

HEART OF DARKNESS

Cette exposition est issue d'un échange entre huit artistes récemment diplômés du Royal College of Arts (Londres) et de l'École nationale supérieure d'art de la Villa Arson qui s'est déroulé durant l'été 2012. Les artistes, en résidence de production à la Villa Arson pendant le mois de novembre, ont réalisé les propositions pour l'exposition à partir du roman *Heart of Darkness* [Au cœur des ténèbres] publié en 1899, par l'auteur britannique Joseph Conrad. Ils se sont notamment focalisés sur les relations entre le paysage, le mythe et l'histoire, le voyage physique et la dérive psychologique.

Commissaires : **JULIEN BOUILLON** et **RICHARD WENTWORTH**

Avec le soutien du British Council, de l'Institut Français et de la Commission Européenne - Éducation et Culture et le concours de l'Institut Métapsychique International.

gratuit



Le vapeur "Roi des Belges" dans le Haut-Congo sur lequel Joseph Conrad navigua en 1889.

Kurtz, le personnage principal du roman de Conrad, en constitue aussi bien le point de fuite, un au-delà géographique, psychique et mythique vers lequel nous faisons route avec le narrateur : c'est dire que Kurtz n'existe pas vraiment en tant que personnage ; il est plutôt un trou ou une trouée par où l'on aperçoit « l'horreur » ultime. De même le roman ne raconte-t-il pas d'histoire positive, mais seulement les conditions et circonstances obscurcissantes qui lui permettent de valoir pour un mythe, par-delà les détails romanesques d'où il tire pourtant sa consistance. Le mythe de premier degré (ce pourrait être l'aventure de Kurtz, ses forfaits, ses horribles exploits) a entre-temps disparu, il est devenu indicible, impossible à soutenir comme tel. Il reste un mythe de second degré, chargé de raconter comment le mythe de premier degré a disparu, si bien que les ténèbres se dédoublent, elles sont à la fois l'impossibilité de la narration première et le sujet de la narration seconde, qui va sur les traces de la première. Grâce à cette structure en abyme, le roman devient super-symbolique : on peut remonter le cours des âges en remontant le cours de son fleuve, mais on peut aussi songer au « continent noir » de la sexualité féminine, à l'homme darwinien, qui « descend » du singe, à la sauvagerie, « source » de toute civilisation, au mal qui se trouverait « par-delà le bien », à « la nuit » de l'irrationalité, etc. La métaphore se fait ici plus puissante que ce qu'elle métaphorise, elle s'identifie presque à la forme générale de toute métaphore, telle qu'elle s'élève sur la ruine des mythes. Et c'est bien pourquoi elle peut servir de fil pour une exposition d'artistes au moment où le prestige des grands récits modernes a faibli. Soit elle représentera le premier degré de leur estompement, soit elle renverra au contraire à l'histoire toujours bien vivante du capitalisme et de l'impérialisme occidental, qui serait le sujet du roman si son appareil de fascination ou d'abyme ne venait à y interposer ses moirures ; — à moins que l'on ne se serve de cette ténébreuse anabase comme d'une leçon artistique. Conrad résumait ainsi le principe de son esthétique : « Avant tout, éteindre le courant critique de cogitation, travailler dans le noir — le noir créateur que ne hantera nul spectre de responsabilité. » Ce pourrait être un bon conseil, un conseil en tout cas de portée si générale et d'application si mal déterminée qu'on ne sait pas comment le suivre ou qu'on le suit sans le connaître. Mais n'est-ce pas l'étoffe même dont tous les bons conseils sont faits ?

Remonter cette rivière était comme de voyager à rebours vers les tout débuts de la terre... On se perdait comme on l'aurait fait dans un désert et toute la journée on se heurtait à des bas-fonds en essayant de trouver le chenal, et à la fin nous avions l'impression d'être ensorcelés et peut-être coupés de tout ce que nous avions connu autrefois... Le calme de la vie ne ressemblait en rien à de la paix. C'était le calme d'une force implacable ruminant une inscrutable intention. Elle vous observait d'un air vengeur.

Au cœur des ténèbres, J. Conrad

MIRIAM AUSTIN

Née en 1984, vit et travaille à Londres.

At the Violet Hour, 2012

Moutain, 2012

Mes recherches se sont concentrées sur la description que fait Conrad d'un voyage dans la nature sauvage africaine, en tant qu'analogie d'un voyage au cœur de soi-même ; la nature impénétrable, menaçante, mystérieuse, du paysage en tant que métaphore des régions les plus intérieures de la psyché. La superposition des narrations historiques et fictives ouvre un espace qui lui permet de sonder l'histoire du projet colonial et de révéler, à travers le personnage ombrageux de Kurtz, une vision de la complexité et de la barbarie psychique qui survit sous le vernis, « fin comme du papier », de la civilisation.

At the Violet Hour [À l'heure violette] regorge de semblables vernis, ou peaux. Les surfaces qui pèlent ouvrent un voyage imaginaire au cœur du paysage et du corps, un analogue du voyage décrit par Conrad. L'expansion, la floraison, la fragmentation et la perte deviennent des langages visuels symboliques qui me permettent d'explorer les implications de cette entreprise hybride.

L'inconnaissable, ce terrain incertain devient le lieu d'une recherche et d'une rencontre avec « l'autre », qui est tout aussi mystérieux et menaçant. Au cœur du paysage, du voyage vers soi-même, rôde une figure mystérieuse, enveloppée par cette menace latente de violence qui est présente dans la description que fait Conrad du paysage. En faisant une pause sur ces moments de rencontre ou de confrontation avec l'autre, je m'intéresse à l'impossibilité de la compréhension ou de la communication. Les objets et les images portent les marques d'incisions pratiquées dans l'espace qui demeure entre les lettres et les mots dans un texte. De semblables incisions évoquent la perte ; le texte devient illisible, et ce faisant les corps et les paysages sont frappés d'incertitudes, brisées ; les fragments retombent ensemble et se recomposent de manière inexplicable.

Nombre de mes préoccupations trouvent un fort écho dans les idées développées dans *Heart of Darkness*. Ces dernières années j'ai fait des recherches et exploré des idées autour de paysages sauvages. J'ai inclus dans ce projet plusieurs filons de cette recherche, en particulier la théorie de l'abjection de Julia Kristeva et la notion de « devenir-animal » de Deleuze et Guattari. La projection vidéo *Montain* [Montagne] montre une femme enveloppée dans une robe charnue faite de suif. La forme, qui hésite entre paysage et protubérance corporelle, piège la femme, menace de la submerger. Ce qui me préoccupe en dépeignant ce type de territoire hybride, c'est d'ouvrir des espaces imaginaires avec des référents qui oscillent entre paysage, animal et corps. Dans leur imprécision, leur manière de sonder les couches sous-cutanées de la conscience, ils deviennent des zones abjectes qui, comme le décrit Julia Kristeva, « bousculent l'identité, le système, l'ordre... ne

respectent pas les limites, les positions, les règles. » En fin de compte ce qui me préoccupe c'est la métamorphose ; l'œuvre explore le potentiel de transformation qui est inhérent à toute rencontre avec un territoire intérieur à la fois intensément familier et radicalement autre.

Le titre de l'installation, *At the Violet Hour* vient du poème de T. S. Eliot *The Wasteland* [La terre vaine]. L'heure violette se réfère au crépuscule, à la lumière de ce moment entre chien et loup qui sépare le jour et la nuit. Tout comme les paysages personnifiés de Conrad, la terre vaine de T. S. Eliot est un terrain psycho suggestif entrecroisant des références aux paysages, aux mythes et à l'Histoire. La présence de la lumière violette envahit la terre vaine, marquant des moments mystérieux de transition, de « fracture, d'éclatement » et de reformation. Instant de glissement, l'heure violette marque l'apparition prophétique à la fois de l'hermaphrodite Tirésias et du Christ après sa résurrection. Elle est un espace de projections imaginaires, où le transcendant et l'inconnaissable sont soudain révélés au cœur du quotidien.

(traduit de l'anglais par Claire Bernstein)

VINCENT CERAUDO

Né en 1986, vit et travaille à Paris.

L'Infini, 2012

Transfert, 2012

Les propositions pour cette exposition ont émergé dans le cours naturel de ma pratique. Elles convoquent des questionnements qui s'inscrivent dans une interprétation du récit de Conrad, à condition de ne pas se focaliser uniquement sur la narration, mais plutôt sur l'aspect psychologique du roman. Aussi, par la qualité de ses descriptions ce texte m'est apparu comme un appel à la photographie.

Les investigations menées pour cette exposition m'ont conduit à m'intéresser aux phénomènes liés à la psychokinèse (ou télékinésie), qui adviennent dans un espace se situant à la limite de la conscience. Cela recoupe mon approche artistique et mon intérêt particulier pour ces moments « déconnectés », de trouble de la perception. J'essaie de prendre la mesure de ces expériences, d'en explorer les mécanismes et, par la photographie, de donner à voir l'indication d'une sorte de « réalité psychique ».

Mes recherches à l'Institut Métapsychique International m'ont permis d'appréhender des objets liés à des expériences de psychokinèse, de les photographier et de m'interroger sur leurs statuts esthétiques ; que sont ces objets ? des sculptures ? etc. Aussi, c'est la représentation collective de la psychokinèse qui m'intéressait, conscient du caractère marginal de la parapsychologie en général. Mener les recherches dans les archives de l'IMI m'a plongé dans un état proche de l'expédition mystérieuse de *Au cœur des ténèbres*, ce qui me laissait l'impression de défricher un terrain assez méconnu.

La seconde question soulevée par la lecture de Conrad est la quête de soi. Je lisais au même moment les *Pensées* de Pascal qui, lui, pense la mesure de l'homme face à l'infini. Avec le travail *L'Infini* j'essaie justement de manière métaphorique de représenter ce rapport disproportionné entre l'homme et le monde. La photographie soulève inévitablement cette question puisqu'elle est soumise à une réduction dès la prise de vue et à un agrandissement au moment du tirage.

De manière générale dans ma pratique, l'usage du langage ramène à une réalité du monde, et le titre est l'outil qui établit le lien entre l'image produite et l'expérience à laquelle elle renvoie. Pour le travail *Transfert* il s'agit surtout de jouer de la polysémie du mot. En télépathie cela désignerait une modification de la matière

par la pensée ; en photographie ce serait le déplacement de l'image captée sur son support de fixation, le tirage photographique.

LORRAINE CHÂTEAUX

Née en 1986, vit et travaille à Paris et à Nice.

Coglia, coglia, 2012

Ici, la proposition est un diorama éclaté, dont l'organisation n'est ni un assortiment ni un dispositif scientifique mais dont les objets relèvent d'un arrangement latent. Les différents éléments sont produits par un effet de condensation mentale. Il s'agit de composer un ordre dans le chaos de l'inconscient. Du radeau de Aguirre, perdu dans la folie et les rapides, au buste de Léopold II en ivoire du Congo, en passant par le cabré et belliqueux Bartolomeo Colleone, dont la vigueur n'est pas à prouver, tant la puissance d'expression de Verrocchio en dit long. Sans oublier les culs-de-sac picturaux de Giorgio de Chirico, et le planté de peigne à dents longues pour une chevelure dense et crépue dans le Bronx des années 1980, ou bien encore les fortifications féodales.

Toutes sont de bonnes raisons d'opérer un remodelage des images engagées, une réadaptation, à la manière des multiples formes produites à la suite du livre de Joseph Conrad. L'adaptation, sous forme d'un *display* de sculptures, est ici un collage où les contours des images connues sont gommés, les formes extrudées sont réduites, et les objets réinterprétés.

D'ordinaire, mon travail se nourrit de ses propres expérimentations plastiques. De fait, pour ce projet, il m'a fallu opérer une rupture et travailler à partir de matériaux relatifs à *Heart of Darkness*. Matériaux qui, à mesure des semaines, se révélaient à moi de manière sourde. De cet ensemble iconographique et problématique, il s'est agit de l'intégrer à ma façon de travailler, que l'on peut qualifier d'artisanale, et qui relève aussi bien de l'art que du design. Par des procédés de réinterprétation et d'hybridation, je m'applique à un remaniement des formes et leur confère une nouvelle portée. Quand l'utilisation des matériaux issus de l'industrie émet une image et un contexte de fonctionnement, leur assemblage enraye le principe annoncé. La surface des volumes est à considérer comme un ensemble de règles, qui peuvent être détournées, il y a de fait, un rapport évident au jeu ou à des formes jouables. Se dévoile alors l'inefficacité de l'objet au profit d'un nouveau champ des possibles. La matérialité de mes sculptures, leur séduction consciente, agit comme un piège, pour s'employer à établir de nouvelles règles.

AURÉLIEN CORNUT-GENTILLE

Né en 1984, vit et travaille à Paris et à Nice.

Le Chant des styrènes, 2012

Come Down, 2012

L'ouvrage *Heart of Darkness* n'est pour moi qu'un prétexte pour cette exposition. Les deux travaux que je présente sont la continuité d'expériences réalisées pendant mon année de diplôme. Ils ne sont pas le fruit d'une recherche sur l'œuvre de J. Conrad. Cependant ils convoquent des matériaux et des objets qui peuvent résonner avec le roman *Heart of Darkness* et plus particulièrement avec son adaptation, le film de F. F. Coppola de 1979, *Apocalypse Now*.

La série *Le Chant des styrènes* évoque une quête de l'équilibre, de manière allégorique. Sculpter un surf et l'associer à de la bière ou du vin est un geste qui va à contresens de l'image ordinairement véhiculé par le surf et la culture d'un esprit sain dans un corps sain. Cette confrontation de la planche de surf et de l'alcool m'amuse et est le paravent de multiples expérimentations. Les matériaux, les éléments

et les techniques - le bois, le vent, le latex, le métal, la vapeur, le feu, la céramique, le verre, etc. — constituent les bases d'une expérience plastique qui se joue des métamorphoses et de l'idée de mouvement.

Les différents essais mécaniques que je mène s'inscrivent dans un travail d'observation autour de notions simples : les rapports entre les formes et les matériaux, les points de tension et de rupture, ou encore les phénomènes de résistance, de capillarité ou de porosité.

Mon travail s'attache à mettre en évidence ces différents principes et cherche à créer une dialectique de la tension. Dans les différents travaux que j'ai réalisés,on rencontre un élément récurrent, celui de la membrane. Cette mince pellicule se retrouve dans les deux travaux que je présente, les planches de surf sont *shapées* dans un premier temps en polystyrène et enduites de résine époxy ou de plâtre, ensuite j'injecte dans la planche un produit qui vient dissoudre le polystyrène. La planche devient alors creuse, fragile et poreuse (dans le cas du plâtre).

Cette membrane est présente aussi dans *Come Down*, une fine feuille de latex sur laquelle est dessinée une cible, aspire l'air de la pièce pour se gonfler. Paradoxalement la cible nous vise et un miroir achève de nous en convaincre.

RAFAELA LOPEZ

Née en 1988, vit et étudie à Paris et à Nice.

Les Pigeons (l'habit ne fait pas le moine), 2012

La dimension du texte de Conrad retenue pour ma pièce est une certaine vision de l'exotisme, traitée ici de manière délibérément stupide. L'exotisme est renversé, occidentalisé. Poser ces oiseaux sur les étagères de nos habitats reviendrait à décorer nos intérieurs de bibelots colombins. D'ailleurs les touristes japonais photographient beaucoup les pigeons parisiens.

À cela s'ajoute mon statut au sein de cette exposition et du workshop qui l'aconstruite. N'étant pas encore diplômée, j'ai été invitée au titre de “passager clandestin”. Ma position de voyageur “indésirable” pourrait donc s'apparenter à celle de ces parasites ailés, sans cesse rejetés et pourtant indélogeables.

La pièce existait avant l'exposition, à l'état d'ébauche. Seuls quelques spécimens avaient vu le jour. Depuis le début du projet, fidèles à la définition du parasite, ils ont prospéré, se sont reproduits et risquent désormais de nous envahir voire de nous survivre.

AMANDINE LOURMIÈRE

Née en 1985, vit et travaille à Nice.

La Bile noire, 2012

Le travail que j'ai entamé à l'issue de la lecture de *Heart of Darkness* s'appuie sur l'atmosphère du récit et sur la vulnérabilité des hommes face aux terres hostiles qu'ils découvrent. L'environnement personnifié m'est apparu comme une entité. J'ai aussi rapproché cette lecture de celle des *Travailleurs de la mer* de Victor Hugo (1866).

Je vois une analogie entre les ténèbres d'une nature impénétrable dans lesquelles sont plongés les navigateurs du roman et, dans le monde marin, l'encre de la seiche utilisée pour dissimuler la fuite de l'animal en cas de danger. La première maintient les marins à distance de ce qu'ils découvrent au fil de leur remontée du fleuve, et la seconde se déploie comme une brume opaque brouillant les repères d'une présence semble-t-il menaçante.

J'ai donc décidé de travailler avec de l'encre de seiche (une encre organique) pour sa texture visqueuse et son potentiel métaphorique. Elle n'agirait pas seulement sur le corps privé de ses repères sensoriels, mais aussi, par extension, sur l'esprit des marins. Emplis de pensées gluantes qui paralysent leurs esprits, les officiers du roman de Conrad avancent dans la confusion de leur expérience de l'Ailleurs, leur appréciation de la réalité et du danger étant aussi altérée.

Cette pièce s'inscrit dans un axe de recherche et une expérimentation sur une matière. Il s'agit d'observer son comportement. En l'occurrence, l'encre n'est pas seulement un matériau mais une “couleur consciente”, dont l'efficience en milieu marin fait d'elle un organisme autonome, indépendamment du corps de l'animal. Sa manipulation nécessite maintenant quelques adaptations techniques afin de permettre le déplacement depuis le milieu naturel et l'accomplissement d'un geste artistique au sein de l'exposition.

ZOÉ PAUL

Née en 1987, vit et travaille à Londres, en France et en Grèce.

Replier, 2012

Je te regarde, tu me regardes, 2012

Pour moi ce sont les descriptions, et la confusion des éléments tout au long du roman,

le contraste entre les émotions, la nature sauvage et l'inconnu. Le roman commence avec l'horizon où *(…)* *la mer et le ciel étaient soudés sans le moindre espace (…)*. L'horizon existe métaphoriquement comme point de départ et comme désir de l'inconnu. Dans la Grèce antique, les âmes des morts étaient emportées par les Néréides de l'autre côté de la mer vers l'au - delà, de sorte que l'horizon représente la mort, ou selon leurs croyances la fin d'un voyage et la continuation d'un autre sur un chemin inconnu. Au début du livre, noyé dans le bleu, ce sont les rivages calmes et brumeux de l'Angleterre, les descriptions parlent de sérénité, même le soleil auquel l'auteur se réfère de manière si agressive plus tard est ici atténué — *(…)* *dans sa chute incurvée et perceptible, le soleil descendait bas, et d'un blanc brillant se transformait en un rouge morne sans rayon et sans chaleur (…)* — mêlé à l'éternel horizon brumeux. La description du bureau du comptable offre un contraste, *il (…)* *était construit de planches horizontales, et si mal assemblées que, tandis qu'il se penchait par-dessus son bureau, il se trouvait strié depuis le cou jusqu'aux talons par d'étroites bandes de soleil. Et il y faisait aussi tellement chaud : de grosses mouches bourdonnaient diaboliquement, elles ne piquaient pas mais elles poignardaient.* Descriptions de pièges, de la confusion, de la chaleur perçante et des rayons de soleil qui traversaient et striaient *l'apparence impeccable* du comptable avec ses *cols amidonnés et ses devants de chemise apprêtés*. Enfin le chaos règne en lui lors de son retour à l'ordre calme et voilé de l'Angleterre. Le narrateur est révolté par *(…)* *la ville sépulcrale et le spectacle des gens qui se dépêchent à travers les rues pour se voler un peu d'argent les uns aux autres, pour avaler leur bière malsaine, pour rêver leurs rêves insignifiants et sots.*

Je m'intéresse à la notion de déplacement et aux concepts de l'horizon et de l'inconnu et comment la compréhension se trouve altérée en fonction de l'endroit et des circonstances, si bien que le contenu de ce livre est en fait très pertinent. Les peintures de marbre que j'ai faites sont réalisées en versant des pigments à l'huile, du goudron et de la peinture à la bombe sur la surface de l'eau et en réalisant un transfert de la surface sur du tissu, les motifs sont le résultat de la réaction de l'huile avec l'eau et des différents produits chimiques les uns avec les autres. Pour moi l'écran est un développement, et un objet qui m'intéresse depuis un certain temps, il représente à la fois un mur : architecture et tableau. L'idée est la projection d'un mur : il jaillit dans l'espace, pliant l'espace mais réussissant en même temps à se plier lui-même. Comme la maison du comptable il ne s'agit pas de la découpe totale de l'espace mais de la possibilité d'accéder à des lignes de vision. L'écran en un sens crée une vision et une expérience hétérotopiques de l'espace, grâce à la combinaison de textiles transparents et opaques.

Le cercle et la figure sont assis face à face. Je cherche à créer un dialogue entre les deux corps. Depuis quelque temps je participe à des cours de théâtre de la méthode Meisner à Paris où deux acteurs s'assoient face à face et décrivent et répètent l'action de l'autre. Cela évoque un dialogue physiquement et mentalement intense pendant un laps de temps court avec des dialogues pourtant simples. D'une certaine manière je pense que c'est ce que fait la sculpture, il y a une relation entre deux corps, notre corps et le corps de l'objet, physiquement et concrètement. Nous ne pouvons pas converser avec des objets grâce au langage mais nous pouvons développer une relation spatiale et physique.

(traduit de l'anglais par Claire Bernstein)

ELIZABETH PORTER

Née en 1958, vit et travaille à Londres.

Praying to Forget, 2012

Lovers and Killers 1, 2012

Lovers and Killers 2, 2012

I Dreamt I Was Another, Twisting Round I Find I am Myself, 2012

Nous nous sommes rencontrés pendant une semaine en juillet, nous du Royal College of Art et eux de la Villa Arson. Je me retrouve assise dans une ouverture dans une haie en bordure d'un jardin dans un parc londonien. Devant moi, sur la pelouse un jeu se déroule. Quelqu'un agite ses membres en l'air, quelqu'un d'autre se suspend à un arbre. Des mots sont criés mais je ne peux pas les entendre. Je suis les pistes créées par les renards de ville, me frayant un chemin à travers les arbres emmêlés et les buissons devenus denses entre les bordures des jardins, qui créent ainsi cet autre monde où les animaux sauvages de la ville se font un gîte.

Je m'assois à la lisière et je regarde. Le jeu est incompréhensible, tout comme l'étaient les jeux à l'école. Je voudrais participer, mais même les règles de la plus simple conversation me désorientent. Il serait plus facile de reculer sous la

broussaille où les mots ne sont pas nécessaires.

Mon esprit dérive, se souvient d'années rendues exsangues par le désespoir, l'espérance réduite à néant. Des années de manque, tandis que rien ne changeait, si bien qu'évidemment tout restait toujours pareil. L'obscurité, la nuit, était un refuge, une couleur en soi, je pourrais m'y recroqueviller maintenant. Ou je peux attendre ici à la lisière, suspendue, une passante, rendue invalide par la peur de la peur elle-même, craignant aussi de perdre tout ce qui avant me protégeait. Là dehors je ne suis même pas sûre de comment respirer. J'hésite, le soleil m'aveuglant, avant de faire un pas en avant pour prendre ma place.

Divers aspects de ma pratique interagissent : dessiner, bouger, engager, faire. Dessiner est une façon de faire des projets. Pourtant en dessinant, même la ligne la plus droite va dévier, elle ondule et s'adoucit ou se noircit et se durcit, creusant des sillons, chiffonnant, créant son propre voyage.

Absorbée par les détails, les traces accumulées pendant des jours, des semaines, des mois, lentement, comme la poussière s'accumule, chaque particule insignifiante ;fragile,précieuse.

J'invente une histoire dans ma tête, tandis que je dessine, cela change : je veux créer un endroit pour vivre, un refuge, cela devient une cage sans toit ; un jappement ou un chuchotement ; je projette de réaliser une sculpture aussi grande qu'une voiture, cela devient quelque chose que je tiens soigneusement dans la paume de ma main, je veux faire une carte de là où je suis allée, là où j'espère aller, cela devient un masque ; je dessine une échelle pour grimper jusqu'en haut, je réalise un piège ; j'ai l'intention de fabriquer une montagne de verre, cela devient un lac de tessons, je veux fabriquer un bateau en pierre, je fabrique un gant avec l'écorce d'un bouleau.

Éparpillée sur le sol de l'atelier au milieu des chutes de papier. Tandis que je fais des projets, je me retourne pour m'apercevoir que quelque chose d'autre a émergé des débris.

Praying to forget [Prier pour oublier] : **Ce** dessin a commencé avec ce paragraphe de *Heart of Darkness* où Marlow se souvient comment des cartes qui auparavant étaient couvertes de zones vides étaient désormais remplies de rivières et de noms. Une rivière en particulier, *(…)* *ressemblait à un immense serpent déroulé, avec sa tête dans la mer, et son corps qui ondulait par-dessus un vaste pays (…)*. Le titre vient d'un poème de T.S. Elliot *Ash Wednesday*. Tandis que je dessine j'utilise comme référence des images de la destruction de Pruitt-Igoe en 1968, du World Trade Center en 2001 et des images des photos des tests nucléaires de Buster-Jangle. *Lovers and Killers* [Amants et assassins] : Ces masques sont réalisés avec des gousses et des graines de cytise que j'ai ramassées aux alentours, les gousses et leurs graines sont toxiques et peuvent provoquer de graves problèmes respiratoires. Bien qu'elles soient toxiques pour les mammifères, les graines des masques contiennent encore des petites larves pâles de mites. Ces masques font référence à la fois aux masques de carnaval européens et aux masques africains. Le titre vient du script corrigé par le réalisateur de *Apocalypse Now* F. Ford Coppola : Roxanne : « Tu es double, ne vois-tu pas ? Il y en a un qui tue et un qui aime. »

I dreamt I was another, twisting round I find I am myself [J'ai rêvé que j'étais une autre, en me retournant je me rends compte que je suis moi-même] : Je suis née avec un sixième doigt que l'on m'a vite enlevé. Ici le doigt a repoussé sur la branche d'un marronnier dans la forêt de mon enfance.

(traduit de l'anglais par Claire Bernstein)



RENDEZ-VOUS / POINT DE VUE SUR L'EXPO

Un médiateur de la Villa Arson, étudiant de l'école d'art ou membre du service des publics, propose un éclairage sur une sélection d'œuvres de son choix parmi celles présentées dans l'exposition. *Ouverts à tous, ces rendez-vous sont proposés à 15h et le 5/12 à 19h30, le 6/12 à 18h30, le 7/12 à 18h30 et le 8/12 à 19h30. Sur présentation à l'accueil de l'exposition, sans réservation préalable. Accès libre et gratuit.*

RENSEIGNEMENTS PRATIQUES
Exposition ouverte du 24 novembre 2012 au 6 janvier 2013. Tous les jours de 14h à 18h et le 5/12 jusqu'à 20h, le 6/12 : 19h, le 7/12 : 19h et le 8/12 : 20h. Fermeture le mardi et les 24 et 31 décembre. Entrée libre.

Villa arson
Nice

La Villa Arson est un établissement public administratif sous tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. Elle reçoit le soutien du Conseil général des Alpes-Maritimes, de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur et de la Ville de Nice. La Villa Arson fait partie du réseau BOTOX[S] - www.botoxs.fr et de dca association française de développement des centres d'art - www.dca-art.com et de l'ANdEA association nationale des écoles d'art www.andea.fr Avec le partenariat média de La Strada.

ILONA SAGAR

Née en 1985, vit et travaille à Londres.

Aphasic Materials, 2012

J'étais vraiment très attirée par le style de Conrad. La composition narrative unique de *Heart of Darkness* a influencé la composition de *Matériaux aphasiques*. La description que fait Conrad de l'environnement où Marlow se trouve transporté paraît très intime, fermée et opaque. Il décrit le paysage en plans rapprochés détaillés comme dans un film, en utilisant une langue charnelle et viscérale qui nous laisse désorientés et incertains de la manière dont il faut se situer dans cet étrange paysage du Congo. Tout est enfoncé dans la *lugubre verdure*. Un flou dans lequel le lecteur se trouve appelé.

Nous nous sommes arrêtés, et le silence chassé par le martèlement de nos pas a reflué des profondeurs des terres. Le grand mur de végétation, une masse exubérante de troncs, de branches, de feuilles, de guirlandes, immobile dans le clair de lune, ressemblait à une violente invasion de vie muette, un roulement de vagues fait de plantes, empilées, panachées, prêtes à s'effondrer dans l'estuaire, à balayer chaque petit homme hors de sa petite existence. Et rien ne bougeait.

Un des thèmes qui irriguent mon œuvre est la dissolution des idéologies modernistes dans la médiocrité contemporaine. La Côte d'Azur est considérée comme ayant joué un rôle important dans la naissance de la modernité. Cette résidence à la Villa Arson a été l'occasion d'approfondir ma recherche. La modernité a permis la démocratisation du design mais a aussi été le témoin de sa propre assimilation à la culture populaire en tant que « image » plutôt qu'idéologie. *Matériaux aphasiques* est une tentative de déstabilisation de l'identité et de l'hérédité des langages familiers du design et de l'architecture, et interroge la faillite des principes utopiques que promettait la modernité. De manière théâtrale la pièce est basée sur une reproduction de l'écran de briques d'Eileen Gray de 1925, et inclut à la fois l'architecture moderniste tardive de la Villa Arson et l'emblématique Cabanon de Le Corbusier à Roquebrune-Cap-Martin. À ces bâtiments connus sont juxtaposés des imitations de designs contemporains simplistes. Ce sont des objets familiers, bon marché et que l'on peut trouver facilement dans des magasins comme Ikea et Habitat. L'installation explore la sémiotique d'icônes architecturales qui sont devenues avec la modernité des tropes du « bon goût ». *Aujourd'hui, nous ne parvenons plus à nous concentrer sur notre propre présent, comme si nous étions devenus incapables de réaliser une représentation esthétique de notre expérience actuelle. Si c'est le cas, c'est une terrible condamnation du capitalisme de consommation — ou tout au moins, un symptôme pathologique alarmant d'une société qui est devenue incapable de traiter du temps et de l'histoire.* Fredric Jameson

Le titre se réfère à la notion d'un langage muet et bégayant à l'intérieur du design mais aussi du corps. La pièce utilise l'idée d'un bégaiement comme une manière de discuter du schisme entre l'histoire de la modernité et de son reflet très progressif dans le paysage du design contemporain. Je suis fascinée par le lien entre la forme physique, sculpturale, et les effets moins tangibles de la vidéo, de la photographie et de la performance. L'installation tisse un sens à partir d'images captivantes qui essayent de transformer le quelconque en un langage grandiose et complexe. Les images parviennent à guider le public à travers la pièce, lui donnant quelque chose à quoi s'accrocher et où se positionner, ou bien elles peuvent créer une rupture et provoquer une expérience qui désoriente et déstabilise. *Kleptomanie culturelle thésaurisant toutes les formes sans contenu.* (traduit de l'anglais par Claire Bernstein)

Son de la vidéo : Doug Haywood.

Liberté • Égalité • Fraternité RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Ministère de la Culture et de la Communication