

**Alexandre
& Florentine
Lamarche-Ovize**

*La flore est diverse à peu près
Comme des bouchons de carafes !*

CAHIER 2022/01

**Marijke
Vasey**

Rococo disco

12-02 / 24-04-2022

19
Le





Alexandre & Florentine Lamarche-Ovize

*La flore est diverse à peu près
Comme des bouchons de carafes !*

Tissages d'images

I

Il y a toujours beaucoup de fleurs dans les dessins de Florentine et Alexandre Lamarche-Ovize, des fleurs pleines de couleurs et de vitalité, exotiques ou vernaculaires, peintes avec la précision et l'amour d'une botaniste. Je pense ici aux magnifiques albums sur vélin de Madeleine Basseporte, la peintre du jardin botanique royal au milieu du XVIII^e siècle, mais surtout aux botanistes anglaises et américaines du siècle suivant, comme Frances Theodora Parsons qui disait se promener

dans les routes de campagnes comme si elle lisait « un livre de contes de fées enchantés », tant le spectacle de la nature l'émerveillait¹. Il s'agissait moins pour ces scientifiques émerveillées de disséquer les espèces végétales pour les faire rentrer dans les cases taxinomiques et des boîtes conservées dans les musées d'histoire naturelle, que d'observer les espèces vivantes dans leur milieu, de comprendre comment la vie circule entre les espèces et les fait coexister. Mais chez Lamarche-Ovize les fleurs sont environnées de mille motifs, des feuilles, des animaux, des humains, des objets, des formes abstraites, qui s'enchevêtrent et se superposent sur la surface du papier, du tissu ou de la céramique. Drôle de milieu, d'où pourtant ressort l'impression d'une étrange solidarité entre les formes. Il semblerait que les motifs « poussent » comme animés d'une force de croissance interne, sans ordre ni hiérarchie. Chaque forme a l'air prise dans un devenir-fleur, quand bien même ce serait un visage, un œil, une stalagmite. Lamarche-Ovize privilégient les choses qui s'épanouissent (champignon, méduse, chapeau, robe, arbre, feuille), et plus généralement, l'abondance, la

variété, la générosité des formes. Si on devait trouver un équivalent à leur pratique dans la nature, ce serait la jungle. Pour la qualifier du point de vue artistique, on dira sans hésiter qu'elle penche du côté de l'ornement.

II

Ce n'est pas un hasard si l'ornementation et la végétation entretiennent un rapport constant au cours de l'histoire, depuis les feuilles d'acanthé des chapiteaux corinthiens jusqu'aux tiges géométrisées de l'Art Nouveau. Au XIX^e siècle, l'historien de l'architecture Gottfried Semper donnait une origine commune aux premiers arts humains (l'habitat, le tissage, l'ornement) : l'observation des entrelacs de branches et de lianes dans les forêts, c'est-à-dire du monde végétal². Cette hypothèse paléoanthropologique a depuis été contestée, mais elle explique bien comment l'ornement était pensé, vers 1850, comme le chaînon manquant entre l'art et la nature. On le voit bien dans la floraison des tissus décoratifs et des papiers peints, au cours de la seconde moitié du siècle, qui privilégient le motif végétal sur tout autre.



Les magnifiques tissus imprimés de William Morris, ou les papiers peints que Lamarque-Ovize ont admiré dans les réserves des musées des Arts décoratifs à Paris ou du papier peint à Rixheim, déploient en deux ou trois couleurs des fleurs hallucinées qui devaient transformer les intérieurs les plus sombres ou les plus modestes en paradis artificiels à prix modique. Les papiers peints, en effet, doivent leur succès à leur mode de production semi-mécanique qui permettait de les rendre accessibles à une bonne partie de la population et de démocratiser l'ornement, autrefois privilège des élites, luxe de classe.

Lamarque-Ovize « tissent » leurs images, selon leur expression, dans de grandes feuilles de papier qui ressemblent à des lais de papier peint. Ils ajoutent leurs motifs strates après strates, associant différentes techniques et matériaux (l'encre de Chine, le dessin direct, la sérigraphie), comme les papiers peints de Rixheim étaient réalisés couche par couche. Ailleurs, c'est le visage d'une amie qui remplace le motif habituel de la fleur sur un dessin collé au mur, comme un papier peint intime. Leur pratique part de la surface (de la

feuille, du mur, de l'objet) pour la décorer, la rendre plus belle, plus vivante, plus chargée d'affect. En les meublant de lampes, de tapis, de tableaux, il et elle transforment ainsi les lieux en espaces familiers et merveilleux à la fois, comme l'est leur propre maison.

1-Cité par E. Zhong Mengual, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Arles, Actes Sud, 2021, p. 215.

2-G. Semper, *Du style et de l'architecture. Écrits, 1834-1869*, trad. J. Souillou avec la collaboration de N. Neumann, Marseille, Éd. Parenthèses, 2007, p. 330.





III

Il ne faudrait pas croire, cependant, que l'ambition de Lamarche-Ovize revienne à celle, un peu bourgeoise, de Matisse quand il déclarait qu'il voulait que l'art soit aussi délassant qu'un bon fauteuil³. L'ornement à la fin du XIX^e siècle, que le couple d'artistes étudie et apprécie, même sous sa forme la plus économique – le papier peint – possède une charge tout autrement subversive. Ainsi, quand Rimbaud écrit un poème sur les fleurs – des vers dont est tiré le titre de l'exposition – c'est pour inventer des fleurs modernes et révolutionnaires. Il se moque des fleurs (aux rimes) artificielles et prétentieuses de ses maîtres de l'école symboliste, dont Théodore de Banville, à qui il dédie *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, qui ressemblent à des « bouchons de carafes » (c'est-à-dire de la verroterie taillée en guise de diamant) ; il leur préfère des fleurs « qui soient des chaises », des fleurs « presque pierres », et aspire à orner la lyre (du poète) de fils télégraphiques⁴. Cet imaginaire matérialiste et prosaïque que le

jeune poète oppose à l'inspiration éthérée de ses aînés, peut se comprendre comme une attaque esthétique et politique de l'art pour l'art et la revendication d'une poésie en prise avec la vie quotidienne⁵.

Rimbaud écrit son poème quelques mois après la chute de la Commune de Paris, pour laquelle il s'était montré enthousiaste. Or la Commune avait tenté d'organiser non seulement une société où l'ordre ancien, la recherche du profit et les inégalités sociales n'avaient plus cours, mais où les arts participaient à ce renouvellement démocratique. En baptisant « luxe communal » son esthétique, les membres de la Fédération des artistes de la Commune défendaient l'abolition de la distinction hiérarchique entre beaux-arts et arts décoratifs, et surtout défendaient l'extension du domaine de l'art à toutes les formes du travail⁶. Suivant une idée présente chez la plupart des utopistes du XIX^e siècle, il fallait en finir avec le travail comme obligation, pénible et aliénant, et avec l'art comme loisir, adressé aux riches. Il fallait réorganiser toute la société de sorte que tout travail soit senti comme un plaisir. Il fallait lutter contre

l'industrie, qui transforme les ouvriers en machines, et promouvoir la généralisation de l'artisanat, la production manuelle, à échelle locale, destinée à couvrir les besoins essentiels de la société.

3- H. Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1991, p. 50.

4-A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. P. Brunel, Paris, Le livre de poche, 1999, p. 260-66.

5-K. Ross, *Rimbaud, la Commune de Paris et l'invention de l'histoire spatiale* [1988], trad. C. Vivier, Paris, Amsterdam/Les Prairies ordinaires, 2020, p. 81, 93-96, 166-79. S. Murphy, *Stratégies de Rimbaud*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 137-87.

6-K. Ross, *L'imaginaire de la Commune*, trad. É. Dobenesque, Paris, La Fabrique, 2015, p. 58-69.

IV

En Grande-Bretagne, le peintre, auteur, militant socialiste, éditeur et entrepreneur William Morris, à l'origine du mouvement Arts & Crafts, était convaincu que l'art d'élite n'était que la contrepartie esthétique de l'exploitation des masses ouvrières et de l'enlaidissement généralisé de la vie quotidienne sous l'effet de l'industrialisation de la production. Redonner de la beauté au monde, rendre le travail agréable pour tous, abandonner l'industrie et revenir à un mode artisanal de production allaient de pair. William Morris voyait dans l'artisan médiéval le modèle de tout artiste d'avenir : « Il travaillait pour assurer sa propre subsistance et non pour enrichir un maître ; mais, je le répète, subvenir à ses besoins n'était pas si pénible : ainsi avait-il de nombreux loisirs et, maîtrisant son temps, ses outils et la matière première, il n'était pas contraint de produire des objets de pacotille mais pouvait se permettre de prendre plaisir à orner son ouvrage. » Dans son entreprise, la Morris and Co., il essayait de mettre en pratique ses aspirations politico-esthétiques en faisant réaliser par une petite équipe

d'artisans ses fameux tissus imprimés et des meubles de qualité et accessibles. Même si finalement son désir de démocratiser l'artisanat subit un certain échec (ses clients étaient surtout des personnes fortunées qui aimaient les idées d'avant-garde), Morris a participé d'un large courant culturel à l'aube du XX^e siècle dans lequel les artistes se posaient des questions sur leur rôle dans la société, et où l'ornement devenait un enjeu politique.

« Depuis le début des années 1890, écrit l'artiste nabi Jan Verkade, un cri de guerre résonnait d'un atelier à un autre. Plus de peintures de chevalet ! A bas les meubles inutiles ! La peinture ne doit pas usurper une liberté qui l'isole des autres arts. [...] Des murs, des murs à décorer [...]. Il n'y a pas de tableau, il n'y a que des décorations. »⁸ En affirmant, comme Paul Gauguin, « Que de poésie comporte la décoration »⁹, comme Maurice Denis, « tout tableau a pour but de décorer, doit être ornemental »¹⁰, les artistes de cette époque exprimaient le désir d'une peinture plus vivante, plus connectée aux façons de vivre, d'habiter un lieu.



A. ET F. LAMARCHE-OVIZE, ET LES FLEURS ONT BOUILLI VIVES DANS LEURS PISCINES, 2015, PARC CULTUREL DE RENTILLY.



V

Un siècle de modernisme nous a fait oublier ces débats : nous sommes habitués à opposer l'œuvre d'art à l'objet décoratif comme l'art à l'artisanat. Ainsi Mondrian, malgré la planéité de sa peinture, s'en prenait aux peintres décorateurs de son temps, en affirmant par exemple : « tout art devient "décoration" quand il manque de profondeur d'expression. »¹¹ Mais aujourd'hui les débats de l'époque de Morris sont redevenus d'actualité. La qualité du travail fait de nouveau question, comme l'utilité sociale de l'art. La pratique de Lamarche-Ovize est exemplaire de ce renouvellement. Si leur attachement à l'art social des années 1880-1890 se manifeste discrètement par quelques allusions (ici un poème de Rimbaud, là un portrait de Morris), c'est surtout dans leur esthétique ornementale et dans leurs choix techniques qu'il apparaît clairement. En effet, délaissant les arts et les matériaux « nobles » (car coûteux ou prestigieux) de la peinture à huile, de la sculpture au bronze, des technologies numériques, il et elle privilégient les techniques longtemps

déclassées comme la céramique, le dessin ou les arts textiles, qui renvoient à l'artisanat. De plus, Lamarche-Ovize entretiennent avec les artisans ou les techniciens spécialisés, comme le sérigraphe Jérôme Arcay (avec lequel ont été réalisés les *Tissages*) ou le designer textile Khalil Minka (qui a supervisé la confection des tapis dans l'atelier de sa famille au Maroc), une relation qui tient plus du dialogue que de la commande. À leur joyeuse esthétique ornementale correspond une éthique du travail juste. Si William Morris vivait de nos jours, il verrait sans doute en Alexandre et Florentine Lamarche-Ovize des artistes selon son cœur.

Thomas Golsenne

10-Maurice Denis, *Théories*, Paris, 1920, p. 170.

11-Pietr Mondrian, *Plastic Art and Pure Plastic Art and Other Essays*, New-York, Wittenborn-Schultz, 1945, p. 14.

Le travail d'Alexandre et Florentine Lamarche-Ovize est également présenté au Musée des Beaux-Arts de la Chaux-de-Fonds dans le cadre de l'exposition *Légumistes* du 30/01 au 22/05/2022.

7-W. Morris, « Architecture et histoire », in W. Morris, *L'âge de l'ersatz et autres textes contre la civilisation moderne*, trad. O. Barancy, Paris, Éd. de l'Encyclopédie des nuisances, 1996, p. 39-42.

8-Wilibrod Verkade, *Le Tourment de Dieu*, trad. Marguerite Faure, revue par l'auteur, préface de Maurice Denis, Paris, Librairie de l'Art catholique, 1923, p. 94.

9-R. Gauguin, « Notes sur l'art à l'Exposition universelle », *Le moderniste illustré*, 4 juillet 1889, p. 86.

Marijke Vasey

Rococo disco

Le tournis de la mariée

Sur les tableaux de Marijke Vasey, le coup de pinceau expressionniste et l'empâtement se superposent à l'aplat ou au monochrome, l'indétermination abstraite côtoie le traitement illusionniste, le délié d'une arabesque cohabite avec des rayons géométriques, recouvrement et effacement opèrent simultanément. Depuis 2018, sa peinture s'est développée au fil de trois séries principales : la *Op series*, *Mechanical Bride* (la Mariée mécanique) et les *Frame Paintings* (Peintures cadres). Souvent avec humour, parfois à rebours de la bien-pensance, toutes trois sont en quête d'une réconciliation des antagonismes picturaux présumés par les mouvements picturaux historiques.

Dans la série *Op*, la peinture est exubérante et combine matières colorées en léger relief

ou franchement grumeleuse, lavis, glacis et aplats gélifiés. Les formes s'envolent ou tourbillonnent. Le nom de la série – raccourci primesautier de l'Op ou Optical Art – vient du motif récurrent de la mire étoile, un outil de mise au point utilisée lors des tournages. Mais sa légère déformation induit une possible rotation évoquant aussi les *Rotoreliefs* de Marcel Duchamp et leurs effets optiques. Ces indices focalisent moins le regard sur une cible qu'ils ne l'entraînent dans un mouvement circulaire à travers le tableau. La mire donne le tournis. Dans *Where's Barb ?* (2018 ill. 1), l'effet est redoublé par la distorsion du motif psychédélique d'un papier peint des années soixante-dix. Lorsque Brice Ameille analyse la présence du papier peint dans la peinture de la fin du XIX^e siècle – celle d'Edouard Vuillard, Paul Gauguin ou Maurice Denis, il rappelle l'impact psychique de « cette porte d'entrée dans le monde des songes », en particulier dans les chambres d'enfants¹. Dans son *Op Series*, Marijke Vasey actualise cette approche perceptive – optique et psychique – de la peinture. Elle y amorce aussi une réification du



1- M. VASEY, *WHERE'S BARB?*, HUILE, ACRYLIQUE, PEINTURE AEROSOL, PUMICE MEDIUM SUR TOILE, 120X100 CM, 2018.

motif abstrait, qui va s'épanouir dans la série suivante pour s'animer d'une vie propre.

Dans *Cherry et Tumble Op* (2018, ill. 2), de nouveaux objets en trois dimensions apparaissent en suspension dans l'espace, soit autour des mires du premier tableau, soit autour de l'écharpe rayée et ondoyante du deuxième. Clairement sexués, ils réveillent, non sans humour là aussi, le souvenir des objets célibataires du *Grand Verre* de Duchamp, tournoyant autour de leur cible et du voile de la mariée². Avant d'être peints, les volumes ont été fabriqués par l'artiste à l'aide de coulures et d'aplat de peinture acrylique solidifiés. Leur modelé réaliste est contredit par une nature et un usage indéterminés. Le statut ambigu de ces formes organiques, entre abstraction et représentation, laisse libre cours aux associations sexuelles.

1-Brice Ameille, « Quand l'ornement devient sujet : le papier peint dans quelques tableaux de l'avant-garde de la fin du XIX^e siècle », *Nouvelle Revue d'esthétique*, Presses Universitaires de France, 2019/1 n° 23, pp.41-53. www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2019-1-page-41.htm.

2-Réalisé entre 1915 et 1923. Pour rappel, le sous-titre en est La Mariée mise à nu par ses célibataires, même.



2- M. VASEY, *TUMBLE OP*, ACRYLIQUE, PEINTURE

AEROSOL, PASTEL SUR LIN, 100X80 CM, 2018.



3- M. VASEY, *VEGETABLE LAMB*, HUILE, ACRYLIQUE, PEINTURE AEROSOL SUR TOILE, 190X150 CM, 2019.

En « s'objectifiant » plus encore dans des toiles comme *Shapeshifters* (2018, ill. 4) puis *Maid*, elles deviennent le principal sujet de la série suivante, *Mechanical Bride*. Ce titre aux relents dadaïstes suggère une réification et une instrumentalisation de l'image féminine, une mécanique du sexe. Il provient plus précisément du premier ouvrage éponyme de l'américain Marshall McLuhan qui interrogeait dès 1951 le processus d'uniformisation de la culture populaire par la manipulation d'une iconographie de masse (publicité, affiches de cinémas, *comics*, etc.). Le titre, lui aussi soufflé au penseur par le *Grand Verre* de Duchamp³, ciblait la stratégie publicitaire consistant à assimiler systématiquement sexualité, image féminine et technologie. L'oxymore du sous-titre, *Folklore of Industrial Man* (Folklore de l'homme industriel), fait écho à la recherche de Vasey d'un vocabulaire pictural équivoque pouvant opérer des rapprochements inédits, picturaux et culturels.

L'entourage de la peinture

Cette recherche va progressivement se concentrer sur le motif ornemental, longtemps ostracisé par toute une part de la modernité, considéré comme superflu, voire futile, et maintenu dans le champ des arts décoratifs ou des ouvrages de dames⁴. Si *Where's Barb ?* introduisait déjà un graphisme de papier peint, *Vegetable Lamb* (2019, ill. 3), à la charnière de la série *Op* et des actuelles *Frame Paintings*, montre plus d'affinité encore avec les arts décoratifs. Le tableau est inspiré d'une part de l'histoire d'un zoophyte légendaire, *L'Agneau de Scythie* (ou *tartare*), d'autre part de l'ouvrage *Cabaret Life of Plants* du naturaliste Richard Mabey qui balaie 40 000 ans de représentation botanique⁵. Malgré la présence de mires ou de pixels plus modernistes, le tableau dans son ensemble reprend les codes de la tapisserie médiévale et des tapis d'Orient : composition symétrique non hiérarchisée, motifs répétitifs de végétaux et d'animaux, bordure décorative inspirée des rinceaux entourant les tapis persans. Dans les premières *Frame Paintings*, la brosse et le pinceau esquissent aussi sur le pourtour du

tableau les déliés d'un drapé ou de rinceaux, des motifs chantournés issus des ornements rococo du XVIII^e siècle (encadrements, boiserie, papiers peints, papier à lettre ornementé, etc.).

Pour Glenn Adamson, les tableaux sont des « rectangles de présence qui se coupent du monde environnant à travers l'action du cadre ou la suggestion de sa présence »⁶. La fonction du cadre a été bien analysée : il évite au regard de se disperser dans l'environnement, recentre la vision sur le tableau. Ce *parergon*, parure périphérique mais nécessaire, habille le tableau (*l'ergon*), pour l'intensifier⁷. Des peintres comme Vuillard ou Bonnard le retirent afin que, justement, leurs œuvres se confondent avec le papier peint des intérieurs de leurs collectionneurs. À l'inverse, des artistes du mouvement américain des années soixante-dix *Pattern & Decoration*⁸ (Brad Davis, Miriam Schapiro ou Robert Zakanitch) entretiennent une confusion entre l'œuvre et son cadre en multipliant les motifs ornementaux *autour* et *dans* le tableau. Dans ses *Frame Paintings*, Marijke Vasey signifie plus sobrement l'encadrement par son seul ornement,

peint à même la toile sur le pourtour, qu'elle redoublera parfois de fines lignes de couleurs complémentaires. Pour elle comme pour les artistes précités, le cadre n'est plus seulement un accessoire périphérique de mise en valeur, mais un sujet de la peinture, un sujet à représentation, indissociable d'une œuvre qui réintègre alors son *entourage*.



4- M. VASEY, SHAPESHIFTERS, HUILE ET

ACRYLIQUE SUR TOILE, 160X120 CM, 2018.

3-Au dire de McLuhan lui-même. Voir Philip B. Meggs, "Introduction to the 15th Anniversary Edition," in Marshall McLuhan, *The Mechanical Bride, Folklore of Industrial Man*, Londres, Duckworth Overlook, 2011.

4-Dans un compte rendu de l'exposition *Pattern, Crime & Ornement* (2018) au Mamco, la Tribune de Genève titrait encore « Le Mamco ose le plaisir régressif de l'ornement ». www.tdg.ch/culture/mamco-ose-plaisir-regressif-ornement/story/24579836. Bien qu'il demanderait à être nuancé, la question du rejet de l'ornement par la modernité a été souvent abordée. Voir entre autres Glenn Adamson, *Thinking Through Craft*, Berg Publishers, V.&A. Museum, Londres, 2007, pp. 4-12 ; Thomas Golsenne, « L'ornement aujourd'hui », *Images Re-uses* [En ligne], 10 | 2012, journals.openedition.org/imagesrevues/2416.

5-Richard Mabey, *The Cabaret of Plants, Botany and the Imagination*, Londres, Profile Books Ltd, 2016, 384 p.

6-Glenn Adamson, 2007, *Thinking Through Craft*, op. cit., p. 39.

7-Voir entre autres, Jacques Derrida, 1978, *La Vérité en peinture, Paris*, Champs Flammarion, où il définit et analyse l'*parergon* et le *parergon*, notions reprises par Jacques Soullou, in *Le Livre de l'ornement et de la guerre*, 2003, éd. Parenthèses, p. 46 et 118.

8-Un mouvement que plusieurs expositions récentes ont contribué à redécouvrir : *Pattern, Crime & Decoration*, Le Consortium, Dijon et le Mamco, Genève, 2018 ; *Pattern and Decoration, Ornement as Promise*, MUMOK, Vienne, Aachen, Budapest, 1919 ; *With Pleasure: Pattern and Decoration in American Art, 1972-1985*. Los Angeles, MOCA, 2020.

Des surfaces de présence

Sur les premières toiles de la série, les volutes embrassent sans les délimiter des étendues aux teintes claires à peine dégradées, dépourvues de contours précis et de motif. Alors que la joliesse décorative entourant une surface vide pourrait annihiler le tableau, le cadre figuré, en tant qu'entourage, assume son rôle de *soutien* (plus que de faire-valoir) en retenant dans ses entrelacs des « surfaces de présence » (plutôt que des « rectangles »), dont il réhausse la substance. La surface vibratoire agit alors comme une zone d'inscription virtuelle. Au fil de la série, certains contours vont se préciser pour former un médaillon ovale en attente d'un (auto)portrait (*Green Void*, 2020, ill. 5) puis le contour d'un visage en silhouette (*Morning*, 2021, ill. 8). Étymologiquement dérivée de *super-facies* et *superficies*, la surface est bien ici ce qui se donne à voir en premier : d'une part le visage, d'autre part l'apparence, la parure, dont la superficialité retrouve sa légitimité picturale. Dans les toiles les plus récentes, des glacis

transparents ramènent ces surfaces écrans sur le devant de la toile, par-dessus les ornements du cadre qui ne limite plus le tableau (couleur, forme et sujet) mais le tient, le tend, l'offre (ill. 7).

Le titre de la petite étude *Arch* (2019, ill. 6) induit que certaines formes s'apparentent également à des ouvertures architecturales. Ces embrasures sont puisées dans *The Grammar of Ornament*, un répertoire de formes rassemblées par l'architecte et designer anglais Owen Jones en 1856. Plus qu'un catalogue de motifs à copier, l'auteur l'envisageait comme un « manuel visuel pour maîtriser le langage de la beauté », grâce à des exemples d'ornements provenant du monde entier. Ici, figure et architecture se confondent en des formes archétypales dont la polysémie répond à l'appropriation libre et créative souhaitée par l'architecte.



HUILE ET ACRYLIQUE SUR BOIS, 24X18 CM, 2020.



6- M. VASEY, ARCH, HUILE ET

ACRYLIQUE SUR BOIS, 2019.

Le paysage intériorisé

Owen Jones prônait aussi une beauté en harmonie avec les lois de la nature. Au fil du temps, les dégradés atmosphériques à l'intérieur des *Frame Paintings* s'accordent aux nuances saisonnières de la lumière qui baigne le paysage bourguignon environnant l'artiste depuis 2018. Au vaste panorama visible depuis l'atelier se superpose l'observation de biotopes lors de promenades en forêt : champignons entourant l'écorce des arbres, parasites boursoufflant leurs feuilles, baies colorées des taillis, toute une matière organique contamine à présent la périphérie des tableaux (*Morning* ou *Sans titre* de 2020), cette « folle exubérance de la vie » que Georges Bataille distinguait dans les « vains ornements »⁹. Les motifs ornementaux entourant les embrasures marquent un seuil et, par leur analogie avec la matière vivante, le passage d'un lieu physique à un lieu mental, du réel à un état psychique.

La brosse, le pinceau ou le spray estompent ou diffusent les motifs par-dessus de multiples couches de peinture à l'huile, à l'acrylique ou à l'aérosol. L'alternance de recouvrement et d'effacement diffuse la lumière par le travail de la couleur¹⁰ tout en assumant le risque de dissoudre le sujet. Les motifs floutés depuis *Vegetable Lamb*, la lumière évanescence des *Frame Paintings*, empêchent l'image de se former sans priver la peinture de sujet, le paysage. L'enjeu n'est pas d'en transmettre le souvenir visuel mais la sensation et la matière d'une réminiscence, que l'image seule ne peut traduire.

9-Georges Bataille, *La part maudite*, éd. De Minuit, p. 133.

10-Précisons qu'en amont l'artiste travaille ses dégradés colorés sur ordinateur avant de les transposer au pinceau.

La peinture brise-vue

Le caractère doublement spectral du travail de Marijke Vasey (travail de la lumière par la couleur et nébulosité du sujet) reconnaît aussi dans l'ornement un « ennemi » potentiel pour le tableau¹¹ : tels les entrelacs végétaux commençant à recouvrir le médaillon central du petit *Green Void* (2020, ill.5), la logique de prolifération de l'ornement est toujours susceptible de faire disparaître la surface sur laquelle il a élu domicile.

Dans quelques *Frame Paintings*, l'artiste a imprimé au pochoir et à l'aérosol les motifs d'une dentelle de rideaux brise-vue, un objet textile tout à la fois décoratif et fonctionnel, traditionnellement réalisé au crochet par des femmes. Proches du moucharabieh, les rideaux brise-bise ou brise-vue protègent l'intérieur du logis de la vue des passants tout en laissant filtrer la lumière. Ambivalente, la dentelle prive ici artiste et spectateur de toute *veduta* et contraint à une peinture « miroir de l'intériorité »¹². Associé à la féminité, ce motif décoratif pourrait contribuer à dénoncer ironiquement le confinement d'une artiste

femme dans son intimité domestique. La régularité de l'impression montre cependant que la dentelle est produite mécaniquement ; l'artiste n'évoque donc pas quelque femme courbée sur un ouvrage laborieux. Elle renvoie plutôt dans le même camp du kitsch la décoration aristocratique du XVIII^e siècle et celle des milieux populaires d'aujourd'hui, à rebours de la doxa des magazines d'intérieurs.

Le corpus de Marijke Vasey est en quête d'une peinture ne cédant rien à la toute-puissance de l'image, en quête de formes ouvertes à des analogies sans déterminisme et d'une intériorité incluant la vie alentour. Dans des sociétés plus que jamais gagnées par un rapport manichéen aux êtres, aux choses et aux faits, ses œuvres proposent de dépasser les dualités artistiques et culturels entre histoire des arts décoratifs et modernité, motif et abstraction, tradition et féminisme, bon et mauvais goût.

Anne Giffon-Selle

11-A ce propos, voir Jacques Souillou, op. cit. p. 129.

12-Brice Ameille, op. cit.



7- M. VASEY, NIGHT OIL, HUILE, ACRYLIQUE, PEINTURE AEROSOL SUR TOILE, 150X120 CM, 2020.



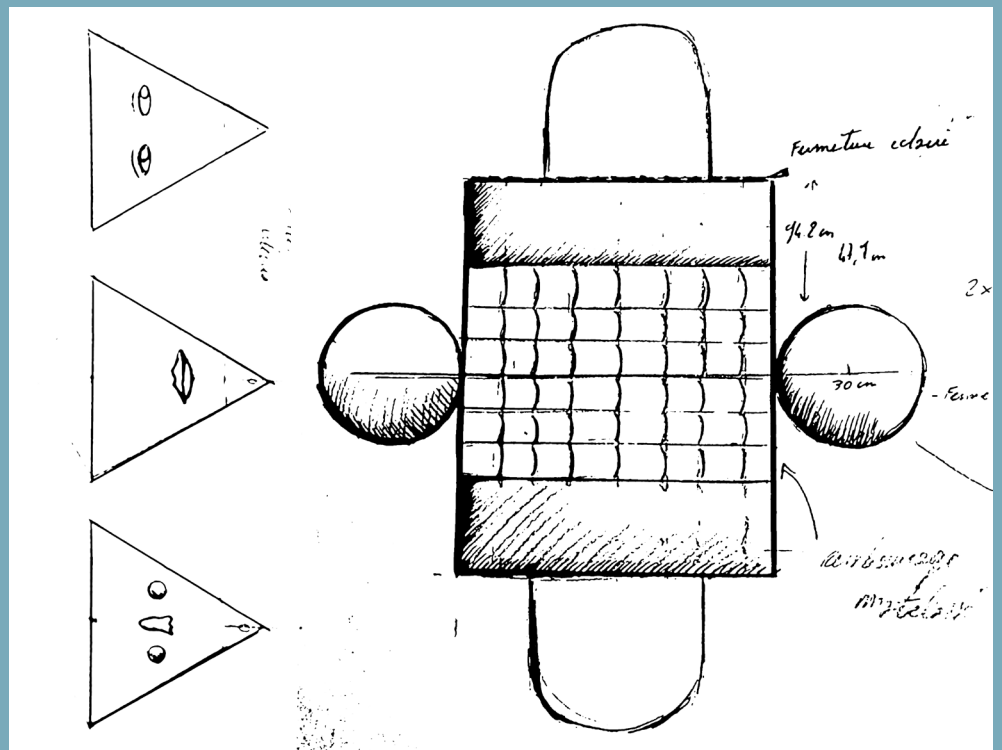
8- M. VASEY, MORNING (AUTUMN), HUILE, ACRYLIQUE, PEINTURE AEROSOL SUR TOILE, 150X120 CM, 2021.

RÉSIDENCE « EXCELLENCE MÉTIERS D'ART »
LYCÉE DES HUISSELETS, MONTBÉLIARD

Chloé Serre

La section Maroquinerie du lycée des Huisselets de Montbéliard bénéficie du label Excellence Métiers d'Art délivré par l'Académie de Besançon et la Direction des Affaires culturelles de Bourgogne-Franche-Comté. Ce label vise à distinguer une offre de formation de qualité dans le domaine des métiers d'art. À ce titre, une résidence d'artiste est financée par ces institutions et organisée pour la première année en partenariat avec le 19, Crac.

L'artiste Chloé Serre (née à Saint Etienne en 1986 et vivant à Paris) a été invitée à partager sa pratique artistique durant le mois de mars 2022 avec les élèves et les enseignants du lycée en s'installant au cœur des ateliers de confection maroquinerie. L'artiste articule son travail de sculpture et de performance autour des éléments rituels inhérents aux interactions sociales. Ensemble ils échangeront savoir-faire techniques et réflexions artistiques afin de réaliser le projet *Duplicata*. *Duplicata* questionnera le statut du sac comme objet à effet de signe, autrement dit comme un marqueur économique, social et/ou professionnel.



« Dans un monde d'apparat où le numérique accentue la mise en scène de l'image de soi, Roland Gori nous parle d'imposture ordinaire : la mascarade des signifiants sans significations'. Loin d'être un jugement moral, il définit cette notion d'imposture comme une stratégie au regard d'une société qui délivre de plus en plus de crédit à la performance, à l'opinion, à l'efficacité. L'imposteur devient donc le miroir d'une société et de ses valeurs en cours. Il serait celui qui est parfaitement adapté au rôle que l'on lui a assigné. Développant une capacité d'adaptation de haute volée, il se perd lui-même dans une commande sociale. Il suit le script d'un faire, d'une gestuelle, de rituels, accomplissant ainsi la prestation rhétorique qui lui donnera une certaine légitimité.

Avec le projet *Duplicata*, le sac en tant qu'accessoire de notre vie quotidienne se fait sculpture. Une fois déployés, ces objets sculpturaux destinés à être portés (autrement que dans leur usage attendu) deviendront des hyperboles de nos « habitus », comme si nous devenions les propres doublures de nos apparats. »

Chloé Serre

1-Roland Gori, *La fabrique des imposteurs*, Babel, France, 2015, p.39.

Chloé Serre participera à l'exposition *Trois petits tours et puis s'en vont* à partir de septembre 2022 au 19 Crac.



19 Club

Voyage Autour de l'impression

- Samedi 9 avril -

Redécouvrez l'histoire de l'impression du papier peint lors d'une visite inédite du Musée du Papier peint de Rixheim dont les collections ont inspiré Lamarche-Ovize pour leur exposition au 19.

Poursuivez la journée par une découverte et une initiation à la sérigraphie au MOTOCO à Mulhouse, lieu de résidences d'artistes et d'artisans d'art au cœur des anciennes usines textile DMC.

→ Musée du Papier Peint, La Commanderie (Aile droite), 28 Rue Zuber, 68170 Rixheim.
→ MOTOCO, 13 Rue de Pfstatt, 68200 Mulhouse.

Réservation au 03 81 94 43 58 ou par mail à mediation@le19crac.com

Départ possible de Montbéliard à 9h (covoiturage) ou rendez-vous à 10h au Musée du papier peint de Rixheim. Retour prévu à Montbéliard à 15h.

Rejoignez le 19 Club !

PARTAGEONS ENSEMBLE NOTRE ENGAGEMENT
ENVERS LA CRÉATION CONTEMPORAINE.

A partir de 15€ par an, soutenez le centre d'art contemporain et ses activités en devenant un membre du 19 Club.

Profitez de moments de rencontres avec les artistes, d'informations en avant-première, de réductions et d'éditions limitées, de visites privilégiées dans les structures partenaires du 19, Crac et de nombreux autres avantages.

Inscriptions au 19, Crac ou par mail à mediation@le19crac.com.



AUTOUR DES EXPO- SITIONS

TOUT PUBLIC }

Visites accompagnées des expositions. ↗

Le premier dimanche du mois, gratuit.
— 6 mars et 3 avril à 15h30.

Groupes d'amis, associations, CE, le 19 vous propose des visites accompagnées sur mesure. Un moment privilégié de découverte de l'art contemporain dans un haut lieu du patrimoine industriel de la région.
— Gratuit, sur réservation au 03 81 94 13 47 ou mediation@le19crac.com.

RENDEZ-VOUS }

Rencontre avec les artistes des expositions. ↗

Les artistes Florentine et Alexandre Lamarche-Ovize et Marijke Vasey vous accompagnent dans leurs expositions en avant-première. Un moment d'échanges convivial réservé aux membres du 19 Club. Une bonne occasion de le rejoindre !
— Jeudi 10 février à 18h.
— Adhésion 15 €/an avec de nombreux avantages toute l'année.

Peindre au cœur de l'exposition : atelier avec Marijke Vasey. ↗

L'artiste Marijke Vasey vous propose d'explorer la couleur, le dessin et la répétition dans la peinture lors de deux ateliers inédits. Matériel fourni par le 19 Crac, prévoir une tenue appropriée.
— Samedi 5 mars et samedi 2 avril de 14h à 17h.
— 5€ la séance, à partir de 16 ans.
— Sur inscription au 03 81 94 13 47 ou mediation@le19crac.com.
— Gratuit pour les membres du 19 Club.

Club sandwich vidéo en résidence. ↗

À l'heure du déjeuner, découvrez une programmation vidéos concoctée par les artistes Chloé Serre et Pauline Delwaulle, en résidence sur le territoire.

Pensez à réserver vos sandwiches (2€50) jusqu'à 11h le jour même.

- Mardi 29 mars de 12h30 à 13h30, entrée libre (*en présence des artistes*).
- Réservation sandwich au 03 81 94 43 58 ou mediation@le19crac.com.

Concert du conservatoire du Pays de Montbéliard. ↗

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, du Wurtemberg à Paris, la musique instrumentale baroque brille de mille feux... Caractérisé par ses ornements, ses contrastes de clair-obscur, d'immobilité et de mouvement débridé, cet art décoratif met aussi en scène les passions humaines et leurs contradictions. Au programme : J. Froberger, *Toccata* ; P.F. Bodecker, Sonate *La Monica* ; A. Vivaldi, Sonate *ru 63 en ré m (Folia)* ; J.P. Rameau, Premier concert des *pièces de clavecin en concert* ; G.P. Telemann, 6^{ème} quatuors des *nouveaux quatuors en six suites*. Antoine Virard, flûte. Jean-Luc Bouveret, violon. Chantal Baeumler, viole de gambe. Michel Laizé, clavecin.
— Vendredi 8 avril à 20h au 19 Crac.
— Gratuit.

SCOLAIRES ET PÉRISCOLAIRES }

Des visites et ateliers adaptés au niveau des élèves et à vos projets pédagogiques, au plus proche des œuvres d'art.

- Visites et ateliers gratuits sur réservation au 03 81 94 13 47 ou mediation@le19crac.com.
- Dès l'ouverture de l'exposition, retrouvez un dossier pédagogique complet pour préparer votre visite sur www.le19crac.com.

JEUNE PUBLIC }

L'Œil et la Main - nouveau ↗

À l'aide de jeux d'observation et d'expérimentations plastiques, *L'œil et la main* propose aux enfants un temps ludique de découverte de l'histoire de l'art et d'analyse des œuvres qui les entourent.

- Mercredis 16 février, 23 février et 23 mars de 14h à 17h.
- De 6 à 12 ans, 7€ sur réservation.*

Stage vacances - Impression de couleurs. ↗

Décrypte les motifs et symboles cachés dans les œuvres d'Alexandre et Florentine Lamarche-Ovize, et lance-toi dans la réalisation de ton propre lé de papier peint. Le défi à relever : créer une nouvelle collection pour habiller les murs de ta maison.

- Atelier arts plastiques pour les 7-12 ans, 30€, sur réservation.*
- Vacances de printemps du mardi 19 avril au vendredi 22 avril de 14h à 17h.

Visite en famille. ↗ Partagez un moment complice et créatif en famille au 19 Crac ! Nous vous réservons une visite de l'exposition à travers un jeu de piste familial suivi d'un atelier d'arts plastiques pour découvrir les techniques de peinture des artistes des expositions.

- Samedi 12 mars, de 14h30 à 16h30.
- Adapté à tous les âges.
- Gratuit, sur réservation.*

↑ **Réservation*** 03 81 94 13 47 ou mediation@le19crac.com

- Tarif : 7€ par atelier, 30€ par stage. Tarifs dégressifs pour les frères et sœurs.
- Forfait annuel : 50€ pour toutes les activités enfants du 19. Ateliers ouverts à partir de deux inscrits minimum.

Prochaine exposition →

Unfortune cookies, commissariat de Forme soluble (La Tôlerie, Clermont-Ferrand).
Du 21 mai au 21 août 2022.

Liste des artistes à venir sur le19crac.com

Le 19, GRAND

Centre régional
d'art contemporain de Montbéliard

Alexandre et Florentine Lamarche-Ovize remercient Claire Durand-Ruel

et la collection le champ des possibles, Paris.

Marijke Vasey remercie Ross Hansen, Martin et Vera Vasey, ainsi que la DRAC Bourgogne-Franche-Comté pour la bourse d'Aide Individuelle à la Création (AIC).

1^{er} de couv. : A. et F. Lamarche-Ovize, *Platôs* (détail), 2017, Le Grand café Saint-Nazaire.

4^e de couv. : M. Vasey, *Drop Blue* (détail), 2018, acrylique et huile sur colle, 50x40 cm.



Le 19, Centre régional d'art contemporain
19 avenue des Alliés, 25200 Montbéliard
Tél. 03 81 94 43 58 – www.le19crac.com

Mardi-samedi : 14h-18h,
dimanche : 15h-18h.

Fermé lundi et jours fériés.



RÉGION
BOURGOGNE
FRANCHE
COMTE

PREFET
DE LA RÉGION
BOURGOGNE-
FRANCHE-COMTE



Tout
Montbéliard
.com



Centre d'art contemporain d'intérêt national. Dépôt légal : 1^{er} trimestre 2022. Issn : 1957-0856