# villa

saison fictions
2015 —16

En regard de l'exposition
*Fœhn d'été*

Un texte de Marie-José Muller-Llorca

# du

# parc

centre d'art contemporain
parc montessuit,
12 rue de genève 74100 annemasse, france

# *Les savoirs indexés à l'œuvre structurent son image*

***Fœhn d'été***

**Le vent est un phénomène d'origine météorologique dont les caractéristiques, l'intensité et la direction, sont contingentes non seulement de déterminismes géographiques locaux - le vent de terre ou le vent de mer, par exemple - mais également de déterminismes généraux à l'échelle de notre planète - la différence de pression entre les régions de l'atmosphère - qui les modifient en permanence. Qu'il soit caresse tiède ou gifle glaciale, l'homme ne peut l'appréhender qu'approximativement, au travers du ressenti et de l'observation des effets produits sur l'environnement. Aussi, au XVIII$^{ème}$ siècle, a-t-il mis au point un instrument, l'anémomètre, permettant d'en mesurer la vitesse.**

***Fœhn d'été*[1], créé par Bettina Samson à la Villa du Parc pour l'exposition éponyme, sans doute pour les raisons qui suivent, couple trois ampoules électriques à un anémomètre : l'œuvre s'allume, s'éteint, varie, clignote, changeant d'aspect au gré du vent, indexant la perception du lieu d'exposition et des autres œuvres à des paramètres totalement extérieurs au monde de l'art.**

**Bettina Samson, *Fœhn d'été*, 3 lampes acier, anémomètre et circuit électronique, câbles, 2016**

**Respectant les conditions d'utilisation de l'appareil en extérieur, ce qui est donné à voir n'est qu'une partie de l'œuvre. La structure spatiale ainsi dédoublée piège, en quelque sorte, le visiteur. Lui est offert le spectacle d'un éclairage parfois capricieux dont il ne peut, d'où il se tient, comprendre les raisons. Même s'il a bien aperçu l'anémomètre avant d'entrer, encore faut-il qu'il ait pu l'identifier comme tel et qu'ensuite il en ait déduit la relation de cause à effet avec l'œuvre. Aussi, à toutes fins utiles, un livret lui a-t-il été fourni, qui explique le principe de fonctionnement et, indirectement, lui rappelle l'évidente corrélation entre le voir et le savoir dans l'acte de perception. Ce qui est soustrait à son regard, une fois entré dans le centre d'art, est ce par quoi - par le biais d'impulsions données à chaque tour d'anémomètre - l'œuvre transcrit dans le registre du visible les informations liées au vent.**

**Le montage conçu par l'artiste scénarise l'œuvre en partie visible et en partie invisible, ce qui a pour conséquence de dissocier le registre du vu de celui du perçu pour le visiteur. Il fait alternativement l'expérience de voir ce qu'il ne perçoit pas et de percevoir ce qu'il ne voit pas, selon qu'il est à**

**1- *Fœhn d'été*, 3 lampes acier, anémomètre et circuit électronique, câbles, 2016**

# *Les savoirs indexés à l'œuvre* structurent *son image*

**l'intérieur ou dans le parc. Il est donc confronté à un jeu de désynchronisation des temporalités de réception perturbant le processus ordinaire de la pensée imaginante activée face aux œuvres.**

**Les lampes de l'installation *Fœhn d'été* ressemblent aux copies, apparues récemment, de la lampe *Potence* créée en 1950 par Jean Prouvé.**

**Bettina Samson, *Fœhn d'été*, 3 lampes acier, anémomètre et circuit électronique, câbles, 2016**
**et Jagna Ciuchta, *Sol LeWitt for Goats (Avoriaz)*, peinture acrylique, 12 m x 3 m, 2016**

**Le choix de cet objet design, puriste devenu populaire est emblématique de la porosité des frontières entre les champs de création et des incessantes fluctuations du goût. Sa forme *ready made* marque l'œuvre du sceau d'un autre présent, non climatique, celui de la mode, que l'on appelle aussi l'air du temps. En évoquant ainsi l'inconstance des images mentales attachées aux formes, l'œuvre déploie d'une autre façon la figure de la girouette : son dispositif artistique se calque très exactement sur le dispositif technique et rejoue la substitution opérée par le langage lors du passage du sens propre au sens figuré, en mettant en scène à des degrés divers sa propre versatilité.**

**Les artistes ont longtemps abordé la question de l'inspiration, par le biais de thématiques empruntées à la religion, à l'histoire, à la littérature ou par le biais de la copie du réel et de la nature qui, délimitant le cadre et restreignant les paramètres de la représentation, les forçaient à imaginer des solutions singulières.**

# *Les savoirs indexés à l'œuvre structurent son image*

**Ce par quoi se donne à voir *Fœhn d'été* est un système d'enregistrement autonome auquel l'artiste délègue la transcription de données naturelles, invisibles. Bettina Samson déjoue donc, non sans ingéniosité, l'image classique du souffle créateur animant les pensées et les gestes de l'artiste par un subterfuge rappelant, en l'inversant, le Deus ex machina de l'univers théâtral.**

***Contre-jour***

**Dans la salle suivante, des œuvres aux graphismes en noir et blanc sont adossées au mur. Ce mode de présentation, lié à leur poids, et également leur épaisseur irrégulière, leurs diverses textures et leurs effets de brillance tendent à suggérer une matière dense qui aurait chauffé et fondu, comme de l'émail ou plus précisément du verre. Le visiteur s'intéresse aux accidents de la surface, à l'intensité des teintes prises dans la masse et à leurs variations selon l'aspect lisse, mat, satiné ou sableux. Les œuvres de cette série, pourtant travaillées en trois couches de verre étales, présentent grâce à une prouesse technique des contours très réguliers et des figures géométriques d'une extrême précision. Elles s'appréhendent donc au travers d'un décrochement de perception entre matière et forme.**

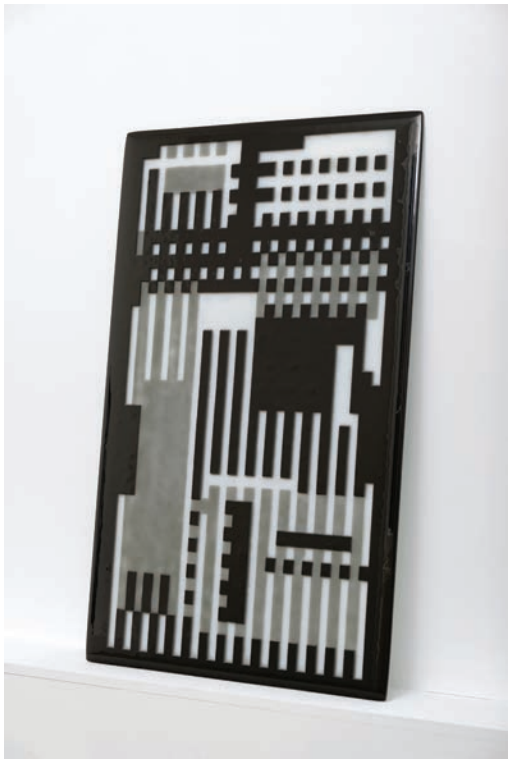
**Bettina Samson, *Contre-jour (Last Trip to Chichen Itza and Uxmal) II***
**tableaux-reliefs, verre fusionné et gravé par sablage, 102,5 x 63 cm, 2010-2012**

**Chaque composition équilibre des motifs issus de trames rectilignes : rayure, rectangle, croix. Des diverses tailles de ces motifs naissent des effets de superposition créant une illusion de profondeur. Toutefois, la continuité d'une même couleur entre deux motifs peut annuler cette impression et les unifier, tel le noir dans le jeu du Tangram qui illustre bien le phénomène. La répétition des formes couplée à l'alternance des couleurs génère une tension optique rendant possible cette double lecture qui consiste à inverser le rapport fond/forme des motifs et leurs positionnements.**

**Bettina Samson, *Contre-jour (For a Future Exploration of Dark Matter) II***
**tableaux-reliefs, verre fusionné et gravé par sablage, 102,5 x 63 cm, 2012**

**Ces expériences de regard, privilégiant certaines données visuelles au détriment d'autres qui peuvent ensuite les remplacer, sont assez similaires à celles proposées par les artistes de l'Op Art. Mais Bettina Samson ne retient pas la dimension ludique des effets optiques comme fin en soi ; celle-ci n'est qu'une des modalités ouvrant l'œuvre à une identité visuelle instable. En cela, cette série remonte la filiation de l'Abstraction géométrique jusqu'aux formes élémentaires et pionnières, lorsque le regardeur faisait la découverte fondamentale d'un œil nouveau pouvant se désengager des habitudes figuratives et penser le tableau comme un espace pictural dynamique avec ses lois propres. Ces œuvres s'affirment donc**

**comme des objets plastiques abstraits et complexes, impliquant le regardeur dans des expériences de perception divergentes.**



**Bettina Samson, *Contre-jour (Last Trip to Chichen Itza and Uxmal) I***
**tableaux-reliefs, verre fusionné et gravé par sablage, 102,5 x 63 cm, 2010-2012**

**Par endroits, le passage de la planéité au volume est accéléré par des faux-semblants d'ombres portées dus à la translucidité du verre et aux rapports de tons, ainsi qu'aux découpes en réserve en plein comme en vide. Cette impression spatiale accentuée trouve une signification précise lorsque le visiteur lit le cartel *Contre-jour*. Ce titre installe les œuvres entre obscurité et clarté mais, surtout, il assigne au regardeur un point de vue très particulier, celui face à la source lumineuse où il est sujet à l'aveuglement.**

**Effectivement, trois œuvres de cette série présentent une distribution des valeurs simulant un contre-jour, le blanc étant utilisé comme fond, le gris comme intermédiaire et le noir comme couche affleurant l'espace où se tient le visiteur. La lumière est donc plus suggérée que réelle, ce que les conditions d'exposition confirment puisque, bien que ces œuvres soient en verre, elles ne sont pas installées à contre-jour comme le seraient des vitraux. De fait, le contre-jour qui les désigne est celui de la fiction tridimensionnelle de la Peinture. Cependant, le dispositif plastique de ce contre-jour n'est pas exactement celui de la représentation plane ; il n'est plus inscrit au cœur de l'image. Il investit la matière stratifiée des œuvres à partir de laquelle s'organisent les effets de spatialité. Le regardeur est donc invité à transcrire directement sa perception de la structure physique de l'œuvre en perception spatiale.**
**La matérialité même de l'œuvre instruit l'image du contre-jour.**

**Bettina Samson, *Contre-jour (For a Future Exploration of Dark Matter) III***
**tableaux-reliefs, verre fusionné et gravé par sablage, 102,5 x 63 cm, 2012**

**La quatrième œuvre est constituée d'un fond noir sur lequel se détachent des formes blanches assez diaphanes, ce qui, pour rester dans le domaine pictural, conduirait à la rapprocher plutôt du clair-obscur que du contre-jour. Cet ordre inversé instaure un écart au sein de la série qui infléchit, voire invertit, le processus de perception. Ainsi, les jeux de prévalence observés entre matière et image dépendent de la technique utilisée. L'expérience interprétative active ici deux acceptions du mot technique : la technique comme mise en forme du matériau et la technique comme mise en œuvre de rendus à finalité artistique, avec pour exemples la technique du contre-jour et celle**

**s'apparentant à un clair-obscur. Ainsi à partir de l'observation détaillée de la structure des œuvres de cette série se décèlent des enjeux différents, ceux-là mêmes par lesquels a été institué le hiatus entre l'art et l'artisanat.**

**Contre-jour artistique et contre-jour scientifique**

**La lecture des sous-titres convoque deux champs référentiels, l'un scientifique et l'autre artistique, comme si, a priori, la notion de contre-jour pouvait les englober métaphoriquement.**

**Le premier sous-titre *Pour une exploration de la matière noire* renvoie au champ de l'astrophysique. La vulgarisation scientifique décrit cette matière comme très abondante dans l'univers mais invisible et indétectable directement. Son existence hypothétique est obtenue par recoupements d'observations portant sur des effets affectant la matière visible. Elle reste donc dans un en-deçà du concevable, un en-deçà de toute image, déplaçant les moyens de la recherche vers la modélisation d'outils mathématiques, vers un espace intellectuel a priori déconnecté de ses repères habituels. Lorsque Bettina Samson voit sur un écran d'ordinateur du centre d'astrophysique de Marseille ce qui pour elle ne peut être que des images sans contenu authentifiable, elle est attirée par leur ressemblance avec certaines peintures de l'Abstraction géométrique. Elle fait ainsi fusionner deux images, indépendamment de leur statut iconographique et de leur contexte d'origine. Dans ce rapprochement inopiné, les images sont déliées de leurs appartenances antérieures et l'analogie formelle prime.**

**Le second sous-titre *Last trip to Chicchén Itzà and Uxmal* fait référence aux voyages au Mexique de Josef Albers, à partir de 1935, fasciné par l'idée que des cultures éloignées géographiquement et historiquement puissent produire des formes semblables. Ses photographies en noir et blanc des sites archéologiques mettent en évidence, par les choix de cadrage, de distance, de lumière et de contraste, la structure modulaire et géométrique des architectures et des bas-reliefs. Par delà leur valeur documentaire, en proposant une relecture des monuments, elles matérialisent la pensée de Josef Albers. Le sous-titre renvoie également aux motifs quadrillés des tissus précolombiens dont certaines de ses œuvres sur verre des années 1920 et 1930, reprises ici par Bettina Samson, se trouvent être très proches.**

**Ainsi les images que mettent en scène les œuvres de *Contre-jour* sont des sortes de maillons qui se greffent sur des chaînes d'images préexistantes et les réactivent, les prolongent et les relient.**

**Le commun n'est pas le semblable**

**La ressemblance entre toutes ces images est, en partie, facilitée par l'effet homogénéisant de leurs formes géométriques. Bettina Samson part du constat de cette identité visuelle commune pour interroger le faux-semblant. Ce dernier rabat des images issues de démarches différentes en une image collusoire. Telle est la nature des images de *Contre-jour* qui se tiennent à la croisée des préoccupations, des sensibilités, des savoirs et des raisonnements qui habitent les images référentielles et les façonnent en deçà de leur dimension visible.**

**Bettina Samson ne s'approprie pas exactement les images référentielles de l'art maya ou de certaines œuvres de Josef Albers. Elle ne les détourne pas de leurs contenus ; au contraire, elle enquête sur les situations et les raisons qui décident de leur apparence et elle les intègre à son travail plastique.**

**« Je ne crée pas d'image »[2] dit-elle et, effectivement, elle s'empare d'images préexistantes d'origines diverses qu'elle retravaille. Ce qu'elle reprend n'est pas directement leur dimension visuelle mais leur face cachée, celle des circonstances et des modalités de leur apparition. Pour cela, de manière empirique et pragmatique elle va appliquer à une image qu'elle a sélectionnée, pour appartenir à un contexte et à une histoire précise, des logiques et des procédures de mise en forme prélevées dans un autre contexte ; les deux contextes étant corrélés à la faveur de recherches documentaires préalables. L'image est ainsi soumise, comme il l'a été précédemment noté, à la variation de paramètres - support,**

**2- « Je prélève des documents, des photographies historiques ou des textes, ou n'importe quoi, que j'intègre dans mon travail mais je ne crée pas d'image. »**

taille, matière, etc.- dont les effets dépassent la simple transcription et altèrent son sens premier.

Par entrecroisements, une trame discursive se crée qui fédère entre elles les images ainsi retravaillées.

Dès lors, faire transiter une image d'astrophysique d'une interface numérique vers un support en verre n'est pas chez Bettina Samson un choix d'ordre esthétique, mais une conséquence du processus référentiel qui gouverne le choix de ses images. Dans ce cas, elle emprunte à Josef Albers le support et la technique, qu'elle actualise grâce à de nouveaux outils, soit un savoir-faire qu'elle utilise comme levier pour faire glisser l'image dans un contexte qui lui est étranger.
En regard, faire transiter des images d'œuvres sur verre de Josef Albers vers les images de Contre-jour n'est pas, malgré les apparences, en faire une copie ou un pastiche, mais à nouveau une conséquence du processus référentiel. En respectant les prérequis de la démarche d'Albers, ce que Bettina Samson donne à voir est une image du savoir théorique qui les gouverne.
L'une des images est retravaillée depuis le versant du visible, celui de sa structure plastique, et l'autre depuis le versant de sa structure conceptuelle.

Cette distribution des images entre les registres du visible et de l'invisible est rendue possible par la matière du verre qui leur est commune.

Le verre, en tant que matière et image(s) de cette matière, participe du processus discursif commencé avec le parallèle entre l'expérience d'Albers devant les images mayas et celle de Bettina Samson dans le laboratoire, suggéré par les cartels.

Ces œuvres déroutantes sont donc la conjonction d'opérations structurelles qui les installent dans le statut d'éléments discrets d'une série. La cohérence générale de la série est la résultante des cohérences internes qui régissent les images retravaillées.

En complément des titres et des sous-titres, la matière du verre peut donc être lue comme un indice[3] ou plutôt une image indicielle, tout comme peuvent l'être les jeux de positif et négatif des compositions géométriques et les jeux d'influence entre ligne et forme, forme et plan, desquels dépendent les images rétiniennes d'inversion. Ces images sont indicielles car toutes se réfèrent expressément à certaines œuvres[4] de Josef Albers, ainsi qu'à son enseignement dans l'atelier de verre au Bauhaus. Dans cette école, les ateliers étaient pilotés par un maître d'artisanat et un artiste « maître de la forme ». De cette posture pédagogique, figurant dans le manifeste de 1919, ressort la volonté de dépassement de la dichotomie art et artisanat pour, justement, placer la construction de l'œuvre au cœur de cette articulation. Ce principe de création innerve les travaux de Bettina Samson qui rendent compte de décloisonnements multiples entre des champs disciplinaires. Plus qu'un simple métissage de techniques, ses œuvres sont le résultat d'apprentissages de procédures de travail par lesquelles s'acquièrent de nouveaux modes de voir et de concevoir.

*Ligne constante*

L'œuvre intitulée *Ligne constante* se décrit matériellement comme une structure métallique tubulaire noire, courbe, de la taille du visiteur. En contraste maximal avec les murs blancs de la Villa du Parc, elle donne l'illusion d'être tantôt une ligne tridimensionnelle qui se déploie dans la pièce et tantôt un tracé bidimensionnel. Entre sculpture et dessin, elle est physiquement proche et visuellement insaisissable, car lorsque le visiteur bouge, il découvre qu'elle se métamorphose en fonction des points de vue.

L'imprévisibilité des figures qu'elle adopte surprend le visiteur autant que leur multiplicité et leur mutabilité.

En fait, les figures évoluent continûment avec un effet cinétique, l'une semblant se défaire progressivement pour laisser une autre advenir. Cependant, l'expérience perceptive reste ambiguë puisque les déformations optiquement enregistrées ne quittent guère le domaine de l'informe ; seules quelques figures peuvent être vaguement identifiées à des signes connus ou à des éléments existants. Avec un peu d'imagination, tout au plus voit-on un symbole infini tordu ou une banane ou encore une chips, au final des formes organiques sans lien. Ces figures indécidables apparaissent par le biais

3- « L'indice, en continuité directe avec le référent, possède avec lui quelque chose en commun. L'icône n'est pas directement affecté par l'objet qu'il désigne, mais entretient avec lui un lien analogique. Le symbole est relié à ce qu'il désigne par une convention. » Monique Sicard, « Les paradoxes de l'image », Laboratoire Communication et politique, Paris, CNRS

4- Fabrik, 1926 ou K=trio, 1932 ( K en hommage à Kandinsky ) Etudes plastiques de la relation entre espace et illusion, par exemple.

d'une opération optique classique de rabattement de la ligne noire sur un seul plan. Matériellement, la forme ondulante se développe en alternant des courbes orientées perpendiculairement les unes aux autres qui, en perspective selon les angles de vue, sont saisies tantôt de profil et tantôt en raccourci.

La ligne n'est donc qu'une suite de raccords invisibles d'éléments divers qui lui confèrent son incroyable élasticité.

Cette vision est réversible car, mentalement et visuellement, l'espace de la salle peut être restitué. En cela les contours construits optiquement sont des espèces d'anamorphose qui au lieu de renvoyer, comme usuellement, à des images référentielles extérieures, concourent juste à dessiner le territoire des images de l'œuvre.

L'œuvre décline son identité au travers de cette hétérogénéité spectaculaire. En cela, elle place le regardeur dans une situation interprétative, active et ludique. Entité visuelle inconstante, ***Ligne constante*** ne cesse de déjouer les tentatives du regardeur de la saisir, de l'identifier dans sa complexité et de la nommer.

Le titre rend compte de cette aporie, faisant ressortir la tension entre la permanence matérielle de l'œuvre et l'évidente labilité de ses images. Il cache aussi une référence dont viennent d'être entrevues précédemment quelques idées dérivées. L'adjectif constante est un jeu de mot avec le prénom de Constant Anton Nieuwenhuys, artiste et architecte situationniste néerlandais qui, de 1956 à 1974, a mené un projet architectural visionnaire intitulé New Babylon.
Un urbanisme planétaire pensé en secteurs où la production est automatisée et la propriété abolie. Une ville sans centre, en perpétuelle mutation, habitée par des hommes d'un type nouveau, homo ludens[5], l'inventant et la reconfigurant en permanence.

Les particularités de cette forme évidée aux flexions contrariées donnent lieu à une situation où l'expérience perceptive et l'expérience de pensée ne sont plus exactement corrélées.

**Bettina Samson, *Ligne constante*, acier cintré, peinture, 96 x 160 x 250 cm environ, 2006**

Cette situation est assez proche de la rencontre avec des objets mathématiques dits impossibles dont le seul régime d'existence est l'image. Dans les deux cas, nous sommes en présence de constructions fictives. La profondeur est en soi invisible et ne se révèlant qu'au travers des déformations – et illusions – que la perspective impose aux éléments[6].
En cela ***Ligne constante*** est autant un objet de pensée qu'un objet de vision.

Elle se tient en équilibre, dans un jeu de bascule entre le registre du visible et celui des images mentales et visualisées. De par ses proportions, elle pourrait également être pensée comme l'armature d'un siège, dans la lignée des recherches de mobilier de Mies Van Der Rohe au Bauhaus, par exemple, dont l'assise absente ferait alors référence à l'œuvre de Robert Filliou, ***Le siège des idées***, 1976, bricolage conceptuel au design utilitaire daté.

Si toute œuvre en tant qu'objet de pensée repose sur l'invisible, pour ne pas être totalement hermétique, sa structure d'objet plastique doit être l'enjeu de liens traversant les apparences.

Seules les chaînes d'images peuvent franchir ce hiatus entre matérialité et représentation, par le biais des figures

5- Homo Ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu - Johan Huizinga, 1938

6- « Ainsi la perception de l'espace et notament celle de la profondeur n'est pas une donnée instantannée »...«La profondeur est reconstituée par le sujet mais uil ne la voit pas »... « L'espace n'est pas objet de vision mais objet de pensée. » *in Le Primat de la perception - Maurice Merleau-Ponty, Ed. Verdier, 2014.*

# *Les savoirs indexés à l'œuvre structurent son image*

**de style que sont les figures de construction de la syntaxe du vocabulaire plastique des oeuvres.**

**Du sens propre au sens figuré, soit de la girouette à la versatilité, de la matérialité des couches de verre à la stratification des plans abstraits, au travers des figures de rhétorique dialoguent les images du visible et de l'invisible. Concrètement, à partir de scénarios et d'images préexistants Bettina Samson monte, pièce à pièce et en contrepoint, la structure formelle et la structure conceptuelle de ses œuvres. S'écrit un récit multipolaire, où la plasticité des images visibles est à la fois centrale et étroitement dépendante de l'éclairage interne, et potentiellement changeant, des images des savoirs qui lui sont indexées.**

**Marie-José MULLER-LLORCA**

**Vues d'exposition Aurélien Mole, pour la Villa du Parc centre d'art contemporain**

**Bettina Samson, *Ligne constante*, acier cintré, peinture, 96 x 160 x 250 cm environ, 2006**