

## Repenser les œuvres de la collection

Laurent Fiévet

*La Collection mise à nue par ses artistes, même* est la seconde exposition que Lab'Bel consacre à sa collection. Elle rassemble les œuvres acquises par le Laboratoire artistique du Groupe Bel au cours des quatre dernières années, et plus précisément celles qui n'ont pas été montrées dans le cadre de l'exposition *Touching the Moon*<sup>1</sup> en 2012. Avec le même esprit d'ouverture que ce premier rendez-vous public autour de la collection, des prêts, effectués auprès de galeries ou de collectionneurs privés contribuent à préciser l'approche. En complétant certaines des séries représentées, ils permettent de mieux appréhender les œuvres des artistes sollicités et de mettre en perspective leur démarche singulière.

L'exposition de 2016 se déploie sur trois pôles géographiques disséminés sur le territoire jurassien : La Maison de La vache qui rit de Lons-le-Saunier dans un premier temps qui, depuis le printemps 2010, accueille régulièrement les projets de Lab'Bel et s'impose depuis sa création comme l'un de ses partenaires privilégiés dans sa démarche de soutien à l'art contemporain, Le Musée des Beaux-Arts de Dole, ensuite, où, grâce aux interventions successives de ses directrices Anne Dary et Amélie Lavin, la collection est mise en dépôt et présentée partiellement depuis 2013 et Le Belvédère Calonne de Sappel à Baume-les-Messieurs, enfin, dont, grâce à la complicité amicale de son propriétaire Emmanuel Beffy, le fonds est heureux d'investir le parc pour la première fois. Chacun de ces lieux, en raison de sa nature, de son statut public ou privé et de ses spécificités engage ses propres logiques de corps et de monstration, permettant à la collection du Laboratoire artistique, conformément à la référence duchampienne qu'arbore avec malice le titre de l'exposition, de se dévoiler sous différents angles au regard du public et dans sa joyeuse diversité - la plupart des pièces exposées n'ayant jamais été montrées en dehors de leur contexte d'acquisition.

Ces trois rendez-vous proposés au public jurassien adoptent, comme on l'aura compris des colorations différentes. Ils interrogent chacun à leur façon certains des enjeux de l'œuvre d'art et de la collection. L'exposition s'échelonne sur une durée de plusieurs mois au cours desquels, par le biais d'animations et de performances, de nouvelles formes d'appropriation des œuvres seront également proposées.

### Un paradis perdu – de l'œuvre et de sa sensualité diffuse

#### Volet I : à La Maison de La vache qui rit

C'est à Lons-le-Saunier que débute ce parcours jurassien où pendant plusieurs mois, La Maison de La vache qui rit accueille un ensemble de pièces à la fois ludique et coloré, voire susceptible d'éveiller une forme de gourmandise chez le visiteur. On y retrouve en bonne place Hans-Peter Feldmann et Thomas Bayrle, les deux artistes qui collaborèrent en 2014 et 2015 à la réalisation des deux premières *Boîtes Collector* pour la marque et dont les propositions furent, au même titre que pour un large ensemble d'amateurs, intégrées à la collection du Laboratoire artistique. Leur présence apparaissait toute naturelle en ces lieux dédiés à La vache qui rit et où, au-delà de la présence de leurs créations pour le Groupe, leur pratique apparaît doublement relayée dans un processus de rhabillage de certains des espaces

---

<sup>1</sup> L'exposition *Toucher La Lune / Touching the Moon* a été présentée à la Galerie 5 de l'Université d'Angers du 12 janvier au 25 février 2012.

architecturaux de l'édifice et d'accessoirisation malicieuse d'icônes de notre culture contemporaine.

Il est possible de relever dans ce double processus de recouvrement des murs et des visages une contradiction avec ce qu'annoncerait le titre de l'exposition. Mais le principe de *mise à nu* ne se trouve pas pour autant écarté dans ces démarches. Dans le mouvement fluide et bleuté du *Blaue Kuhtapete / Blue Cow Wallpaper* de Thomas Bayrle qui vient envahir une partie des espaces du rez-de-chaussée de La Maison, la marque-phare du Groupe Bel a été en effet réduite à une forme d'épure. Elle procède d'une simplification qui contribue à en renforcer la toute puissance graphique comme le confirme son utilisation comme motif de base à la constitution d'autres figures pour le projet des *Boîtes Collector* - ces *superforms* comme son auteur aime à les qualifier. Ce procédé, qui replonge la marque dans une esthétique légèrement anachronique (puisque renouant avec sa représentation dans les années soixante, décennie au cours de laquelle Thomas Bayrle commença à se l'approprier dans son travail), introduit à sa manière une forme de déshabillage symbolique. Elle dépouille en effet le motif de certains de ses attributs et de sa fonction première pour mieux en révéler l'essence et le détourner en le récupérant dans d'autres fonctions figuratives. Un peu plus loin, les corps dénudés des David et Eve de Feldmann ont quant à eux pris bonne place auprès des nez rouges qui déclinent le principe de détournement imaginé par l'artiste pour la première édition *Collector*. Au même titre que ces derniers, leur présence invite à différentes formes d'intimités complices.

Les deux sculptures participent, à leur façon, de l'évocation d'un Jardin d'Eden revisité, comme esquissé par la végétation luxuriante glissant sur les murs de l'édifice. Elles déplacent l'expression de la nudité dans un registre de référence biblique – où, à travers la substitution d'un Adam par David, les identités des protagonistes auraient été quelque peu bousculées - que permettent de conforter indirectement d'autres des pièces de la collection. Ainsi, le corps érotiquement cuirassé du personnage d'*Hecatomb* d'Anna Molska se débattant, fouet à la main, dans son environnement de mousse, renoue-t-il, lui aussi, de façon quelque peu théâtrale et décalée, avec le mythe originel. Tout en jouant de la représentation d'une sorte de paradis terrestre, circonscrit dans une serre de verre et empreint d'une innocence perdue, il laisse présager des conséquences de la Chute, dans une vision qui résonne fortement avec les préoccupations écologiques du moment.

L'œuf trompe-l'œil d'Ugo Rondinone, *still.life. (one egg)*, semble quant à lui proposer au cœur de l'espace d'exposition temporaire, une ouverture vers toutes sortes de formes d'inconnu. La plate-forme circulaire sur laquelle il a été placé et qui en interdit l'accès le rend aussi tentant que la pomme qu'Eve semble proposer de sa main droite à David - l'un des autres modèles trompe-l'œil que croque précisément le sculpteur dans sa série des *still.life*. Bien que ce dispositif ne fasse pas partie du protocole de présentation de la pièce, il n'en exalte pas moins les dimensions symboliques, souligne les promesses, les enseignements ou les dangers qu'il pourrait contenir ; suggère ce qu'il pourrait de tout son poids provoquer malgré son dépouillement et son masque de fausse normalité.

Un peu plus loin, des colorants alimentaires transforment de vulgaires pigeons en espèces inconnues. Au même titre que l'habillage chromatique des figures de Hans-Peter Feldmann, ils confèrent aux oiseaux retouchés une sensualité nouvelle, affublés par leur auteur de la dénomination énigmatique de *Naked Parrots*. Le titre choisi par Etienne Chambaud évoque d'ailleurs, lui aussi, une forme de mise à nu. Doit-on l'interpréter comme le dévoilement d'une filiation avec des espèces cousines disparues ou y relever au contraire la révélation des

conséquences d'une mutation génétique mystérieuse qui, dans le prolongement de la parabole relayée dans sa vidéo par Anna Molska, traduirait les dérives de la société de consommation ? A moins que cette nudité revendiquée, aux dimensions toutes plasticiennes, ne constitue pour les volatiles qu'un moyen supplémentaire pour attirer l'attention, qu'une stratégie de séduction visant à assurer la survie de l'espèce.

Car qu'elle naisse de la vue, de l'odorat, du goût, de l'ouïe ou du toucher, ces corps et ces objets dévoilés, comme relevés par la couleur ou exaltés par les lumières des lampes de Ryan Gander alignées côte à côte, un peu plus loin, dans l'espace de La Maison, semblent proposer différentes formes de tentations adressées au visiteur. C'est avec une vraie gourmandise que les moulages de tablettes de chocolat de Rubén Grilo s'offrent à son regard dans les différentes modulations de leur palette pastel. Les titres complexes et extrêmement précis de ses tableaux-installations y comptabilisent déjà scientifiquement les coups de dents qu'il pourrait y porter. Gageons que sa proposition saura mettre celui-ci en appétit.

L'œil déshabille, invite dans le chatolement des couleurs à revenir au dépouillement des origines et déplace insidieusement la perception des œuvres vers une dimension alimentaire et séductrice. Appétissants, les corps s'offrent dans un environnement tout en rondeur et en douceur, où, à l'instar de l'univers de friandises dans lequel évoluent Hansel et Grethel, ne se distille pas moins une forme de menace diffuse pour celui qui se risque à s'y aventurer. En articulant à un jouet d'enfant inoffensif le fer d'une hache affilé, *A Lamp made by the artist for his wife (9th attempt)* de Ryan Gander rend particulièrement bien compte de ce mélange de séduction et de danger, met littéralement en lumière l'éventualité d'un brutal retournement. L'œuvre souligne comment le regard du visiteur peut à tout moment basculer vers des abîmes insoupçonnés ; un risque de chavirement que rappellent les images du film d'Anna Molska et auquel conduit inévitablement la matière sensible et ambivalente de l'œuvre d'art quand on cherche, d'un peu trop près, à la révéler.

## **Sièges de la pensée - logiques de dévoilement et d'épuisement à l'œuvre**

### **Volet II : au Musée des Beaux arts de Dole**

Dole présente une toute autre facette de la collection. Là où les pièces de Lons-le-Saunier s'aventuraient volontiers sur le registre de la sensation, voire sur des terrains renouant avec une forme d'innocence enfantine rappelant les enjeux des expositions *Rewind* et *Histoires sans sorcière* que La Maison de la vache qui rit avait accueillies en 2010 et 2014, le dévoilement de la collection au Musée des Beaux-Arts procède par registres plus cérébraux et distancés où, malgré les résonances engagées avec le premier volet d'exposition, apparaissent interrogés les statuts de l'artiste et de sa production, le panorama historique et le contexte social dans lequel il s'inscrit.

Cette dimension intellectuelle, réflexive, généralement très conceptuelle, transparaît notamment de façon évidente dans *Tête* de Benoît Maire. La reproduction d'une tête en cire, fichée sur une carafe en verre, y trouve un prolongement dans la lame d'un couteau dont le manche a été planté dans la mâchoire. Incisif, celui-ci tend à pointer et illustrer la dynamique d'une pensée que l'œuvre d'art initierait par son seul processus de monstration, une impulsion qu'elle contribuerait à mettre en mouvement au moment même de son exposition. Dans *dire ce qui est caché est l'ennui*, les contenus du tiroir d'un bureau et de la vitrine qui y est disposée introduisent le même type de commentaires sur la réflexion que tout travail artistique est susceptible d'engager. L'installation ouvre en effet par son titre, la nature de son dispositif

et l'hétérogénéité de son vocabulaire formel l'évidence d'une complexité d'approches, de polysémie. Engageant, comme pour *Tête*, un dialogue entre opacité et transparence, entre intériorité et l'extériorisation de ce qu'induit cette dimension cachée, elle contient, dans une formalisation où, comme depuis quelque temps déjà chez Benoît Maire, les mots trouvent une concrétisation explicite, la promesse d'un redéploiement intellectuel continu, voire le constat d'un déshabillage impossible tel que le concevait Méliès<sup>2</sup> en son temps, par le seul fait de la démultiplication des analyses auxquelles elle pourrait prêter et l'affirmation des dimensions dérobées qu'introduit le vaste champ de ses stratifications référentielles.

Dans *Clods I et II* de Chris Evans, la pensée s'évade dans une impulsion plus méditative à laquelle invitent des tapis de yoga disposés sur le sol. La présence de ces derniers déjoue l'intimidation imposante des sculptures de plâtre placées à leurs côtés, comme impuissantes à trouver un ancrage dans l'espace d'exposition. Au-delà de la dimension politique que revêt cette association en transposant les éléments d'une émeute survenue à Hull, en 1976, au cours de laquelle des prisonniers s'étaient rebellés contre leurs gardiens, une forme de déracinement, abordée là encore de façon très littérale, semble célébrer au sein des deux installations toute la force d'élévation de l'œuvre d'art. Elle met en avant ses potentiels d'espérance et de spiritualité, induit les mouvements d'élévation qu'elle peut générer – au même titre que le fait, à quelques pas de là, la dynamique verticale que décrit la tige structurant la sculpture-installation *Upright (n°4)* de James Clarkson, arborant sa légèreté graphique toute aérienne, dans un esprit rappelant la délicatesse des *commissioned drawings* d'inspiration végétale que délègue le même Chris Evans à des personnalités diplomatiques sur les murs de la salle. Dans un même jeu de contraste entre les matériaux en présence, les mégots de cigarettes coincés entre les deux pans de marbre de la sculpture *Untitled (R L Butts)* de Gabriel Kuri président, dans une autre salle du musée, à un autre type de suspension. Contrebalançant la masse de la roche, ils incitent le visiteur à affranchir son esprit du corps sculptural et l'entraîne, le temps d'une pause, dans une double logique de dématérialisation et de détachement gravitationnel.

Dans la série *Marriage* de John Stezaker, l'hybridation photographique déploie, quant à elle, une forme d'effeuillage de la *psyché* qui rejoue les contours et la nature des corps. A l'image du couteau de *Tête*, l'exploration formelle fait voler en éclat le carcan rassurant des apparences, pourtant protégé par un vernis de protection très académique. Elle fait basculer le regard, lisiblement éprouvé par les plis de *Blind II*, dans des zones de flottement identitaire inattendues où l'ancrage, pourtant rassurant, des genres s'en trouve lui-même fortement ébranlé. Dans *Mask CVL* et *Night I*, ce mouvement d'échappée évolue vers des paysages mentaux aux résonances toutes symboliques qui loin de protéger derrière les masques que semblent proposer les cartes ajustées sur les supports brillants des photographies détournées - à l'instar des tickets collés sur les visages des sportives par Gabriel Kuri -, ouvrent dangereusement reliefs, cascades et cavités pour mieux suggérer ce qui pourrait se jouer au niveau des œuvres et chez les modèles qui y sont représentés.

On peut se demander si chez Jorge Pedro Nuñez, le nez de Madame Duvaucy, loin de s'enfermer comme chez Feldmann dans la rondeur d'un accessoire de clown, ne se déploie pas pour mettre pareillement à nu des projections mentales. Quelque chose de l'ordre de la pensée semble en effet se jouer dans les paysages de Sergio Leone vers lesquels il se projette généreusement, dans une formulation qui reconduit moins la dimension agressive que revêt la

---

<sup>2</sup> Georges Méliès, *Le Déshabillage impossible* (1900).

mâchoire arrachée d'un Benoît Maire que la logique de déformation antinaturaliste dont on savait Ingres, son exécutant, coutumier. Il s'exprime clairement dans cet assemblage la dynamique d'une libération et d'un élargissement du champ comparable à celui qui fait transiter le cadre du format portrait qui retient la figure ingresque prisonnière, lui-même resserré sur le détail retenu pour l'ouvrage sur lequel est représentée Madame Duvaucy, à celui bien, plus généreux, du *Cinemascope* que l'on associe volontiers au père du *Western Spaghetti*. Tout en décroissant le corps, tout en en faisant pareillement éclater les limites et tout en éprouvant son élasticité d'une façon bien plus contrôlée que pour la tête fichée sur la carafe, cette expansion anatomique permet de suggérer, à travers ce qu'il peut se deviner du contenu d'un livre pourtant refermé, le large panorama de pensées qui animeraient la figure féminine ; mais sans pour autant que la teneur de ce vaste paysage mental ne soit aussi clairement affirmé que chez un John Stezaker, tout opaques que puissent être les motifs associés à ses portraits photographiques vernissés. C'est toute la complexité et les ambiguïtés de la peinture d'Ingres qui se trouvent commentées dans cette association, comme savamment libérée de son immobilisme académique, dans un mouvement d'ouverture et d'éclairage (que semble impliquer l'utilisation d'un pied de lampe) qui propose à la fois d'innombrables clefs de déchiffrement au sourire du modèle et accuse la difficulté dont relèverait cette tentative. Car tel celui de Pinocchio, l'allongement démesuré de l'appendice qui relie, de livre à livre, ces univers esthétiques, laisse parallèlement entendre la possibilité d'un écueil dans ce qui pourrait être dévoilé dans l'articulation analytique. Nuñez dérobo insidieusement les conclusions vers lesquelles celle-ci pourrait naturellement aboutir, mais d'une façon qui, de manière très paradoxale et malgré l'échec qu'elle présuppose, tend à en raconter beaucoup sur l'ambivalence de la figure représentée dans sa propension à souligner chez elle une forme de duplicité sans qu'à aucun moment le mystère de sa féminité ne s'en trouve écorné. N'est-ce pas d'ailleurs ce même type de commentaire qu'introduit Hans-Peter Feldmann dans les nez rouges dont il affuble ici une Vache, ici le Président George Washington dans ses *One Dollar Bill with red nose*, laissant entrevoir par une simple intervention figurative et chromatique, une forme d'effervescence sous la surface faussement lisse des apparences de ses modèles pour mieux y révéler une épaisseur, une profondeur associant malice et gravité ?

Ces différents déshabillages psychiques produits par ces échappées imagées semblent en effet aboutir à des formes d'impasses. Dans une logique similaire à celle qui dérobo, tout en les suggérant, les pensées de notre Madame Duvaucy, la démultiplication des exemplaires de *Crackers* d'Ed Ruscha déployés par Jonathan Monk dans son œuvre éponyme se heurte à l'impossibilité de saisir la fascination qu'ils engendrent. Encore plus radicalement que chez Nuñez, sa vidéo accuse le caractère impénétrable de l'univers formel exploré et souligne l'échec auquel mène sa tentative d'appropriation. Le déshabillage analytique programmé résiste brutalement à l'exercice. Les systèmes et univers étudiés confortent leur impénétrabilité ; comme si l'artiste, s'improvisant en collectionneur ou en figure critique, rendait compte de toute la puissance du mouvement esthétique dans lequel il s'inscrivait ou s'ingéniait à porter des masques pour mieux signifier la difficulté qui consisterait à le dévoiler lui-même.

Si son autoportrait *Self portrait as a distribution diagram* introduit des éléments de définition poétiques, les différentes articulations de *Declared Preferences vs. Revealed References* de Gabriel Kuri semblent conduire au même type d'impasses. Un motif unique (une poubelle métallique noire), décliné en différentes tailles au sein de l'installation, y semble éprouvé par l'adjonction analytique de différents objets (dont des coquillages communs à son autoportrait), dans un mouvement qui, malgré l'effet de redéploiement auquel invite les changements d'échelle, semble procéder par replis systématiques sur lui-même. Là où le titre

de la pièce souligne un registre d'indécision, de manque d'objectivité, voire d'oppositions dans un discours prétendument cadré, l'univers formel de l'œuvre impose clairement une fermeture, un glissement vers des espaces clos et obscurs, une menace de chute qui rappellent peut-être celle de notre Paradis perdu. Bien que donnant l'illusion de procéder par libération progressive du champ, si on suit le mouvement d'organisation des motifs, il ne creuse pas moins en son sein une forme d'opacité.

Le processus d'analyse finit par se retourner sur lui-même, dans un effet d'épuisement de ses possibilités. Il se heurte à une forme de résistance qui se confirme chez d'autres artistes de la collection dans les tentatives de définition personnelle que permettent d'articuler pour eux des études d'événements qui leur sont associés ou de l'environnement dans lesquels ils évoluent. La reconstitution méthodique qu'un Roman Ondák imagine pour *Tomorrows (Handshake)* ne parvient guère, par exemple, à ouvrir davantage la compréhension des faits à laquelle elle pourrait mener. Plus qu'elle n'apporte des réponses à ce qui a pu se jouer dans la rencontre historique dont elle propose une forme de restitution par enfants interposés, elle souligne la propension des événements à se répéter, voire de l'Histoire à se refermer sur elle-même dans une forme de pliure que traduit son protocole de présentation rapprochant, comme les deux bords latéraux de la photographie, le futur du passé.

Dans ce mouvement de déshabillage et d'analyse de ce qui se joue autour de lui, l'artiste semble en effet parfois impuissant. Il ne peut que marquer une forme d'opposition aux courants qui l'emportent, comme le fait Chris Evans à travers l'appropriation symbolique et militante d'un mouvement historique de rébellion ou Slaven Tolj à travers la condamnation des courants qui bouleversent son environnement professionnel et la dénonciation frontale de l'aberration d'un système politique qui, sous couvert de promesses de rentabilisation économique, programme méthodiquement son élimination. Dans la série photographique *Citius, Altius, Fortius*, l'œuf de notre Paradis perdu se retrouve fiché entre les doigts d'une Vierge à l'Enfant, comme brusquement chargé d'une puissance destructrice prête à annihiler tout ce qui se trouve autour de lui. Mais ce motif à la concentration presque atomique, et qui prend chez lui l'apparence d'une balle de golf, ne traduit pas moins, par un effet de volte-face surprenant, cette espérance que l'Art peut lui aussi entraîner une force de déstabilisation intellectuelle susceptible de faire implorer les mécanismes de pensée que ses œuvres dénoncent précisément. Entre les doigts de la Vierge ou des autres figures religieuses auquel il l'associe, il devient en effet une arme qu'il peut détourner à son avantage, bénéficiant par là-même de la complicité d'alliés de stature exceptionnelle, à la fois hautement spirituelle et libératrice, dotés d'une puissance bien plus reconnue que celle du système politique qui en organise la destruction. C'est en ce sens que cet élément qui tend à résumer la démarche pernicieuse de ses adversaires finit par introduire les mêmes promesses d'ouverture que l'œuf de *still.life. (one egg)* d'Ugo Rondinone à travers sa manière de laisser entrevoir, derrière la dénonciation qu'il illustre, un champ des possibles qui n'engage pas nécessairement une éviction.

En interpellant directement les visiteurs et en touchant les esprits, l'œuvre d'art se dote en effet d'une force politique capable de retourner le mouvement de l'Histoire dans cette même logique de pli que décrit Roman Ondák dans *Tomorrows (Handshake)*, voire le redéploiement qu'induit le tapis de son *Public Balcony* faisant glisser avec souplesse sa dimension subversive hors de l'enceinte du musée (dans un processus d'envahissement de l'espace public qui rappelle les enjeux associés aux papiers peints de Thomas Bayrle). Elle engage possiblement cette éclosion et germination intellectuelles auxquelles font écho les dessins végétaux d'un Chris Evans ou la représentation, à l'échelle 1, du paquet de graines d'un Jef

Geys dans sa composition *Choux de Bruxelles (Sonda)* ; avec ce présage d'expansion et de démultiplication qu'induit chez ce dernier, dans une logique rappelant celle des exemplaires des *Crackers* de Jonathan Monk, la quantité impressionnante des sphères de choux juxtaposées, toutes gorgées de leurs promesses de saveur et de senteurs, et prêtes à donner l'impulsion à la re-végétalisation luxuriante du Jardin d'Eden dont le visiteur semblait avoir été pourtant écarté. La pensée de l'œuvre s'évade là où elle semblait circonscrite, comme libérée par le déshabillage à laquelle elle se prête et dont elle fait l'objet.

### **3. Ouvertures du corps sur le paysage jurassien**

#### **Volet III : au Belvédère Calonne de Sappel**

Et c'est précisément dans un jardin clos et privé situé dans l'un des plus beaux villages jurassiens, celui du Belvédère Calonne de Sappel à Baume-les-Messieurs, que prend place le troisième volet de l'exposition. Un ensemble de sculptures de Daniel Dewar et Grégory Gicquel y abordent la question de la nudité de manière très littérale, mais comme pour celles de Hans-Peter Feldmann à La Maison de La vache qui rit, dans une formulation dénuée de provocation sexuelle ou de voyeurisme, avec ce même rempart qu'introduit la référence à la statuaire, aussi bien antique que dans des acceptations plus contemporaines, dont les artistes s'amuse à détourner les codes avec leur impertinence coutumière.

Le gilet ouvragé de *Buste* trônant à l'entrée du jardin ne contribue, paradoxalement, qu'à mieux souligner cet état, comme le ferait un vêtement trop ajusté qui mettrait en valeur l'anatomie de son propriétaire. On le sent porté à même la peau d'un corps étrangement tronçonné, dans un souci de protection que le climat aurait rendu nécessaire. La matière lui apporte d'ailleurs une vraie transparence. Là où Hans-Peter Feldmann rhabille, à l'instar du Godard du *Mépris*, les corps d'Eve et de David d'une couche de couleurs, Daniel Dewar et Grégory Gicquel leur préfèrent l'uniformité, quasi atone, d'un lainage de béton, qui rend, par endroits, la distinction entre le corps et le vêtement difficilement perceptible.

Cette dimension charnelle en finit d'ailleurs par perdre prise, comme si le corps lui-même s'évanouissait, par effet de contraste, dans les détails ouvragés du gilet.

Un peu plus loin dans le parc, un couple de *Fantômes*, comme pour mieux souligner ce phénomène, accuse une même perte de corporalité dans l'indistinction que façonne le matériau qui les rassemble. Comme dans les duos photographiques des *Marriage* de John Stezaker, les contours des modèles finissent par se brouiller pour mieux s'emboîter l'un dans l'autre, aboutissant, dans un autre espace du parc, à la quasi-abstraction aux résonnances absurdes que proposent les deux jambes reliées de la sculpture intitulée *Figure*.

Dans *Le Menuet*, les corps, à nouveau sectionnés au niveau du buste, finissent pareillement par se réduire à l'épure d'un mouvement chorégraphique. Il se perdent dans la platitude d'une succession d'images égrenées à la manière des *Crackers* de Jonathan Monk et se diluent dans la logique d'une musicalité scandée par de subtils changements de lumière.

C'est comme si la puissance du paysage jurassien avait fini par orchestrer, dans ce Paradis retrouvé, une série de disparitions. Qu'il soulignait par la richesse et la subtilité de sa palette, une immatérialité dans la masse bétonneuse. Qu'il révélait par toute la diversité de ses détails et de ses nuances des creux dans la toute pesanteur de la masse, soulignait par ses frémissements et ses éclats des effets d'inconsistances et de fragilité dans la matière. Mais

grâce à toute la malice qu'introduisent les artistes dans leur travail, ce processus d'évaporation des corps – qui peut rappeler les dynamiques qu'initient les sculptures et installations de Benoît Maire, Gabriel Kuri et Chris Evans au Musée des Beaux-Arts de Dole - acquiert une forme de lyrisme et de légèreté. Loin d'être pesant ou désespéré, l'évanouissement que tend à programmer le paysage finit par faire gagner aux œuvres le subtil esprit des lieux.

### **Epilogue - *Identities on Display***

A l'entrée de chacun des trois pôles d'exposition, l'un des modules de l'installation *Identities on Display* de Karin Sander propose une autre forme de dématérialisation et de dénuement ; moins par l'effet de transparence que produisent leurs parois de plexiglass ou par la nature dépouillée qu'ils sont susceptibles de revêtir lorsqu'ils ne sont pas activés par les visiteurs que par leur propension à les inviter à un dévoilement comparable à celui des œuvres qu'ils seront amenés à découvrir. Dans l'interaction qu'elle opère avec eux (ces derniers peuvent, s'ils le souhaitent, s'en servir de vestiaire pour y accrocher leurs vêtements), l'installation se charge de ce qu'ils sont, se redéfinit formellement à travers eux.

C'est ainsi que dans la durée des trois volets d'exposition, une série de portraits se met peu à peu en place et permet à la collection d'arborer de nouvelles modulations. Karin Sander contribue à esquisser une typographie des lieux dont les différents modules de son œuvre proposent une articulation. Elle travaille à en préciser l'identité sociologique et à en souligner, par effet de contrastes, les spécificités.

Le processus d'exposition s'en trouve lui-même *mis à nu*, comme déshabillé par ses visiteurs, même. Il se révèle dans la même dynamique d'analyse critique qui permet de déflorer, une à une, les œuvres rassemblées. Les implications du visiteur et de son regard n'en apparaissent que plus sensibles, perceptibles et concrets, comme saisis dans un mouvement de retournement qui les dévoile et les livre à leur tour à la considération de tous.