

Guillaume
Bruère

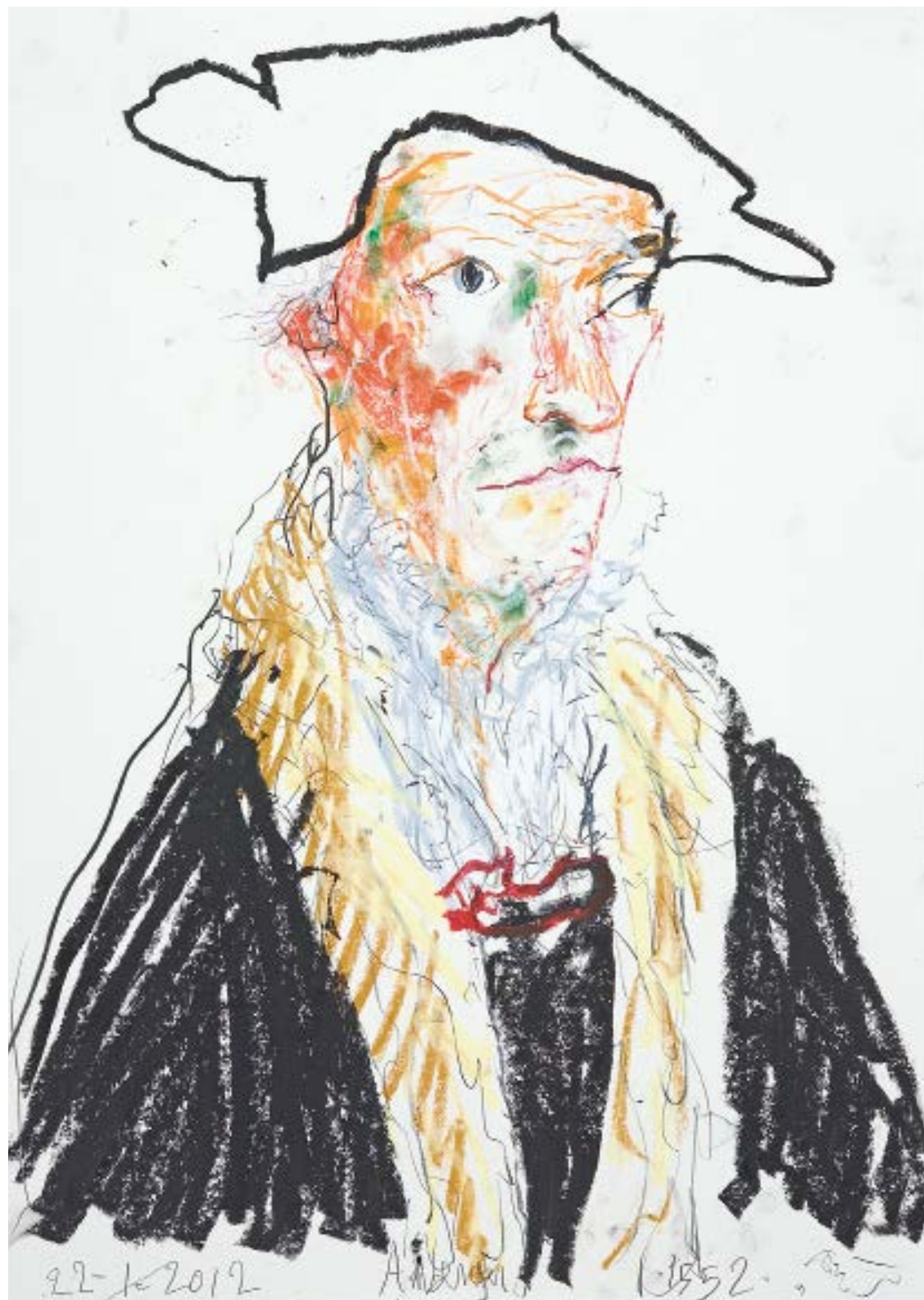
*Formules de pathos
façon rap*

*Rap,
the Pathos Formula!*



par / by
Bice Curiger





Guillaume Bruère, *Untitled*, Gemäldegalerie, 22.01.12, pastel à l'huile, crayon de couleur et crayon sur papier / oil pastel, crayon and pencil on paper, 70x50 cm

S'il peint aussi, Guillaume Bruère est avant tout dessinateur. Il n'est pas rare que ses travaux, souvent de grands formats, voient le jour sous les yeux du public, comme lorsqu'il dessine dans les musées, devant l'original. Il n'agit pas là en copiste reproduisant un tableau de manière laborieuse et servile, bien au contraire : dans une quasi-extase, il transpose en traits rapides dans son dessin ces toiles « élues » par lui. Le mouvement, l'excitation sont déjà dans la musique qu'il apporte au musée...

...et qu'il écoute sur son iPod pendant qu'il dessine : le hip-hop français, le rap, qui entraîne et qui pulse. Lorsqu'il définit la copie au musée comme un transfert d'énergie, Guillaume Bruère se place ainsi au cœur d'interfaces invisibles. L'immédiat, l'urgence, voilà ce qu'il recherche devant ces tableaux qui, tout au contraire, incarnent l'intemporalité et les valeurs éternelles.

Il dessine des êtres vivants, hommes et animaux – vivants ou empaillés (les animaux) ou, au contraire, immortalisés par la peinture. Le musée est fondamentalement un lieu dans lequel l'art a toujours besoin d'être ramené à la vie, où il attend en quelque sorte le baiser qui le réveillera. Penser cela, c'est nécessairement reconnaître qu'une nouvelle interprétation ne fait pas que s'emparer de quelque chose au cœur de l'œuvre et montrer fidèlement son essence sous un jour nouveau ; réinterpréter implique aussi une transformation créatrice qui comporte parfois le risque d'une déformation violente et d'un démontage créatif. Comme dans cet innocent portrait de jeune fille de Corot qui, transformée par le regard et la main de Bruère, devient soudain cette femme démoniaque au regard noir et dominateur dans laquelle on croit toujours voir l'image de la jeune fille en se demandant comment un être si délicieux a pu laisser échapper un si terrible spectre. Et l'on s'interroge aussi comment la représentation de Bruère, le dessin lui-même, en arrive à ce fascinant triomphe.

La reconnaissance joue un rôle important quand on regarde les tableaux de Guillaume Bruère. N'est-ce pas là de La Tour ? Nous nous posons la question, même si *Le Tricheur* se présente à nous dans ce qui serait la version minimaliste d'un morceau de musique, un accord entièrement épuré, mais avec assez de particules élémentaires de l'original pour que notre œil fasse la connexion et que nous devinions l'image-modèle. Certes, on ne voit pas les cartes et, dans un premier temps, le motif iconographique exact reste plutôt caché. Mais ne sommes-nous pas très contents, pour une fois, de pouvoir laisser de côté tout le « poids de l'anecdotique » et d'avancer sur ce terrain incertain en nous concentrant sur quelques traits caractéristiques, qui forcent l'attention ?

Il y a aussi ce Poussin du Louvre, le personnage de *L'Enlèvement des Sabines* qui retient la femme avec fureur ! Mais les deux figures enlacées pourraient aussi bien être une allusion à Daphnis et Chloé. Nous voilà en plein royaume des « formules de pathos », concept forgé par l'historien d'art et spécialiste des civilisations Aby Warburg (1866–1929) pour attirer l'attention, dans une vision synthétique de l'histoire des civilisations, sur les affects et la manière de les exprimer dans des gestes récurrents et des formules iconographiques qui leur correspondent. L'affect, vu comme langage corporel et iconographique, ce ne sont pas seulement les bras levés au ciel et la bouche grande ouverte, c'est le regard, le sourcil levé, le pli de la bouche, les singularités de la physionomie, tout ce qui constitue le vocabulaire de base de la communication non verbale. Au vu de la dimension anthropologique qui se manifeste là, il n'est pas si absurde de se représenter Guillaume Bruère comme un artiste aimant à plonger la pointe de son crayon dans un réservoir immense, aux dimensions de l'histoire de l'humanité.

Un cliché veut que, enclins au conservatisme, les musées propagent une idéologie de l'intemporalité. Dans le roman de Thomas Bernhard *Maîtres anciens*, sous-titré Comédie, le héros vient contempler un tableau du XVI^e siècle presque chaque jour, des dizaines d'années durant, si bien qu'au fil du temps il n'arrive plus à en voir que les prétendus défauts et qu'il se persuade que tout ce qui est défectueux dans le monde s'explique par ce tableau. À l'encontre d'une vision aussi étouffante, l'attention que Bruère porte aux œuvres d'art est comme un tsunami positif qui traverse l'institution en trombe et repart comme il était venu. Son amour des œuvres est entraînant et gorgé de cet oxygène qui, à l'instar des travaux de Thomas Hirschhorn, communique la foi dans l'importance vitale, capitale, indispensable de l'art.

Bruère a été particulièrement séduit par Vincent van Gogh. En mars 2012, il s'est présenté pour la première fois au Kunsthau de Zurich qui accueille en prêt permanent *L'Autoportrait à l'oreille bandée* (ou *L'Homme à la pipe*) de 1889. Il en a tiré depuis, en deux sessions distinctes, quelques douzaines

Guillaume Bruère is primarily a draughtsman and also a painter. His works, which are often large in format, are not uncommonly executed in front of a public. As happens, for instance, when Bruère draws in front of originals in museums. This he does not as a copyist who slavishly reproduces a picture in protracted processes, but by translating ‘chosen’ pictures into the drawing...

...in an almost ecstatic manner in rapid strokes. There is already movement and adrenalin in the music he brings with him into the museum and listens to on his iPod while drawing: the edgy, throbbing beat of French hip-hop and rap. When Guillaume Bruère defines ‘sketching’ in the museum as a transfer of energy, it is because he places himself in the centre of invisible interfaces. In front of the very pictures that embody eternal values and timelessness, he seeks the complete opposite—the immediate and the acute.

He draws living beings, humans and animals—living or stuffed (the animals) or immortalized in paintings. The museum is fundamentally a place in which art, too, wants to be brought constantly back to life, awakened with a kiss, so to speak.



Implicit in this viewpoint is the recognition that, just as new interpretations can pick out an aspect at the very core of an artwork and present it in a new light as part of its true essence, so they can also involve creative transformations—occasionally by means of daring acts of violent deformation and disassembly.

Take, for example, Corot’s portrait of a harmless little girl, suddenly transformed by Bruère’s gaze and hands into a demonic child with a darkly impetuous gaze. Yet we still believe we can



see the girl in her and are astonished at how such a lovely creature could have released such an evil spirit. And we are astonished, too, at how Bruère’s representation, the drawing itself, has in a fascinating way developed something triumphal.

When we look at Guillaume Bruère’s pictures, recognition plays an important role. Isn’t that De la Tour, we ask ourselves? Even if the four card players come across as a broken chord in a minimalist version of a piece of music, they are populated with sufficient elementary particles to trigger our visual memory and point us to the picture-behind-the-picture: *The Cheat with the Ace of Diamonds*. The playing cards, it is true, are nowhere to be seen, nor is the precise iconographical motif immediately apparent. Are we perhaps happy to be able to leave the whole ‘anecdotal ballast’ to one side for once and concentrate, within this vague terrain, on a few tantalizing quintessential traits?

And what about that man from the Poussin in the Louvre, the *Rape of the Sabine Women*, clasping the woman in a seizure? But these two interwoven figures could equally well be aimed at Apollo and Daphne. We have landed quite simply in the realm of pathos formulae. The term “pathos formula” was coined by the German art and cultural historian Aby Warburg (1866–1926)

in order to call attention to the gestures and poses by which human emotions are typically expressed, and their corresponding pictorial formulae in art since antiquity. The physical and pictorial language of intense emotion is not only outstretched arms and open mouths, but also looks, raised eyebrows, mouth shapes and physiognomic characteristics that make up the basic vocabulary of non-verbal communication. In view of the anthropological dimension surfacing here, it is not unreasonable to think of Guillaume Bruère as an artist who happily plunges with his crayon into an immense pool encompassing almost the entire history of humanity.

Cliché has it that museums, being conservative in tendency, disseminate the ideology of timelessness. In Thomas Bernhard’s humorous novel, *Old Masters*, the main character returns almost every day for decades to sit in front of a 16th-century painting. In time, he becomes able to see only what he con-



← Guillaume Bruère, *Untitled*, Paula Modersohn-Becker Museum, 04.11.11, pastel à l’huile, crayon de couleur et crayon sur papier/oil pastel, crayon and pencil on paper, 70×50 cm

↑ Guillaume Bruère, *Untitled*, Louvre, 29.06.11, pastel à l’huile, crayon de couleur et crayon sur papier/oil pastel, and pencil on paper, 70×50 cm

→ Guillaume Bruère, *Untitled*, Gemäldegalerie, 12.11.09, pastel à l’huile, crayon de couleur et crayon sur papier/oil pastel, crayon and pencil on paper, 70×50 cm

de dessins qui témoignent de sa relation durablement électrisée à cette œuvre.

L’art de Guillaume Bruère vit par son trait, par le tracé bouleversé, la ligne « brisée », souvent. On y lit à la fois force et tâtonnement tremblé, main de maître et révolte. Et le trait change sans cesse, ouvert à l’aventure dirait-on, loin, bien loin de l’univers confortable d’une volonté de style. Le trait de Bruère est plutôt une piste, un trajet sur le papier, un voyage tantôt prudent, tantôt téméraire. Consciente de son énorme richesse d’évocation, cette voie autorise tout, du barbouillage régressif et infantile jusqu’à la figure libre, rayonnante, s’imposant dans l’enchevêtrement confus des autres pistes. Une voie qui, l’air de ne pas y toucher, célèbre et montre aussi par elle-même la découverte, la collecte des impressions, l’éventail des expériences.

Voilà qui donne aux travaux de Guillaume Bruère une « authenticité » d’aujourd’hui, à leur manière et sans sacrifier à une conception dépassée de l’expressivité. Le dessin comme instrument de création, à la recherche d’une friction communicative avec la vie. Au musée, Guillaume Bruère s’expose au regard d’autres personnes qui le découvrent à l’improviste devant une toile et s’arrêtent pour le regarder faire. Parfois aussi il choisit sciemment, pour dessiner, d’autres situations qui favorisent la rencontre. C’est pour cela peut-être qu’apparaît dans certains dessins un œil autonomisé, surdimensionné. Dans de nombreux auto-portraits où il se représente en Polyphème, l’organe de la vue devient le pivot entre le modèle, la feuille, l’artiste et le public, comme une perception ouverte dans toutes les directions. Guillaume Bruère fait du musée un théâtre. C’est d’ailleurs le théâtre qui, très naturellement, est capable de créer un lien avec les figures du passé. Ainsi, nous laissons-nous toujours envoûter face aux manières sans scrupules d’un Richard III. Conscients, dans le même temps, que tout cela est joué, pour nous, par un acteur vivant.

Alors qu’aujourd’hui la société semble ne vouloir célébrer que le présent immédiat, l’art de Bruère bouscule les critères qui s’attachent à la représentation du temporel. Il y a là des personnages en « costume d’époque » – encore une formule de pathos – que leur ressemblance animale condamne au ridicule ou un « souvenir de Holbein », une figure dont le visage à peine ébauché est entouré d’une nuée de traits verts jetés avec rage sur le papier et d’une barbe brune hirsute : un simple coup d’œil sur ces quelques ronds crayonnés et déjà on l’entend parler, fanfaronner, les traits semblent engendrer les mots et les phrases éparpillés autour de lui en guise d’ornement et de soutien, comme une fourrure.

Les possibilités du personnage *live*, Guillaume Bruère les accentue et les transpose dans ce genre particulier qu’est l’art compris comme friction communicative avec le public. Constamment en recherche de mouvement, de transfert d’énergie, il a donc aussi travaillé avec des danseurs. En 2013, avec la Sasha Waltz Company, il s’est produit sur scène pour une représentation de *Dialogues*, associé au collectif à la fois comme performeur et comme scénographe *live*. La scénographie s’y construisait comme un *work-in-progress*, lentement et peu à peu au cours de la représentation, en participation avec les membres de la troupe. À la fin, c’était un papier gigantesque, maculé de peinture, entièrement déroulé et suspendu au fond de la scène en témoignage des événements et des actions qui venaient d’avoir lieu.

À l’été 2013, dans le cadre du programme « Van Gogh Live ! », sorte de « Prélude à l’ouverture » de la Fondation Vincent van Gogh Arles, des manifestations *hors les murs* ont déjà été organisées à Arles. C’est dans ce contexte, sur la place animée du Forum, que Guillaume Bruère présentait une performance-dessin d’où est sorti le portrait d’une Arlésienne réalisé d’après modèle. GIOM, comme il se nomme aussi, a désamorcé la tension qui s’était accumulée chez les spectateurs et sur toute la place en commençant tout simplement par dessiner le visage, par étaler la couleur de la peau sur le papier. Cette rencontre, ce transfert de contact, entre le sujet regardé et le papier, on pouvait les suivre collectivement. En point de mire, il y avait un événement devenu public, autour d’un acte simple qui reste habituellement de l’ordre de l’intime : dessiner d’après modèle, faire le portrait d’une personne qui pose pour vous.

Tandis que *L’Arlésienne* est une allusion consciente de Bruère à Van Gogh, la performance, quant à elle, fait remonter à la conscience ce passage d’une lettre de Van Gogh où il est question de la stimulation, de la tension particulière que les spectateurs, avec leur « curiosité », lui transmettent : « Quelle drôle de chose que la *touche*, le coup de brosse. En plein air exposé au vent, au soleil, à la curiosité des gens, on travaille comme on peut, on remplit sa toile à la diable. Alors pourtant on attrape le vrai et l’essentiel – le plus difficile c’est ça. »



siders its flaws and persuades himself that everything that is wrong with the world as a whole is summed up in this one picture. In contrast to such a suffocating vision, Bruère descends upon the artworks like a positive tsunami: he sweeps through the institution and is gone again. His passion for the works is infectious and—in a similar fashion to the works of Thomas Hirschhorn—conveys a belief in art’s vital, inalienable importance to life.

Vincent van Gogh holds a particular appeal for Bruère. In March 2012 the latter paid his first visit to the Kunsthaus Zürich, where Van Gogh’s 1889 *Self-portrait with Bandaged Ear and Pipe* hangs on permanent loan. Since then



Bruère has produced several dozen sheets in two separate sessions, testifying to his on-going electrified relationship with this painting.

Guillaume Bruère’s art draws its vitality from his stroke and his turbulent, frequently ‘broken’ handling of line, at once forceful and nervously tentative, unerring and rebellious. And this line is always flowing, seemingly open to adventure, ranging far outside any stylistic comfort zone. Bruère’s stroke is closer to a track, a trail followed on paper, a journey that is sometimes cautious, sometimes recklessly bold. Cognizant of its vast spectrum of evocation, it permits all and everything—from a regressively infantile smearing to a radiantly self-confident free style performed amid the muffled confusion of the other tracks. It is a line that itself celebrates and documents the uncovering and gathering of impressions, the spreading out of experiences before the viewer.

This gives Guillaume Bruère’s drawings a contemporary authenticity without paying homage to an outmoded notion of expressivity: drawing as a sculptural instrument seeking communicative friction with life.

Working in a museum, Guillaume Bruère exposes himself to the gaze of other visitors, who come upon him by chance in front of a picture and stand around watching him. On occasions he deliberately seeks out other social situations, too, in which to draw. This is perhaps why we find drawings in which an eye has taken on a life of its own and appears on a magnified scale within the composition. Among these are Bruère’s many self-portraits as the

these few squiggles and already we can hear him talking and bragging, in words and sentences brought forth by the strokes draped around him like a fur for adornment and support.

Guillaume Bruère accentuates the possibilities of the ‘live’ element and transposes them into the genre of art as a communicative interface with the public. As part of his constant search for movement and energy transfer, he has also worked with dancers. In 2013, he appeared on stage with the Sasha Waltz Company in the performance *Dialogues*, simultaneously as a performer and a live set-builder within the collective. With the participation of other members of the dance troupe, the stage set was created slowly and gradually during the performance as a work-in-progress. By the end it had become a gigantic piece of paper splattered with paint and hung fully unrolled as witness to the actions and events that had just taken place on the stage.

In summer 2013, as part of the *Van Gogh Live!* programme organized as a prelude to the opening of the Fondation Vincent van Gogh Arles, a number of extra-mural events took place in Arles. On that occasion, Guillaume Bruère gave a drawing performance on the busy Place du Forum, during which he executed a portrait of an Arlésienne who sat as his model. The tension that had descended upon everyone present in the square was only broken when GIOM, as the artist also calls himself, finally began to draw her face, starting with the flesh tones. His scrutiny and then transfer of what he was looking at onto paper was followed and experienced by everyone collectively. All eyes were quite literally drawn to this public performance of an elemental act that usually remains intimate: drawing from a model, making a portrait of a sitter.

While the *Arlésienne* represents a deliberate allusion by Bruère to Van Gogh, the live event itself calls to mind a passage from one of Vincent’s letters, in which the artist speaks of the particular stimulus and pressure that transferred itself to him from onlookers and their “curiosité”: “What a funny thing the *touch* is, the brushstroke. Out of doors, exposed to the wind, the sun, people’s curiosity, one works as one can, one fills one’s canvas regardless. Yet then one catches the true and the essential—that’s the most difficult thing.”



Guillaume Bruère, *Untitled*, Louvre, 12.01.11, pastel à l’huile, crayon de couleur et crayon sur papier / oil pastel, crayon and pencil on paper, 50 x 70 cm





C'est en Arles, sous la lumière provençale, que toute la fougue de Van Gogh a éclaté. Il y a peint quelque 180 toiles, entre 1888 et 1889, dans lesquelles les corps, les bâtis et la nature sont sous l'ivresse de ses couleurs vives et solaires. Les Arlésiens, en activité ou au repos, leurs décors quotidiens et les objets qui les entourent permirent à Van Gogh de dépeindre, dans une vision « altérée », toutes « les choses les plus terre à terre de la vie », disait Antonin Artaud.

Ainsi, Van Gogh marqua pour toujours l'histoire d'Arles et c'est à la Fondation Vincent van Gogh Arles d'être le relais de la vivacité de son héritage, en invitant dès 2013, comme prélude à l'ouverture de l'institution, des artistes contemporains à être son écho lors d'une programmation estivale, à l'intitulé plein d'allégresse : « Van Gogh Live ! »

Cette programmation – faite de performances, de projections et d'affichages – est le premier rendez-vous hors les murs de la fondation : c'est un prélude qui donne le ton à ses expositions et manifestations futures. Pour Bice Curiger, les œuvres, placées au cœur de la ville, ont permis de « retrouver le noyau créatif de l'art de Van Gogh, tout en dirigeant notre regard sur Arles, ses habitants, son paysage et sa nature ». Aux croisements des rues ou aux fenêtres de la fondation, les œuvres, exposées aux regards des passants, ont toutes un lien avec la vie et l'œuvre du peintre : ses sujets de prédilection, sa technique picturale, sa rapidité d'exécution ou son existence tumultueuse et romantique. Par l'intermédiaire de la création contemporaine, la subjectivité et l'expressivité de Van Gogh sont ainsi toujours vivaces et influentes.

Le chantier de rénovation de l'Hôtel Léautaud de Donines (ancienne Banque de France) était protégé par une palissade. Ingo Giezendanner, alias GRRRR (né en 1975, membre du collectif Kroesos Foundation, vit et travaille à Zurich) s'en est emparée pour la recouvrir d'une vaste fresque.

Lors de ses pérégrinations dans la ville d'Arles, il glana des « visions » qu'il retranscrivait dans ses carnets, devenus « romans dessinés ». Il s'est ensuite installé, pendant une dizaine de jours, devant cette palissade pour y dessiner, au pinceau noir, un panorama de l'activité urbaine arlésienne issue de ses esquisses et notes visuelles : différents « points de vue » se combinent dans un immense mélange où s'assemblent silhouettes d'hommes et d'animaux, végétations, cartes postales, détails d'architectures, panneaux de signalisation, poubelles, éclairages et de terrasses de café. Au fil des jours, les passants ont pu assister à l'évolution de la création de ce gigantesque « tableau d'extérieur » qui décrivait le foisonnement urbain : la ville devint légère et fragile, gracile et ciselée, opaque et chaotique.

Au cœur du Jardin d'Été – conçu au XIX^e siècle aux abords du théâtre antique –, sous la fraîcheur de l'ombrage de ses arbres, certains promeneurs, en proie à la chaleur estivale, ont pu entendre les mélodies et histoires chantées par Nils Bech (né en 1981, vit et travaille à Oslo). Ce performeur-chanteur s'intéresse aux terrains fertiles qui unissent musique, danse, théâtre, performance et art visuel. Il développe un répertoire issu, à la fois, d'une solide formation lyrique et d'influences pop, comme celles de Nirvana, The Smiths, Kate Bush, Nina Simone, Beyoncé, Beth Ditto ou Björk. Dans une grande simplicité et sans scène pour être au plus près de son public, Nils Bech s'est accompagné pour l'occasion du musicien Julian Skar. Ainsi, lors d'un lumineux après-midi, il a fait entendre sa voix délicate, pleine de gaieté et de félicité tandis que la grâce de ses gestes le rendait presque volatil.

Guillaume Bruère alias Giom (né en 1976 à Châtellerauld, vit et travaille à Berlin) est peintre, sculpteur, performeur et graphiste. En Arles, il présenta dix portraits – inspirés de l'« *Autoportrait à l'oreille bandée (l'Homme à la pipe)*, Arles, janvier 1889 » de Van Gogh – et effectua une performance publique sur la terrasse de l'hôtel Nord Pinus, place du Forum.

Depuis plusieurs années Guillaume Bruère s'installe dans les plus grands musées du monde pour produire sa propre interprétation picturale de certains chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art. Il reproduit les œuvres de ses « maîtres » pour y déceler une exaltation expressive, un tumulte qu'il traduit dans des reproductions diaprées, vibrantes et chargées de vitalités. Ses lignes, fragiles et tremblantes, « malmènent », désarticulent et font s'écarter les formes de ses modèles.

Sur une place du Forum grouillante de monde, il réalisa le portrait d'une jeune Arlésienne. Celle-ci, saisie sur le vif, reproduite par la « nervosité » gestuelle de Guillaume Bruère, se façonnait d'un impressionnant tramage multicolore, de lignes entremêlées « ivres de vie » qui traduisaient « l'énergie indicible » de son sujet. Van Gogh avait lui-même peint le portrait de Mme Ginoux, la tenancière du Café de la gare d'Arles (*L'Arlésienne*, 1888), vêtue du costume traditionnel provençal. Cette toile

It was in Arles, under the light of Provence, that all of Van Gogh's enthusiasm burst forth. He painted some 180 canvases there, between 1888 and 1889, in which bodies, buildings and nature are caught in the intoxication of his bright and sunny colours. The people of Arles, whether busily active or resting, along with their everyday décor and the objects surrounding them,...

...enabled Van Gogh to depict, within an "altered" vision, all the "most down to earth things in life", as Antonin Artaud put it.

Van Gogh thus marked the history of Arles forever, and it falls to the Fondation Vincent van Gogh Arles to be the conduit of the liveliness of his legacy: in 2013, as a prelude to the institution's opening, it duly invited contemporary artists to be his echo for a summer programme merrily titled: "Van Gogh Live!".

This programme—consisting of performances, screenings and posters—is the foundation's first extramural ren-

dezvous: it is a prelude which sets the tone for its future exhibitions and events. For Bice Curiger, the works placed in the heart of the city have made it possible to "rediscover the creative nucleus of Van Gogh's art, while steering our eye over Arles, its inhabitants, its landscape and its nature". Where streets cross and in the foundation's windows, the various works displayed before the eyes of passers-by all have a link with the painter's life and oeuvre: his favourite subjects, his pictorial technique, his rapid execution, and his turbulent and romantic life. With contemporary art as go-between, Van Gogh's

subjectivity and expressiveness are thus still very much alive and influential. The renovation site for the Léautaud de Donines mansion (formerly the Banque de France) was protected by a fence. Ingo Giezendanner alias GRRRR (born in 1975, member of the Kroesos Foundation, lives and works in Zurich) appropriated it and covered it with a huge fresco. During his wanderings round the city of Arles, he gleaned "visions" which he transcribed in his notebooks, which became "novels illustrated by drawings". He subsequently installed himself for 10 days in front of that fence in order to draw on it, with a black



ne lui avait demandé qu'une heure d'exécution. Une rapidité qui évoque l'intense fougue de l'exécution de Guillaume Bruère qui cherche à transmettre la fulgurante frénésie du temps de l'action créatrice.

Paul McCarthy (né en 1945, vit et travaille à Los Angeles) puise dans la culture américaine pour produire des installations, sculptures, vidéos ou performances qui deviennent des exutoires anti-puritains. Les personnages de Paul McCarthy, souvent costumés et affublés de masques, parodient l'univers hollywoodien en se livrant à des actions incongrues, violentes, érotiques ou scatologiques.

Dans *Painter* (1995), Paul McCarthy se moque de la figure mythique de l'artiste tourmenté, en prise avec son propre principe de plaisir. Il caricature la gestuelle picturale d'un peintre expressionniste abstrait dont les mains géantes seraient guidées par une inspiration divine. L'artiste est vu comme un être grotesque, régressif et déficient face aux principes de réalité et de civilité.

Il porte une courte blouse bleue, de grandes chaussettes, une perruque de cheveux blonds bouclés, un nez bulbeux et de larges oreilles. Il macule son corps et son environnement à l'aide de giclées de peintures et de matières organiques sorties de tubes gigantesques. Puis il se rend dans le bureau de sa galeriste pour se plaindre de ne pas être payé. Elle lui réplique qu'il n'est qu'un enfant gâté. L'artiste se met en colère et retourne sa violence contre ses toiles, son mobilier et contre lui-même en mutilant ses larges mains avec un couteau et un hachoir. Par la suite, il rencontre un couple de collectionneurs invités sur le plateau d'une émission de télévision auxquels il n'arrive pas à parler.

Les environnements dans lesquels circule ce peintre sont des espaces qui imitent les décors de sitcoms et d'émissions de télévision. Ces univers factices et clos sont comme isolés du monde, tels des îlots où tout serait permis. Ils deviennent des cadres parfaits pour exprimer les effets des pulsions primaires, des traumatismes refoulés et de la peur archaïque de la perte de la santé mentale.

Cette vidéo est une satire burlesque sur les liens qui unissent un artiste au marché de l'art et dresse le portrait d'un artiste incapable d'agir normalement autant dans la sphère publique que privée.

Elizabeth Peyton (née en 1965 dans le Connecticut, vit et travaille à New York) montra 25 reproductions de ses peintures parsemées sur les murs d'Arles, souvent au coin d'une rue ou d'une ruelle pour transmettre, avec discrétion, toute l'intensité et l'intimité de ses portraits. Les passants ont ainsi croisé: Jeanne Moreau et François Truffaut sur le tournage de *La mariée était en noir*, de nombreux baisers comme celui de Barack et Michelle

Obama, une scène du *Madame Bovary* de Vincente Minnelli, deux personnages de la série *Twilight*, des Égyptiennes d'après un dessin de Delacroix, de nombreux couples sensuellement enlacés, des scènes de *Tristan et Yseult*, *Parsifal*, *Carmen*, *Lohengrin* et de *L'Anneau du Nibelung* ou encore de multiples variétés de fleurs.

Avec ces icônes culturelles – qui condensent en eux tant de récits et tant de fantasmes – Elizabeth Peyton célèbre et magnifie les expressions émotives



et la sensualité de ces individus guidés par leurs passions. C'est avec toute sa sensibilité et sa délicatesse graphique qu'elle dépeint des instants intimes et sensuels où ces personnalités héroïques irradient avec grandeur et panache.

Paul McCarthy, *The Painter*, 1995, projection, La Nuit de la Roquette, Arles, *Van Gogh Live!*, prélude, été/prélude summer 2013