

Clémence Estève
Les vedettes, on ne s'en sépare pas
03.06 – 02.09.2017
Passerelle Centre d'art contemporain, Brest

Un Rembrandt comme planche à repasser

Clémence Estève a le goût des clins d'œil en cascade. Prenez le titre de son exposition personnelle à Passerelle, « Les vedettes, on ne s'en sépare pas ». Cette formule sibylline érigée en vérité générale, elle l'a retranchée à coups de guillemets d'une conversation avec l'ex-conservatrice¹ du Musée des Beaux-Arts de Brest. Les vedettes – comprendre : les trésors de la collection du musée –, se sont ici les œuvres dont l'artiste a collecté des reproductions photographiques, des pièces phares de « grands-pairs » anonymes ou illustres qui ont pour l'essentiel sévis dans le champ de la sculpture, diverses époques et géographies confondues. Bienvenue, donc, dans une flânerie – benjaminienne – à travers l'histoire de l'art, où le regard se plait à redistribuer les cartes de l'attribution, de la statuaire grecque à l'art précolombien, de Giacometti à Brancusi.

Le projet de Clémence Estève réactualise pour partie le souvenir des « artistes iconographes » contemporains dont Garance Chabert et Aurélien Mole ont méthodiquement exploré les constellations ces dernières années², avec pour différence essentielle qu'étant née en 1989, elle est, quant à elle, une *digital native*. S'inscrivant plus précisément dans une veine appropriationniste, elle a exclusivement travaillé à partir d'images relevant d'un même registre : toutes sont des reproductions d'œuvres moissonnées dans les rayons de l'étourdissante iconothèque que constitue désormais Internet. Sélective, elle a préféré nourrir la mémoire vive de son ordinateur à la source, en éclusant les sites des principaux musées de ce monde, où les œuvres se dévoilent en haute-définition sur fond neutre. Un choix de ces images, tirées en grands formats sur papier et agencées dans l'espace selon différents modes de présentation, forme le socle d'un accrochage aux allures de « musée imaginaire » décloisonné, où les mises en relation sont subjectives, volontiers anachroniques et terriblement ludiques. Clémence Estève a étiré la liberté jusqu'à intervenir sur l'image même, ici grossièrement détournée sur Photoshop, là retravaillée en faveur de la disparition d'un élément constitutif de l'œuvre reproduite. De même que ces images révèlent un arrière-plan réflexif rarement montré – le répertoire des référents à partir duquel une pratique se pense et se construit –, deux éléments sculpturaux sur lesquels certaines reproductions badinent renvoient au domaine habituellement tenu hors-champ des réserves muséales. Il s'agit, d'une part, d'une grande structure quadrillée en fers de béton évoquant des racks (*Gianni*) et, d'autre part, d'un assemblage réalisé à partir du mobilier abandonné d'une précédente exposition, celle d'un ami, ancien résident dans le cadre des Chantiers, Francis Raynaud (*Francis*). Ces dispositifs, dont les fondements conceptuels font visiblement l'objet d'une réflexion, deviennent une part même de l'installation dans son ensemble.

Plus encore que son charme désuet, le terme de « vedette » a pour le servir une étymologie éclairante. Emprunté à l'italien *vedetta*, lui-même construit à partir de *vedere* « voir » et de *vetta* « lieu de guet élevé », il désigne au XVI^e siècle une « tour servant de poste d'observation à un guetteur ». Son utilisation renvoie au désir mis en mots par

¹ Françoise Terret-Daniel, par ailleurs présidente de Passerelle.

² Lire notamment : G. Charbert, A. Mole, « Artistes Iconographes », 2010 :

² Lire notamment : G. Charbert, A. Mole, « Artistes Iconographes », 2010 :
<http://www.mole.servideo.org/textes/iconographes.php>

Clémence Estève de « théoriser et comprendre le monde qui [l']entoure » à travers sa pratique. Elle précise : « les assemblages que je réalise permettent de déconstruire et d'interroger l'idée de chronologie », et « je recherche et j'observe la mutation des objets d'une période à une autre ». Dans un texte fondamental intitulé « Le musée pour l'installation d'art contemporain³ », Boris Groys analyse la prolifération actuelle des récits historiques, ainsi que leur reformulation, redéfinition et réécriture permanentes. Selon lui, « nos musées deviennent de plus en plus des endroits dans lequel le passé est réécrit et réarrangé d'une manière toujours nouvelle. » Or, « un tel processus soumet le passé au présent, déplace notre attention des artefacts du passé à leur exposition actuelle, à leur configuration et à leur articulation contemporaine. » Cela impacte aussi les images, lesquelles, dans notre culture contemporaine, circulent d'un médium à un autre, sont constamment transformées, réécrites, remontées à travers les réseaux actuels de communication. Confrontée à la multiplicité des récits historiques comme à l'incessante circulation d'images dématérialisées, Clémence Estève a ici renoué, par touches, avec une forme de travail sculptural primitif de la matière, avec des gestes simples consistants, par exemple, à recouvrir d'argile certaines tiges métalliques de ses structures.

Ce qui ressort également de cette exposition, de manière cohérente, se sont les rapports multiples (scientifiques, intimes) qu'une conservatrice de musée ou une jeune artiste peuvent entretenir avec des œuvres, et le poids de leur héritage. Quand l'une se doit d'assurer la pérennité et la monstration d'une collection dont elle a la charge, l'autre cherche à construire sa propre pratique, en adoptant une distance juste vis-à-vis de ses pairs. Comment, au sortir des Beaux-Arts, s'affranchit-on de ses « vedettes », sans pour autant se séparer des formes qu'elles nous ont transmises ? À travers *De de Kooning*, Clémence Estève réalise une interprétation murale d'une œuvre iconique du XX^e siècle liée à ces enjeux. Réincarnant, en les agrandissant, les traces du dessin original de Willem de Kooning restées visibles à l'issue du mois de gommage intensif auquel Robert Rauschenberg se livra pour son *Erased de Kooning Drawing* (1953), elle réfère explicitement à l'action iconoclaste d'un jeune artiste confronté à l'aura écrasante de l'un de ses aînés. Plus loin, au mur, des photographies, trois. Deux têtes d'Alberto Giacometti – l'une figure le père du sculpteur, lui-même peintre, les yeux comme entaillés au couteau –, une tête d'éphèbe de la Grèce classique. Dans un geste insurrectionnel fort, Clémence Estève les a lacérées au niveau du cou. Outre l'évidente analogie révolutionnaire, on pense plus particulièrement encore à certains écrits de Georges Didi-Huberman, une référence fondamentale chez Clémence Estève, notamment aux textes rassemblés dans l'ouvrage *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*⁴. De fait, il est partout ici question d'anachronisme, de la capacité à voir des œuvres du passé depuis le temps présent, de l'éloignement de l'image et de la discontinuité qu'elle génère ; mais aussi de la caducité d'une vision linéaire de l'histoire de l'art, organisée comme une suite de ruptures successives, et, enfin, peut-être, du fait que « les œuvres d'art n'acquièrent leur véritable sens que grâce à la force insurrectionnelle qu'elles renferment⁵ ».

Marie Chênél

juillet 2017

Critique d'art invité dans le cadre des Chantiers-Résidence

³ B. Groys, « Le musée pour l'installation d'art contemporain », *Hermès, La Revue*, C.N.R.S éditions, 2011/3, n° 61, pp 69 - 75. En ligne : <http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2011-3-page-69.htm>

⁴ G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Les éditions de Minuit, 2000

⁵ Carl Einstein cité in G. Didi-Huberman, *L'Album de l'art, à l'époque du « Musée imaginaire »*, co-éd. Hazan / Louvre éditions, 2013, p 16

