

Emmanuelle Villard Drôle de posture

□ □ □ □ □ □
Par Tristan Trémeau □ □ □

□ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □

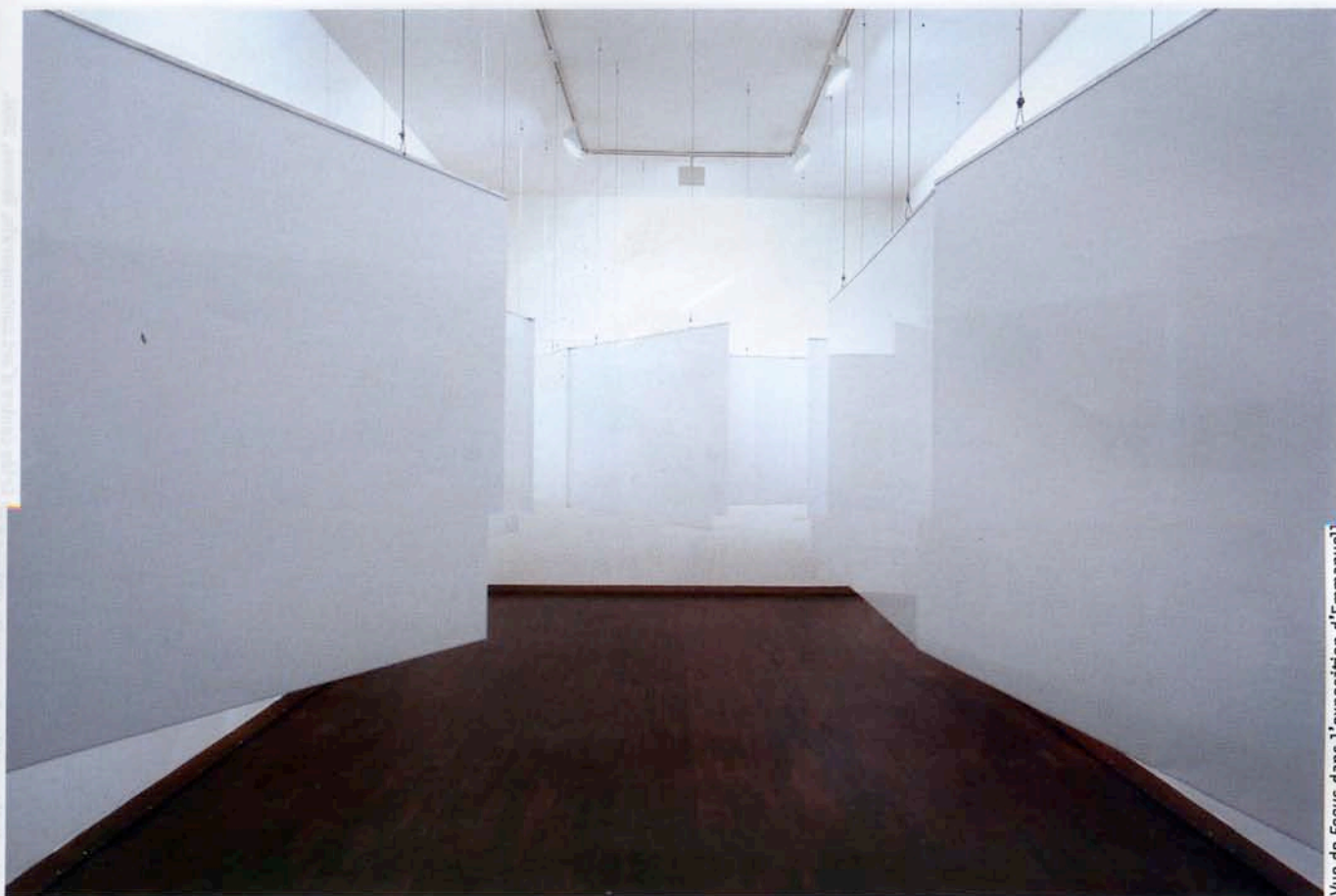
□ □ □ □ □ □

Le souci du devenir, du contexte et de l'expérience de la peinture abstraite habite les œuvres d'Emmanuelle Villard depuis une douzaine d'années. Ce souci se manifeste, aujourd'hui, dans la place croissante prise par la question de l'exposition au sein de sa démarche.

Longtemps la démarche d'Emmanuelle Villard s'est concentrée sur la mise en place de processus picturaux systématiques selon les séries de tableaux et de volumes successives ou produites de façon synchronique. Ces processus simples et méthodiques mettaient à distance le geste – essentiellement des coulures (*ensemble 07*, 1999-2000), du goutte à goutte (*ensemble 06*, 1998-1999) et des boyaux d'acrylique aplanis (*ensemble 105*, 1998-2000) – tout en favorisant l'accident sous forme de dérapage, d'effondrement ou de précipité entropique d'une grille tendue (*ensemble 66*, 2001-2003), ou encore de débordement grotesque et plastique de la surface du tableau sous l'accumulation de gouttes superposées (*ensemble 106*, 1999-2006)¹. Aujourd'hui, la question de l'exposition comme expérience et discours a pris une place centrale dans sa démarche, au point de devenir un préalable à la production des œuvres comme en a témoigné, cet hiver, *Paint it, black* au CCNOA² à Bruxelles.



Vue de la *Salle noire* de l'exposition Emmanuelle Villard à la galerie Les filles du calvaire, Bruxelles, 2003.
© Photo : Marc Domage.



Vue de Focus dans l'exposition d'Emmanuel Le Villard Hugs&Kiss à la galerie Olivier Houg, Lyon, 2003.
© Photo : Marc Domage.

Un tondo ovale, noir monochrome, était peint directement au mur, tandis que des boules suspendues dans l'espace, recouvertes de peinture à la limite de dégouliner, surplombaient des éléments de métal découpés en motifs décoratifs, disposés au sol tels un tapis ou des napperons de dentelle. Plus loin, deux tableaux empruntant leurs motifs, d'une part aux coulures de séries antérieures et, d'autre part, à l'abstraction géométrique (*On/off n°1*, peinture à bandes verticales de 2006), opposaient au premier ensemble leurs surfaces scintillantes et pailletées, qualités qui pouvaient disparaître sous le regard selon la position et le déplacement des visiteurs de l'exposition. Cette proposition, sur laquelle je reviendrai, radicalisait le processus de relativisation de l'autonomie des œuvres déjà visible dans sa précédente exposition à la galerie Les Filles du Calvaire à Bruxelles au printemps 2006 : dès le premier espace et selon les déplacements des spectateurs, les boules suspendues devenaient des formes qui se détachaient sur les fonds monochromes de tableaux accrochés aux murs. Comment comprendre cette évolution du tableau vers l'exposition chez cette artiste

qui, depuis ses débuts, est taraudée par la question du devenir, du contexte et de la perception de la peinture, et plus particulièrement de la peinture abstraite ?

Le souci de l'exposition

On peut comprendre cette évolution, classiquement, sous l'angle d'un débordement des limites de la surface et du tableau. Le débord est en effet une constante de l'œuvre de Villard, qui s'est d'abord manifestée dans son goût pour tout ce qui excède, matériellement et accidentellement, les procédures mises en œuvre dans ses premières séries de tableaux. Sont exemplaires de ce goût les tableautins de *l'ensemble 106* qui, sous le poids des gouttes d'acrylique accumulées et individuées, se gondolent en surface et sur leurs tranches, accentuant les qualités plastiques et haptiques des séries antérieures comme synchroniques jusqu'à se proposer tels des volumes palpables et tangibles. Deux séries postérieures, les *ensembles 10* et *11* (2002-2003), prolongèrent cette croissance tactile et volumétrique par rapport au mur. Les œuvres apparaissent alors telles des

1. Le site de l'artiste permet d'avoir une vue analytique sur toutes ses séries.

Cf. www.emmanuellevillard.com.

2. Center for Contemporary Non-Objective Art.



Vue de l'exposition Emmanuelle Villard à La Criée centre d'art contemporain, Rennes, 2002.

3. C. Greenberg, « Review of the Peggy Guggenheim Collection » (1943), in *The Collected Essays and Criticism, T.I., « Perceptions and Judgments 1939-1944 »*, Chicago et Londres, Chicago University Press, 1986, p.140.

4. E. Villard, citation extraite du dossier de presse de l'exposition à la galerie Les Filles du Calvaire, Paris, 2007.

5. A. Honneth, *La réification. Traité de théorie critique*, Paris, Gallimard, 2006.

6. Voir les reproductions dans l'article d'Éric de Chassey, « Un modernisme humble, la peinture abstraite aujourd'hui », *art press*, n°310, mars 2005 et dans le dossier « La peinture en France. Les nouveaux tubes », par F.-A. Blain et F. Lamy, *Beaux-Arts*, n°219, août 2002.

formes de coussin ou d'oreiller monochromes, faussement moelleuses car tendues par l'acrylique et semblables à une peau prête à craquer sous l'action des plis boursoflés. Dès lors, il serait aisé de comprendre l'apparition des boules isolées, suspendues au milieu de l'espace par des crochets et recouvertes de peinture dégoûlinée (lors d'*Amalgata* au Crédac à Ivry-sur-Seine en 2004 et de l'exposition collective *Minimal pop* aux Filles du Calvaire à Paris en 2005), puis des agglomérats de boules grises recouvertes de colliers de perles et pareillement suspendues (telle *Diane*, présentée dans la sélection d'Éric de Chassey lors de *La force de l'art* au Grand Palais en 2006), comme la logique continuité d'un mouvement de débord, du tableau débordé au volume mural, du volume mural au volume suspendu. Un mouvement qui ressemblerait à celui observé depuis longtemps dans de nombreuses pratiques picturales depuis le cubisme et que Clement Greenberg avait, avec bonheur, qualifié de déboyausage du tableau³.

Cette interprétation, pour légitime qu'elle soit au regard de cette succession d'ensemble d'œuvres, de séries récentes d'objets

tactiles *non identifiés* posés sur un socle (Filles du Calvaire, Bruxelles, 2006) et de confrontations que j'ai pu proposer entre celles-ci et les œuvres d'Edouard Prulhière (dans le n°7 d'*art 21* et l'exposition *Quatuor plastique* à l'École régionale des beaux-arts de Valence, 2003), n'en est pas moins partielle. Villard procède toujours par séries synchroniques qui, soit opposent leurs différences dans le temps et l'espace de l'atelier, soit approfondissent et déplacent ce qui est plastiquement et visuellement en jeu dans chaque ensemble. Le souci de l'exposition chez Villard est né aussi d'une nécessité de confronter les différences entre les œuvres et les séries dans le temps et l'espace de ses expositions (depuis *Entre deux*, galerie Art et Patrimoine, Paris, 1998). Par ailleurs, trois importantes expositions à la Criée à Rennes en 2001, à la galerie Olivier Houg à Lyon et aux Filles du Calvaire à Bruxelles en 2003, ont montré que Villard se souciait non seulement de l'exposition des différences mais des modes de perception de ses œuvres.

À la Criée, des tréteaux (semblables à ceux dont elle use, dans l'atelier, pour peindre à plat) placés au milieu des salles



Vue de l'exposition d'Emmanuelle Villard *Agalmata* au Crédac, Ivry-sur-Seine, 2004.
© Photo : André Morin.

et à proximité des tableaux de l'*ensemble 66* éloignaient les visiteurs et les contraignaient à contourner ces obstacles pour se retrouver nez à nez avec les œuvres. Une pièce, où se trouvaient les tableautins de l'*ensemble 106*, était même fermée à la circulation. Il fallait se pencher par-dessus des tréteaux pour les apercevoir. Elle reprit partiellement ce dispositif à Bruxelles, où des panneaux peints en noir limitaient au sol l'accès à un tableau (*Black room*). À Lyon, elle créa un labyrinthe à partir de panneaux de plexiglas opaques, suspendus dans l'un des espaces qui donnait sur la rue par une baie vitrée (*Focus*). Il fallait pénétrer le labyrinthe pour se retrouver en intimité avec l'objet convoité, aperçu de l'extérieur de la galerie. Réponses à l'énervement que suscite chez Villard l'habitude prise par nombre de spectateurs « de reconnaître un tableau avant de le regarder »⁵, sans souci d'altérité, de rencontre et d'expérience, ces dispositifs problématisent la séduction comme une composante incontournable de l'expérience esthétique tout en affirmant l'irréductibilité de celle-ci aux processus de réification et le désir de l'artiste de

combattre ceux-ci (la réification se définit, selon Axel Honneth et en référence aux pensées de Lukács, Heidegger, Dewey et Cavell, par, justement, une contemplation passive et l'absence de souci d'altérité et d'expérience)⁶.

Mascarade

Or, la peinture de Villard ne cesse d'engager des rapports de séduction avec les spectateurs, ce que l'*ensemble 106* exemplifie remarquablement, au point de pousser des graphistes de magazines à en inscrire les reproductions en pleine page, sans rapport d'échelle avec leur taille réelle comme c'est le cas de publicités pour la joaillerie⁶. Consciente de cet effet, Villard en complique l'appréhension dans ses expositions. Consciente de l'identification sommaire de sa peinture à une tendance forte à l'abstraction kitsch et décorative apparue dans les années 1990, exemplifiée notamment par les œuvres de John Torreano (surfaces proches de verroteries ou de cosmétiques), Linda Stark (analogies avec des pâtisseries orientales) ou Martha Benzing (aspect bonbon de la peinture) et soutenue par les discours de retour de la

Éléments biographiques

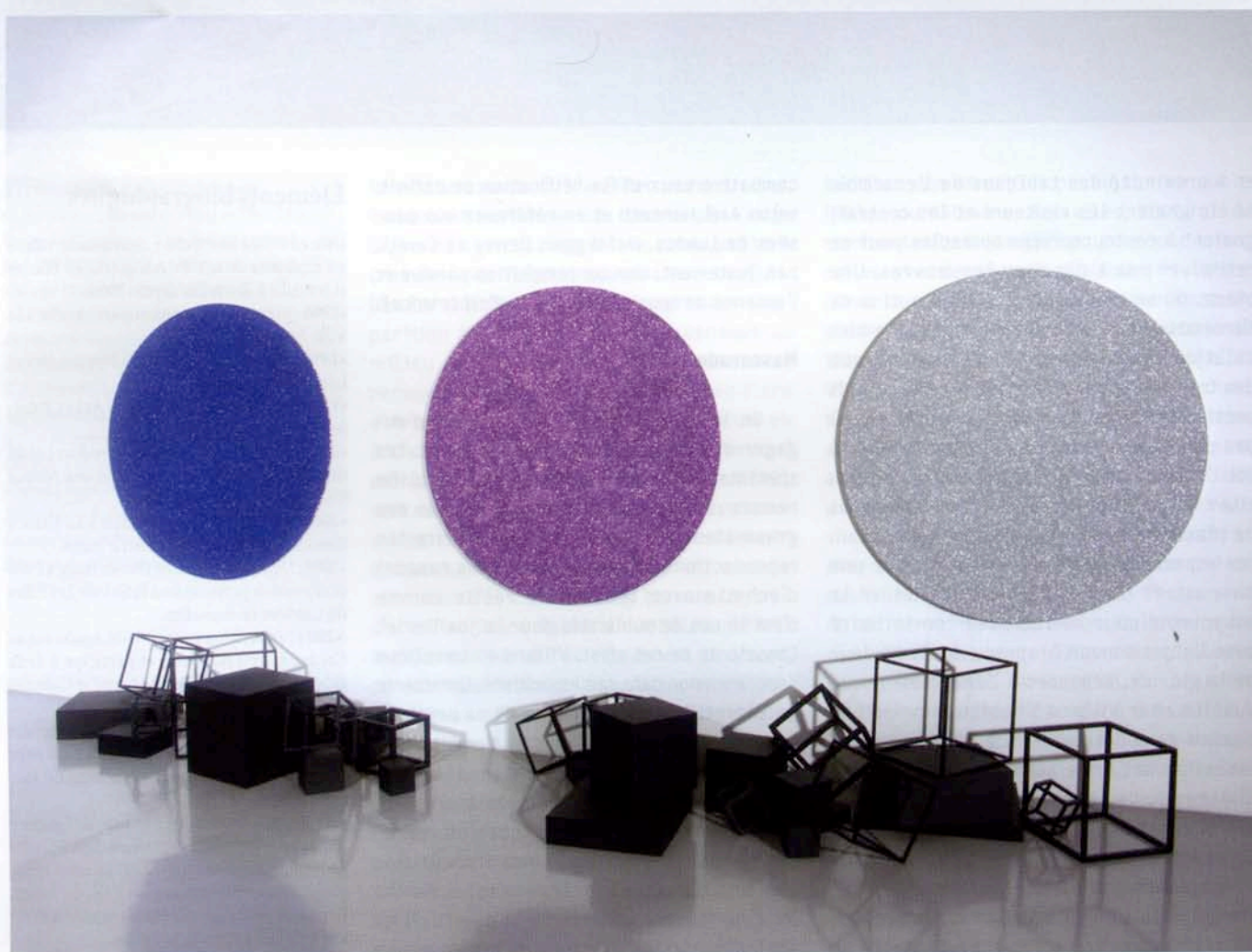
- Née en 1970 à Montpellier, Emmanuelle Villard est diplômée de la Villa Arson (Nice). Elle vit et travaille à Bruxelles depuis 2004.
- 1996 : première exposition personnelle à la Villa Arson.
- 1996 : exposition *Flowers ?* à l'espace Hervé Loevenbruck à Paris.
- 1998 : *Entre deux* à la galerie Art et Patrimoine à Paris.
- 2000 : Duo avec Heidi Wood, centre d'art L'H du siège à Valenciennes et *Senza Fatica*, avec Nicolas Chardon à Artère à Boulogne.
- 2002 : expositions personnelles à La Crie à Rennes et à The Box Associati à Turin.
- 2003 : *Hugs & Kiss*, galerie Olivier Houg à Lyon et exposition personnelle à la Galerie Les Filles du Calvaire de Bruxelles.
- 2004 : exposition personnelle *Agalmata* au Crédac à Ivry-sur-Seine et participe à deux expositions collectives *Multi Multipli* et *Collective* au CCNOA de Bruxelles.
- 2005 : participe à l'exposition *Minimal Pop* aux Filles du Calvaire à Paris et Bruxelles qui situe sa démarche sous ce double héritage. Est lauréate du Prix Altadis.
- 2006 : est sélectionnée par Eric de Chasse pour participer à son exposition dans le cadre de la manifestation *La force de l'art* ainsi qu'au projet *Home Sweet Home* au CCC de Tours. Exposition personnelle *Pleasuredome* galerie Les Filles du Calvaire, Bruxelles.

beauté (du livre *Invisible Dragon: Four Essays on Beauty* de Dave Hickey en 1993 à l'exposition *La beauté* à Avignon en 2000), Villard accuse la dimension grotesque des procédés de séduction de ses œuvres en travaillant à partir de restes de peinture dégouttés, entortillés ou résillés. Les résilles se défont (*ensemble 66*), les boyaux entortillés salopent la toile (*ensemble 105*), les bouquets ou grappes de boules ont une consistance de substituts mammaires ornés de colliers tocs et les petites crottes de peinture s'asticoquent dans l'assiette des tondi. De ce fait, Villard est une des rares dont l'œuvre, en France, pourrait s'apparenter à un héritage du féminisme en tant que questionnement du féminin dans l'art et l'abstraction en particulier, tel qu'exemplifié, aux États-Unis, par Lynda Benglis.

Tout porte en effet ici à considérer ces œuvres sous l'angle de la mascarade, c'est-à-dire des masques dont se parent et avec lesquels se construisent, de façon mou-

vante et instable, les identités féminines en réponse à la domination masculine, comme l'a analysé, il y a quatre-vingts ans, Joan Riviere'. Mais cette question de la mascarade dépasse ici son association conceptuelle à la construction des identités féminines, elle touche à celle des identités et des identifications de la peinture abstraite aujourd'hui. Cette question de l'identité de l'abstraction n'est pas nouvelle, elle a d'abord été formulée dans la foulée du pop art, lequel a pu apparaître, au travers d'œuvres de Rauschenberg, Lichtenstein, Wesselmann, Warhol et Polke, comme une entreprise de désacralisation du modernisme et des ambitions modernistes d'un Mondrian ou d'un Pollock par l'entremise de leur reproduction, de leur pastiche

ou de leur citation partielle. Cette question a pris de l'ampleur à partir du moment où insistance a été faite sur les processus de réification de tableaux abstraits comme éléments décoratifs d'ameublement d'intérieurs (John Armleder), d'assimilation de



Emmanuelle Villard, *Black out*, 2007. Installation réalisée pour l'exposition *Nice to meet you* au Mamac de Nice.



Vue de l'exposition d'Emmanuelle Villard Hugs & Kiss à la galerie Olivier Houg, Lyon, 2003. © Photo : Marc Domage.

l'abstraction par la culture industrielle (Bertrand Lavier) et de transformation du modernisme en répertoire d'images, de signes et de formes (les Néo-géos). Il en découle, aujourd'hui, une tendance esthétique lourde d'usages décomplexés et libéraux de formes, de couleurs et de "styles" identifiés au modernisme (abstraction géométrique ou biomorphique) et à ses suites (op'art, minimalisme), qui se manifeste dans des environnements empruntant leur mobilier au design post-moderniste ou néo-pop et, parfois, sonorisés de musique lounge (Stéphane Dafflon).

Face à l'importante visibilité de cette tendance qui manifeste un devenir décoratif de l'abstraction et s'appuie sur une pensée faible du formalisme comme sécularisation pop de la beauté, le tout servant la propagande des discours de réenchantement de l'art et du monde⁷, Villard tente depuis peu d'en critiquer les attendus : « imaginons une époque, écrit-elle, où les artistes qui travaillent dans l'esprit de l'abstraction, seraient considérés comme des décorateurs et où la peinture abstraite aurait comme qualité première la capacité de se transformer en papier peint ou en emballage de shampoing. Imaginons encore que les spectateurs auraient pris l'habitude de reconnaître un tableau avant de le regarder, que leur regard glisserait à la surface des toiles comme il peut le faire à la

surface d'un univers quotidien que l'on croit bien connaître⁸. On entend, encore, son désir de compliquer l'expérience esthétique des œuvres par elles-mêmes et par l'exposition. Mais on entend aussi le fond mélancolique de sa démarche, lequel occupe maintenant une place importante dans le discours de ses œuvres et de ses expositions. Cet hiver au CCNOA de Bruxelles, l'enjeu était de questionner les restes de la peinture, entre suspension dégoulinante de sa chair et tableaux clignotants. Au Mamac de Nice, ce printemps, des volumes cubiques noirs jonchent le sol, au pied de tondi monochromes pailletés (en référence à Robert Malaval), comme des ruines modernistes rejetées par un univers clinquant et décadent (*Black out*).

Ce que disent ces expositions désenchantées et ce que ces œuvres mélancoliques allégorisent, c'est que la peinture abstraite est dans une drôle de posture. Le risque que font courir ces dispositifs aux œuvres est de les réduire à n'être que des signes et des mots d'un discours qui lui-même commente un contexte, ce que les œuvres antérieures n'encourageaient pas du fait de leur prévalence et de leur présence sur l'exposition. Ceci indique sans doute les limites de ce qu'Éric de Chassey a pu appeler un « modernisme humble », en référence à la « pensée faible » et « post-métaphysique »

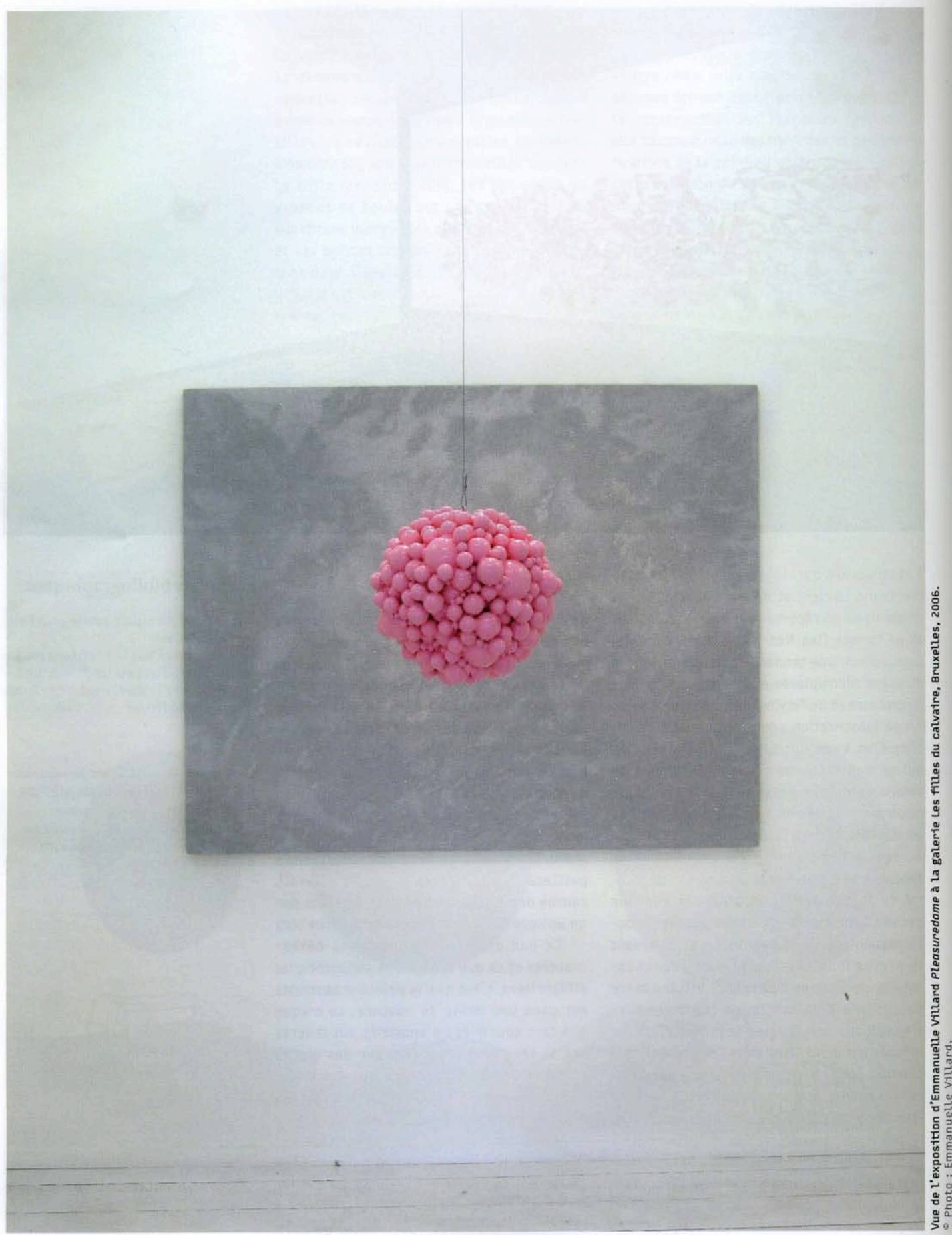
Éléments bibliographiques

- Frank Lamy, *Entre deux*, galerie Art et Patrimoine, Paris, 1998.
- Éric de Chassey, Claire Le Restif, Larys Frogier, Villard, Centre d'art La Criée, Rennes, 2002.
- Annie Claustres, Judicaël Lavrador, Paz Corona, Villard, Crédac, Ivry-sur-Seine, 2005.

7. J. Riviere, « De la féminité en tant que mascarade » (1929), in *La psychanalyse*, n°7, 1964, pp.257-270.

8. Pour une analyse critique de la notion de réenchantement, voir le dossier consacré à ce sujet dans *L'art même*, n°35, printemps 2007.

9. E. Villard, op. cit.



Vue de l'exposition d'Emmanuelle Villard *Pleasuredome* à la galerie Les filles du calvaire, Bruxelles, 2006.
© Photo : Emmanuelle Villard.

de l'homme postmoderne chez Gianni Vattimo¹⁰, à propos des œuvres de Villard et de nombreux artistes présentés comme conscients des limites des ambitions modernistes face à la puissance économique et culturelle des processus de réification, de devenir image et ready-made des œuvres. Le risque peut être soit d'intégrer ces processus perçus comme fatals (cf. la tendance lourde au modernisme pop lounge), soit d'en exposer mélancoliquement les effets comme le propose aujourd'hui Villard. L'autre risque est, dans ce cas, celui d'une substitution du souci de l'expérience esthétique qui peut être partagée entre le peintre et les spectateurs attentifs (comme l'a très bien souligné Éric de Chassey à propos des œuvres de Villard¹¹) par celui du devenir, du contexte et de la perception passive et superficielle de la peinture. Or, pour puissants qu'ils soient sur le plan des usages de l'art et des œuvres, les processus de réification ne sauraient invalider tout ce qui constitue la matérialité, l'historicité, l'unicité et la multiplicité complexe et problématique d'une œuvre. À moins de ne considérer les œuvres qu'au travers de leurs dimensions utilitaires (par exemple, leur usage décoratif chez un collectionneur), de leurs reproductions ou citations partielles et uniquement fonctionnelles, ce que les conceptions stylistiques et formalistes (au sens très faible de ce terme) que partagent de nombreux experts de l'art à l'instar des créatifs dans les industries culturelles ne font qu'appuyer.

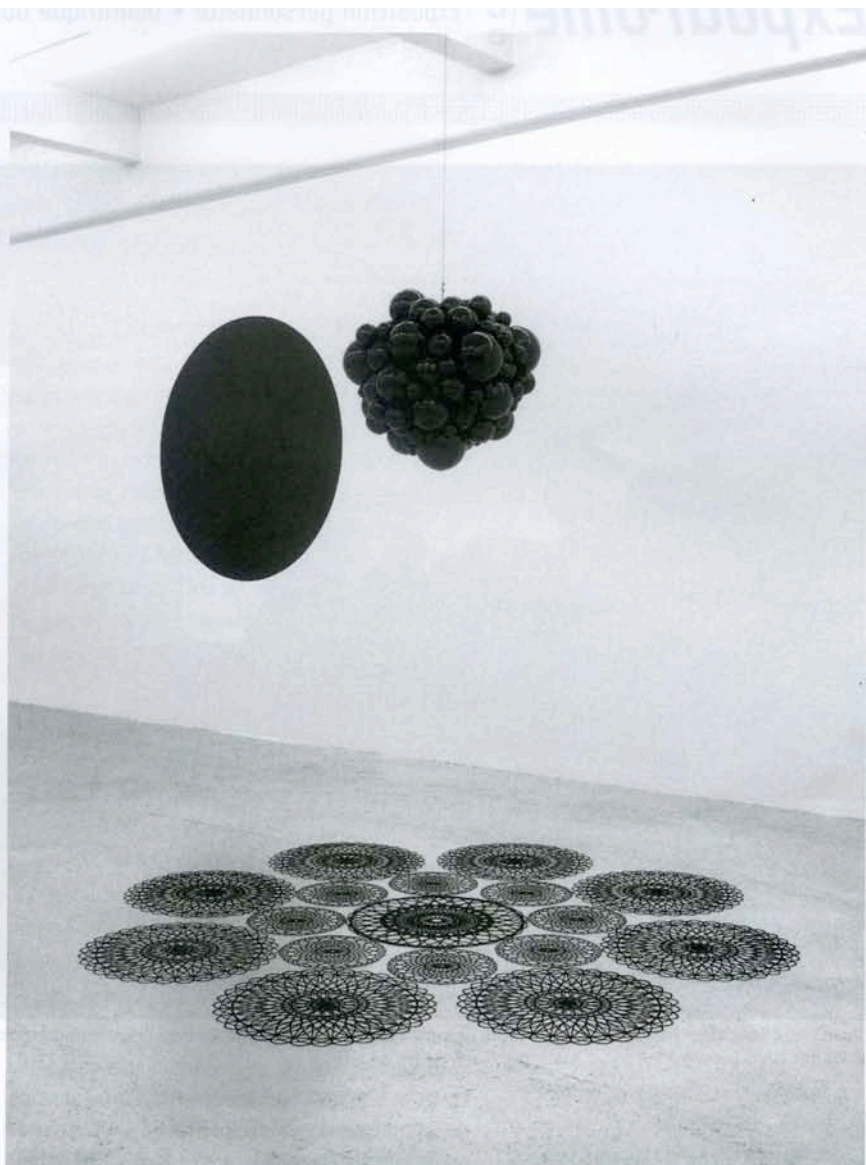
Ce qui fait donc souci est la crise de l'expérience esthétique en tant que capacité à reconnaître les œuvres (*to acknowledge*, dit-on en anglais, ce qui est distinct de *to recognize*, la reconnaissance pauvre et superficielle que stigmatise Villard) et à s'en soucier, y compris de la part des artistes, des amateurs et des experts de l'art. Ce souci, on l'a vu, est au centre des préoccupations de Villard et s'est jusqu'à présent manifesté de façon la plus remarquable dans des *scénographies* qui prennent en charge les ombres portées des volumes aux murs (*ensembles 10 et 11*) en en poursuivant les ondes sur un mode décoratif ou qui éclataient la perception de tableaux gris de l'*ensemble 66* sous l'impact de motifs vasariens rouges (Filles du Calvaire, Bruxelles, 2003). Villard atteint alors un juste et ténu équilibre entre l'œuvre, son expérience et son mode d'exposition à la fois spécifique et possiblement débordant. L'instabilité percep-

tuelle et conceptuelle qui en résulte, sur le plan de la question de l'autonomie relative de l'œuvre et de sa possible submersion par l'exposition, fait de ces dispositifs scénographiques des œuvres marquantes de ces quinze dernières années. Des années identifiées, dans le champ de l'abstraction, à un devenir image ou environnemental décoratif et un contexte que Villard intègre comme donnée problématique qu'elle critique au risque du désenchantement.

Tristan Trémeau

10. É. de Chassey, op.cit. Pour G. Vattimo, cf. La fin de la modernité, Paris, Seuil, 1987.

11. É. de Chassey, « C'est donc vraiment une question de séduction. On étudie toutes les solutions », cat. Villard, La Criée, Rennes, 2002.



Vue de l'exposition d'Emmanuelle Villard PIB : Paint 'it black au CCN0A, Bruxelles, 2007.
© Photo : Emmanuelle Villard.

Emmanuelle Villard Posturale attitude

Galerie Les Filles du Calvaire
17, rue des Filles du Calvaire,
Paris 3e.

Du 16 mai au 23 juin 2007.

Tél. 01 42 74 47 05.

www.fillesducalvaire.com