



Musée Bourdelle | Du 9 octobre 2008 au 1<sup>er</sup> février 2009

## Gloria Friedmann « Lune rousse »

**Contact presse**

Opus64

**Valérie Samuel, Patricia**

**Gangloff et Marie-Jo Lecerf**

Tél : 01 40 26 77 94

Fax : 01 40 26 44 98

[p.gangloff@opus64.com](mailto:p.gangloff@opus64.com)

**Commissaire**

**Juliette Laffon**

Directrice du musée Bourdelle

# Sommaire

<b>Avant-propos</b>	
<b>Juliette Laffon, Directrice</b> , Musée Bourdelle	3
<b>Extraits du texte du catalogue de l'exposition</b>	
<b>Eric Troncy</b>	5
<b>Jean-Christophe Bailly</b> <i>Eux (les regardants)</i>	10
Entretien entre <b>Gloria Friedmann</b> et <b>Elisabeth Lebovici</b>	13
<b>Gloria Friedmann Bio-bibliographie sélective</b>	17
<b>Le musée Bourdelle et les collections</b>	19
<b>Informations pratiques</b>	21
<b>Programme des activités culturelles</b>	22
<b>Liste des œuvres exposées</b>	24
<b>Visuels pour la presse</b>	25

## Avant-propos

### Juliette Laffon

3

À l'instar des artistes invités depuis 2004 au musée Bourdelle, carte blanche a été donnée à Gloria Friedmann. Vaillamment elle a saisi le musée à bras-le-corps, résolue à l'affronter, ainsi que ses collections. Artiste prolifique, elle l'investit dans sa totalité avec des œuvres pour la plupart inédites, conçues en résonance avec ce lieu singulier. Sa pratique s'inscrit dans la tradition de la sculpture, notamment par ses personnages réalistes grandeur nature, son utilisation de la terre et du plâtre et son attachement au travail manuel. Amenées à composer avec les sculptures de Bourdelle, ses réalisations n'en provoquent pas moins une perturbation bénéfique, engageant une relecture de l'œuvre de son hôte dans un dialogue entre passé et présent. Se dérobant à chacune de ses expositions, aux attentes présumées et s'écartant des sentiers balisés, à distance du goût dominant, Gloria Friedmann s'exprime par le biais d'images fortes sollicitant notre imaginaire, osant des rapprochements surprenants autant que parfois déroutants.

Dans le Hall des plâtres, consacré à la sculpture monumentale de Bourdelle – *Monument au général Alvear*, à la gloire du libérateur de l'Argentine, *Monument à Adam Mickiewicz* dédié au chantre de l'indépendance de la Pologne, *La France* et *La Vierge de Niederbruck*, commandes liées au premier conflit mondial –; Gloria Friedmann, par le biais de deux sculptures, convoque le monde d'aujourd'hui, en abondant de façon militante et avec la franchise qui la caractérise, la question du pouvoir politique, incitant à une prise de conscience. Si *Metropolis* et *Monsieur X* rivalisent par leurs dimensions avec les œuvres de Bourdelle, elles s'en démarquent toutefois par leur légèreté. *Monsieur X*, assis sur un socle, accueille le visiteur. Figure démesurée ayant pour tête une mappemonde, vêtue d'un pantalon et d'un long manteau confectionnés à partir des drapeaux des pays membres du G8, elle se rapproche des mannequins grotesques exhibés lors des fêtes de carnaval. « Il sait tout et le monde lui appartient. » Plus loin, tombant du plafond, un pantin gigantesque porteur de l'image photographique d'une foule immense, anonyme, s'agite, ouvrant bras et jambes à la manière de ces jouets, figurines burlesques en bois que l'on actionne par un fil, métaphore d'une humanité réduite à une marionnette gesticulante. Les couleurs vives de *Monsieur X* et le mouvement qui anime *Metropolis* viennent chahuter l'agencement bien ordonné du Hall des plâtres, inchangé depuis sa construction en 1961, minant sa solennité quelque peu compassée et lui insufflant une vie nouvelle.

Dans la galerie, sous les arcades, se tient *Oryx + Crake*, couple d'un ouvrage de science-fiction. Ces sculptures, réalisées au moyen de câbles d'ordinateurs, se présentent comme une interprétation saisissante d'écorchés, ranimés par le flux d'images brouillées du moniteur en place du ventre du personnage féminin.

L'atelier préservé de Bourdelle, qui abrite le plâtre d'une de ses œuvres majeures, *Centaure mourant* et des moulages d'œuvres de l'Antiquité et du Moyen Âge, est envahi par *Eux*, un ensemble d'animaux naturalisés provenant de l'atelier de Gloria Friedmann : biche, singe, loutre, ragondin, renard, fouine, cochon, tortue, cacatoès s'entassent sur la longue table, dans un grand désordre, tandis que des rapaces sont perchés sur la rambarde de la mezzanine. Ce bestiaire familier de l'artiste, qui est aussi le sujet des linogravures, *LSD*, accrochées également à leur côté, transforme l'atelier en une étrange nature morte.

Une autre vanité, constituée de deux œuvres, souligne dans l'appartement de Bourdelle la brièveté de la vie et l'éphémère de toute chose. *Hello* : un énorme œuf en plâtre renfermant un crâne dont les orbites sont dotées de miroirs, repose sur le lit du sculpteur tandis que *Tic tac, tic tac...*, squelette miniature argenté, accompagné de six réveils roses trône sur la cheminée.

## Avant-propos Juliette Laffon

4

Thanatos s'immisce dans le jardin caché au sein du musée avec *Garden Party*: une succession de sept tables hautes en fer, peintes en vert, portant chacune un pot de fleur de cette même couleur, nouvelle version d'une pièce réalisée en 2000. Appliqué sur chacune des tables, un cartel précise le nom, les caractéristiques et la date de création de la rose que le pot serait supposé contenir: Charles de Gaulle, John F. Kennedy, Léopold Senghor, Helmut Kohl, Gina Lollobrigida, Catherine Deneuve, Maria Callas. Ainsi peut-on lire: « Maria Callas/ Rose Meilland 1972 / Fleur rose foncée très double, extrêmement parfumée, arbuste vigoureux, peu de soleil, suffisamment pour bien s'épanouir » ou « Léopold Senghor/Meilland 1979/ Fleur rouge foncée, très veloutée, très résistante aux maladies, pousse aussi dans les pays chauds. » Les cartels en céramique font de ces pots, dépourvus des fleurs artificielles qu'ils contenaient à l'origine des urnes funéraires, et du jardin un îlot de recueillement et du souvenir.

Dans les salles en enfilade du rez-de-chaussée, se tient un autre couple, *Le Parfait Amour*, en plâtre blanc. Un homme en habit, tête baissée et les yeux clos, porte le squelette d'une mariée au nez rouge de Pinocchio. Cette image désenchantée et burlesque de l'amour; n'est pas sans évoquer les danses macabres peintes du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle et les tableaux de Hans Baldung Grien et de Niklaus Manuel Deutsch.

*La Matrix*, personnage féminin immédiatement identifiable à sa tenue; - une jupe marron et un cardigan vert -, lui fait face. Robuste et solidement campée sur ses jambes, absorbée en elle-même, les yeux clos, elle tient devant elle une sphère en terre. Il en émane une force brut, irradiant l'espace alentour.

Cinq peintures intitulées *Ecstasy*, les premières réalisées depuis la série des *Karaoke* (2000) et selon une technique identique – exécutées à l'acrylique au revers d'une plaque de Plexiglas – présentent chacune sur un fond coloré différent une figure indéterminée, silhouette évanescence, aux contours incertains, annonciateurs de sa dissolution prochaine.

Après les salles présentant des portraits sculptés par Bourdelle et notamment, ceux dédiés à la figure de Beethoven, *Les Cosmonautes*, une série de bustes en terre cuite vernissée blanche réunit diverses personnalités appartenant au panthéon de Gloria Friedmann :

*Karl-Heinz Stockhausen, Virginia Woolf, Stanley Kubrick, Indira Gandhi, Rainer Werner Fassbinder, Marie Curie, Youri Gagarine, Mère Teresa, Bette Davis, Isaac Newton*, personnages fantomatiques, tous identiques mais différenciés par leurs cartels. Les craquelures et l'effacement des traits du visage témoignent d'une mue amorcée.

*Cabaret*, un ensemble de squelettes graciles, d'un dessin sommaire, en métal peint en rose ou mauve, vient apporter une note discordante à la salle où sont exposés deux monuments commémoratifs de Bourdelle: sa première commande, à Montauban, *Le Monument aux défenseurs du Tarn et Garonne*, 1870 1871 et l'ultime, le *Monument à Adam Mickiewicz* à Paris. Gloria Friedmann verrait-elle la mort en rose? *Le Baiser, Suicide, Pendu, Prière, Narcisse* et *Reddition* en jouant les scènes de l'amour, de la mort et du suicide dans une mise en scène où la gravité le dispute au ridicule, attesteraient plutôt de l'intrication de la vie et de la mort, omniprésente dans son travail.

*Painting as a Pastime*, enfin, qui emprunte son titre à un ouvrage de Winston Churchill publié en 1950, présente des reproductions photographiques de trois paysages peints par Winston Churchill, Dwight Eisenhower et Adolf Hitler. Cette œuvre met en évidence la force d'attraction exercée par l'art de peindre sur des hommes qui ont exercé les pleins pouvoirs. Elle pose aussi la question de la signature et du jugement sur l'œuvre, tributaire de celle-ci.

Gloria Friedmann n'a de cesse de nous sensibiliser aux bouleversements du monde, au danger encouru par la planète et au devenir de l'homme, à ses défis. Elle nous appelle à redoubler de vigilance.

## Extraits du catalogue de l'exposition Texte d'Éric Troncy

5

« Lune rousse » – le titre que Gloria Friedmann a choisi pour son exposition au musée Bourdelle à Paris – désigne, paraît-il, le moment particulier d'une éclipse de lune durant laquelle celle-ci est totalement dans l'ombre. Provisoirement disparue, on peut néanmoins l'apercevoir encore, qui brille d'une couleur rouge brique et qui, surtout, éclaire indirectement et faiblement d'une lueur étrange rendant la vision imparfaite et les situations théâtrales. Elle renvoie également à une croyance populaire qui veut que, durant la lunaison qui suit les fêtes de Pâques, lors de nuits sans nuages, les gelées qu'elle provoque soient fatales aux jeunes pousses.

De fait, les expositions monographiques de Gloria Friedmann sont quasi systématiquement précédées d'un titre – et cela n'est aujourd'hui ni si commun, ni naturel – aux contours résolument imprécis mais à fort pouvoir onirique, soufflant le chaud et le froid :

« Bebopocalypse » (galerie Serge Le Borgne, 2008) ; « Ultraviolet » (Ecuries de Saint-Hugues, Cluny, 2007) ; « Play Back d'Eden » (Serpentine Gallery, Londres, 2007) ; « Happy End » (musée d'Art moderne de Saint-Etienne, 2004).

Avant même la rencontre avec les formes, ces indications textuelles font de l'exposition le moment d'une sédimentation de l'oeuvre comme spectacle narratif mais provisoire : un titre chassera l'autre, un texte remplacera le précédent.

Sur la porte – justement – de l'atelier que Gloria Friedmann a occupé pendant plusieurs années, quai de l'hôtel de ville, à Paris, en face de la Seine et de l'Ile Saint-Louis, tout près de la vitrine qui la prolongeait (et dans laquelle elle installait à l'occasion divers éléments – animaux taxidermisés, souches d'arbres, plumes – ) il y avait un petit écriteau ressemblant à une plaque de médecin ou de notaire. On pouvait y lire : « INSTITUT MIRACLE (ouvert les jours de neige) ». Cette plaque a été réinstallée sur la façade du grand atelier où elle travaille désormais, dans la campagne bourguignonne, à Aignay-le-Duc. Un peu plus haut sur le même mur s'en trouve une autre, rouge, dont les lettres blanches indiquent : « ZONE DE CONFUSION ». Qui veut entrer dans l'oeuvre de Gloria Friedmann doit prendre très au sérieux ces deux indications.

### Paysages

L'oeuvre de Gloria Friedmann a pris forme au début des années quatre-vingt, en France, pays qu'elle a rejoint en 1977 pour s'y établir définitivement.

La domination advenue de l'art américain, la succession des mouvements picturaux (Bad Painting, Figuration libre, Transavantgarde, Neo-expressionnisme, Neo-geo,...), l'établissement de l'esthétique minimale, le développement de l'in-situ, forment le contexte dans lequel la pratique marginale, donc, de l'art de Gloria Friedman prend forme. De fait, c'est bien de « prendre forme » dont il s'agit. Des formes, en effet, volontairement sommaires puis résolument simples, se sont trouvées par elle comme réinvesties d'une fonction sinon représentative, du moins évocatrices, qui toutes semblaient désigner le paysage comme horizon. L'entreprise est d'autant plus curieuse que si le paysage constitue historiquement l'un des grands sujets de la peinture, il a demeuré naturellement marginal sinon étranger à la sculpture – puisque c'est de sculpture que, dans son cas, il s'est agi. Une situation d'exposition dit clairement ce paradoxe, tandis qu'elle exposa<sup>1</sup> sa sculpture *Paysage d'hiver* (1986) – un récipient parallélépipédique de verre de 175 x 1125 x 8 cm, lui-même rempli de verre brisé dont les reflets laiteux évoquaient la neige – au-dessous de la peinture *Paysage d'hiver* (1812), un tableau de Cesar Van Loo (1743-1821), un « peintre membre de l'Académie ».

Dans ce décalage ne se glissait pas simplement la tentative un peu vaine et désespérée d'imiter la nature, mais l'ambition très optimiste de la convoquer via une

## Extraits du catalogue de l'exposition Texte d'Éric Troncy

re-création paradoxale. Selon ses propres termes : « Je n'imité pas la nature, je la recrée en l'évoquant, en la contrariant avec les matériaux qui lui ressemblent le moins<sup>2</sup>. » De cette période datent nombre de sculptures du même ordre : les *Hautes parois dans le silence de l'hiver* (1983) – ensemble chaotique de plaques ondulées peintes en blanc fixées au mur par des tiges visibles – et le *Soleil levant sur la rivière* (1983) – assemblage ondulant au mur de tuyaux en plastique transparents – présentées dans l'exposition « Le Paysage en quatre états<sup>3</sup> » (1984); *Hautes herbes agitées par le vent<sup>4</sup>* (1983) – buisson de tuyaux d'arrosage vert prairie fixé au mur, et dont la flexion mimait le travail du vent –.

### Animaux

Dès les années quatre-vingt-dix, c'est vers l'homme que Gloria Friedmann a dirigé son œuvre – abandonnant, notons-le au passage, les commodités d'une pratique de la sculpture qu'elle possédait parfaitement et qui lui aurait assuré un avenir aussi tranquille qu'ennuyeux. Elle préféra donc affronter une autre « zone de confusion », procédant par encerclement de son sujet, s'attachant tout d'abord à figer ce qui, de la nature à l'homme, lui conserve la vie. On peut ainsi comprendre la série des *Parias*, cadres en forme de boîtes de verre serties de métal renfermant des aliments à chaque fois identiques faisant tableau. Algues, tomates, pain, tranches de jambon, rondelles d'oranges ou de citrons, fromages, respectivement emprisonnés, figés dans un état que rien n'altèrera plus, comme les vestiges d'une ère initiale où la terre donnait la vie, se comprennent aussi comme à la croisée de modèles artistiques historiques que Friedmann ne regretterait pas : des accumulations d'Arman aux tableaux pièges de Daniel Spoerri – rien d'étonnant, en cela, qu'elle aie rapidement suscité l'admiration de Pierre Restany qui voyait en elle, avant tout, « une femme de son temps » qui jette sur « le monde qui l'entoure [un regard qui] n'est pas assujéti à une sorte de fatalité descriptive<sup>6</sup> ». Pour ce qui est de la forme, *Les Parias* sont au même titre que les sculptures de la période précédente des *compositions colorées* – car chez Friedmann la nature n'est jamais très loin de la peinture, comme en feront la démonstration éclatante la série ultérieure des *Karaokés* : grandes étendues de couleurs bariolées comme fondues par un mouvement naturel aquatique, et sur lesquelles sont perchés, à chaque fois, un ou plusieurs perroquets empaillés dont le plumage renvoie à la couleur du support.

Des animaux, il y en eut rapidement dans l'œuvre de Gloria Friedmann. Beaucoup d'ossements, tout d'abord, eux aussi assemblés en compositions géométriques et souvent appariés à de petits téléviseurs diffusant sans hiérarchie des nouvelles du monde, annonçant sans l'ombre d'une gêne une véritable inspiration surréaliste. On pense ici à *l'Objet (le déjeuner en fourrure)* (1936), de Meret Oppenheim – tasse à café, soucoupe et cuillère également recouvertes d'une fourrure animale – ; plus tard viendront de très claires références à la *Femme-tiroirs* (1936) de Salvador Dali ou aux serrures de Magritte. Il faut ici, justement, évoquer la parfaite inconvenance stylistique du travail de Gloria Friedmann, qui met un point d'honneur à fuir les conventions de l'époque pour explorer *un ailleurs du style* (une préférence pour les « zones de confusions » esthétiques) et se déploie volontiers dans les marges, retrouvant ainsi, probablement, la raison d'être même de son choix d'être une artiste.

Beaucoup d'ossements d'animaux, donc, puis beaucoup d'animaux empaillés – des oiseaux, des cerfs – souvent associés aux banals repères du progrès technologique, depuis des téléviseurs crachant l'information en un flot continu jusqu'aux câblages électriques s'échappant des entrailles de la dépouille d'un cheval (*YP32*, 1996) suspendu au plafond par une corde (un exercice de sculpture inversé, où

## Extraits du catalogue de l'exposition Texte d'Éric Troncy

le socle est devenu l'instrument de la pendaison). De ces intentions que l'on dira simplistes (le concubinage arrangé de l'animal et de la technologie, par exemple) Friedman, parce qu'elle s'appuie justement sur des stratégies de mise en forme qui traquent inlassablement les conventions de la sculpture (ou, ailleurs, de la peinture), et peut-être aussi parce qu'elle est durement frappée par la grâce, fait jaillir des oeuvres d'où triomphe une forme inattendue de sophistication – une complexité naissant de la simplicité. Le cheval suspendu, le cerf juché sur un imposant cube de papier froissé (*Envoyé spécial*, 1996), singent le monument et s'offrent en un point de vue – Gloria Friedmann ne rechigne pas au spectacle – de même que les miroirs formant la chambre tapissée d'ossements de *Monde 3* (2000) le désintègre absolument: invariablement cette oeuvre s'adresse avant tout au regard.

### Performances

Images et spectacle définissent aussi les «tableaux vivants» qu'elle met en oeuvre depuis les années quatre-vingt-dix. S'étonner de la partie performative de l'oeuvre de Gloria Friedmann, c'est oublier que, d'une part, son arrivée en France à la fin des années 70 (quittant l'Allemagne au volant d'une Volkswagen, elle choisit spontanément Paris plutôt que Rome ou Londres pour des raisons économiques) l'a conduit à fréquenter les cercles cinématographiques germanophiles parisiens, habitant tout d'abord chez Daniel Schmidt, puis chez Delphine Seyrig, fréquentant Bulle Ogier et Barbet Schroeder, puis par extension Jean Eustache, Jean-Jacques Schuhl et Jean-Noël Pic). C'est oublier, d'autre part, que l'une de ses premières oeuvres prit la forme d'une «performance»: l'oeuvre réalisée à l'occasion de l'exposition «Pour vivre heureux vivons cachés<sup>7</sup>» (1984) – dont la règle était d'exposer dans les intérieurs mêmes de quelques habitants de la ville de Nevers – conduisit Michèle Conte, qui accueillait le travail de Gloria Friedmann, à vaporiser lors de la visite de quelque amateur d'art ou de curieux, sur le grand pan de velours vert sombre tombant du plafond, s'abîmant au relief de cartons rapidement empilés, un déodorant d'intérieur «parfum pins sylvestres» vendu en supermarché.

Au cours de l'année 1994, Gloria Friedmann a réalisé un ensemble d'oeuvres performatives répertoriées sous l'intitulé de *Les représentants*. Loin de la tradition de la performance (ou l'artiste se met d'ordinaire en scène<sup>8</sup>), loin également des motivations premières des pionniers de la performance aux Etats-Unis dans les années soixante (Bruce Nauman ou Vito Acconci ne font pas mystère de l'attrait offert par une forme d'art spontanée exécutée à peu de frais), de manière précoce, enfin, au regard des développements plus récents de la performance où il est d'usage d'engager des «acteurs» et où l'on ne rechigne pas aux productions spectaculaires, ces «Représentants» (aussi désignés sous le nom plus vaste de «tableaux vivants» – indiquant par là leur proximité théorique avec la peinture ou le théâtre) articulent en un lieu architecturé faisant office de décor l'action restreinte et chorégraphiée d'animaux ou d'hommes, et d'objets de production industrielle. Les relations intimes qu'entretiennent ces compositions provisoires et animées avec la volonté de discuter la nature même des images contemporaines tient en ce qu'elle même en disait en 1994: «L'omniprésence des médias et de leurs images digitales conduit souvent à une confusion telle, que la réalité de notre monde semble coïncider avec ces multiples images tramées. Je suis pourtant convaincue que c'est seulement une véritable confrontation avec la matière elle-même qui nous permet de saisir l'image de notre monde, afin de le réfléchir plus profondément<sup>9</sup>.» Les «rencontres» (dans un sens qui aurait probablement réjouit Lautréamont) organisées par ces «tableaux vivants» (majorettes et lapins sur l'aire de repos d'une autoroute (septembre 1995, Beaune); épaves automobiles et chevaux devant une cité HLM allemande (Regensburg, juillet 1994);

## Extraits du catalogue de l'exposition Texte d'Éric Troncy

boeufs et caddies devant un supermarché (Dijon, 1994) « font image » en articulant paradoxalement un moment foncièrement surréaliste. Ces « tableaux vivants » éclairent d'un jour très particulier l'oeuvre tout entière de Gloria Friedmann, indiquant justement à la fois sa dimension surréaliste et spectaculaire tout autant que sa « photogénie » résolue, et son ambition d'envisager la réalité du monde en arpentant son versant le plus impraticable, le plus improbable – retrouvant en cela le projet d'évoquer la nature avec les matériaux les moins adaptés à cette perspective.

### Architectures

L'architecture tient naturellement une place importante dans l'oeuvre de Gloria Friedmann – au-delà de son statut de décor composant les « tableaux vivants », et en sus de son utilisation manifeste et réfléchie dans les situations d'exposition, telle la tour conique de Aldo Rossi (au centre d'Art de Vassivière) offrant à *Réserve naturelle* (1994) un écrin inespéré loin duquel on a peine à se représenter l'oeuvre autant à son aise. Diverses constructions en forêt (parmi lesquelles la *Grünstation* – maison verte traversée par les arbres – réalisée à Bad Berleburg en Allemagne, 2006) peinent à éclipser le « phénomène » *Carré Rouge* : un « tableau refuge » construit en bordure d'un étang bourguignon, à Villars Santenoge. Ce cube de béton, qui abrite deux étages au confort volontairement spartiate, se loue comme un gîte.

Le *Carré rouge*, d'évidence, prolonge d'une part *Axis Mundi* (1987) et *Ex Aeterno Tempore* (1987), cette dernière offrant les commodités d'une chapelle profane dans un paysage montagneux près de Grenoble – ces deux constructions déployant également une couleur rouge : celle qui est probablement la plus naturellement étrangère au paysage. Vouées à un usage, ces architectures « contre nature » ont aussi vocation à offrir du paysage un cadrage photographique, et désignent l'homme comme ultime profanateur et récipiendaire.

### Hommes

Les hommes, justement, ont peu à peu imposé leur présence fantomatique à l'oeuvre de Gloria Friedmann, dont ils hantent désormais les expositions qui semblent vouloir établir avec le spectateur une autre forme de contact, de contrat, en lui renvoyant l'image simple de son apparence physique – forçant l'expression artistique à un « face-à-face » à la violence radicalisée – et ce processus de simplification des apports avec le spectateur n'est pas sans évoquer celui qui, au début de la carrière de Friedmann, l'avait conduit à « simplifier » aussi les moyens d'évocation du paysage. C'est désormais une relation (avec toutes les précautions qu'impose désormais l'usage de ce mot lorsqu'il est appliqué aux arts visuels) qui est mise en forme et, selon des procédures classiques à cette oeuvre, la complexification de cette relation s'appuie sur un dépouillement des effets et des stratégies – à la manière d'un plan fixe produisant finalement plus d'étrangeté qu'une succession de champ/contrechamp relayée par un chapelet d'effets spéciaux. Présents tout d'abord sous la forme de photographies, (celles d'hommes d'État des pays riches, souvent associés à diverses pièces de charcuterie !), ils ont, au milieu des années 2000, pris l'apparence de personnages grandeur nature, réalisés en terre (*Le Locataire*, 2004 – assis sur une sphère de terre<sup>11</sup> ; Le concessionnaire, 2005 – qui semble maintenir en lévitation magnétique une boule entre ses mains – ; *La Matrix*, 2005 – personnage féminin tenant ce qui est sans doute un globe terrestre de terre ). Ils ont comme colonisé, envahi son oeuvre, indiquant que, soudain, le recours à la figure humaine a été *stylistiquement* une option envisageable. Des vêtements de récupération habillent ces figures avouant une proximité visuelle manifeste avec les créatures de science-fiction et dési-



# Extraits du catalogue de l'exposition Texte d'Éric Troncy

gnent la terre « non comme territoire national ou régional, mais comme état de matière et lieu de notre existence<sup>12</sup> » ainsi que l'écrivait Gloria Friedmann dès 1989. L'effet de réalisme (loin de celui des sculpteurs hyperréalistes américains des années soixante – Duane Hanson, John De Andrea –, loin de celui des « Personnages vivants (à réactiver) » de Pierre Joseph) s'appuie alors sur une tradition de la sculpture – là où la terre n'était souvent qu'une étape avant le moulage en bronze –.

Son Panthéon s'est enrichi d'un homme à la boîte crânienne pourvue d'une serrure qu'ouvre peut-être une clé parmi la litanie de celles qu'il tient à la main (*L'intouchable*, 2007) – et qui cite très clairement le Dali de *La Vénus de Milo aux Tiroirs* (1934-36) –, d'une femme à trois têtes et au ventre arrondi (Elle, 2007) – ajoutant aux trois âges de La Prudence qui « consiste en la mémoire du passé, la mise en ordre du présent et la méditation du futur » ainsi qu'elle est décrite dans les encyclopédies de la fin du Moyen Age et que représenta Le Titien dans *L'allégorie du temps gouverné par la prudence* (1565-1570), celui d'une naissance à venir). Vénus devenue homme, Prudence devenue femme : Friedmann organise la confusion des genres et fait se télescoper l'apparition (la naissance) et la disparition d'une famille (cinq figures) dans un inquiétant cône blanc (*Exodus*, 2007). Plus que jamais, les éléments simplifiés d'une narration revenant sans cesse sur les fondamentaux du vivant (souvent désigné dans son oeuvre par son contraire : le squelette – reliquat de vie et témoignage de l'échec).

## Lune Rousse

Dans le grand atelier où elle prépare l'exposition pour le musée Bourdelle, les oeuvres peu à peu s'organisent et s'additionnent pour former l'ensemble précis auquel elle travaillera à n'en pas douter jusqu'au dernier instant.

Tandis que les artistes, désormais fréquemment invités à occuper les musées d'art classique, s'obligent souvent à un dialogue aussi vain que factice avec les oeuvres de leurs prédécesseurs, Friedmann semble avoir choisi de rester fidèle à cette logique des oppositions qui traverse son oeuvre : elle menace le musée d'un déploiement invasif, aussi peu naturel que la nature une fois qu'elle l'a évoquée, diffusant sa logique virale au plus profond de nos convictions. Si elle « fait image », elle se garde bien d'être illustrative, et la véritable action de ses oeuvres qui semblent volontiers littérales n'est cependant pas dans la révélation, la dénonciation ni même simplement l'explication : elle tient plus à l'étrangeté formelle qui réveille en nous, paradoxalement, quelque chose d'universel que nous aurions gaspillé.

Indifférente – réticente – aux convenances formelles, elle prend appui souvent sur les pans mésestimés de l'histoire de l'art qu'elle assujetti à son vocabulaire naturel, personnel et spontané, crânement hostile au confort, fidèle à une certaine idée de l'art qui s'oblige aux bifurcations sans jamais perdre de vue sa vocation expérimentale. Rétive aussi à la séduction des effets spéciaux que l'époque propose, elle fait des imperfections et limites du travail manuel (dont elle ne s'écarte que très occasionnellement) le préalable à son implication personnelle dans une activité qui n'est que la meilleure traduction qui soit de sa conscience.

<sup>2</sup> Dans un court texte de 1984, rédigé pour (et publié dans) le catalogue *Gloria Friedmann*, musée de Grenoble, 1987.

<sup>3</sup> « Le Paysage en quatre états », APAC, Nevers, Maison de la culture, 16 décembre 1983 – 22 janvier 1984. Avec Kate Blacker, Marie Bourget et Christian Lindow.

<sup>4</sup> Collection FRAC Bourgogne.

<sup>6</sup> « Conversation entre Pierre Restany et Eric Troncy », in catalogue *Gloria Friedmann*, éditions du regard, Paris, 2000.

<sup>7</sup> « Pour vivre heureux vivons cachés », APAC, Nevers, divers appartements privés, mai 1984.

<sup>8</sup> A ma connaissance, Gloria Friedmann ne s'est mise en scène qu'une fois au cours d'une performance. Celle-ci eut lieu en un théâtre avignonnais : sur la scène, redingote relevée offrant son derrière à un micro, elle fit mine de « jouer » l'air de la chanson « Imagine » (all the people) de John Lennon avec les moyens employés d'ordinaire par les pétomanes.

<sup>9</sup> In catalogue *Gloria Friedmann*, Annelly Juda Fine Art, London & Centre d'Art contemporain de Vassivière en Limousin, 1994.

<sup>11</sup> Ces sphères de terre semblent prolonger le disque de terre mural de *Diesseits* (1991) et celui de *Portalas* (1988) disposé au sol dans la nature.

<sup>12</sup> Gloria Friedmann, « Sans connaissance du jour ni de l'heure », in catalogue *Portalas*, 1988.

## Extraits du catalogue de l'exposition Texte de Jean- Christophe Bailly

### *EUX (les regardants)*

*La «salle des animaux» de Gloria Friedmann au musée Bourdelle* 10

Pour parler d'elles, les bêtes, ou d'eux, les animaux, elle (Gloria) dit EUX. Eux donc, ceux-là, tous ceux-là, qui peuplent les campagnes et les forêts, les déserts et même aussi les villes. Sauvages ou domestiques, rares ou nombreux, comptés ou innombrables. Proies ou prédateurs. Lointains ou proches, solitaires ou grégaires, aimés ou détestés – mais autres, autres incontestablement, et tous, des plus petits aux plus grands. Autres : faits autrement que nous, semblant vivre pour d'autres raisons et répondre à d'autres appels.

Or elle s'intéresse à eux, et depuis le commencement, depuis qu'elle fait ce qu'on appelle de l'art. Pourquoi ? Parce qu'ils seraient, comme ils purent l'être autrefois, des modèles ? Ou des exemplaires de la prodigieuse diversité du *bios* et, comme tels, des témoins nous aidant à penser qu'il y a, entre les créatures, toute une chorégraphie d'espacements et de différences et toute une panoplie d'apparences formant ce que l'on peut appeler un monde ? Oui peut-être y a-t-il quelque chose de cet ordre, qui désigne aussi un penchant, une inclination – mais là n'est pas l'essentiel. Ce qui fonde, il me semble, le rapport de Gloria Friedmann aux animaux, c'est la façon dont ils déjouent sans fin les frontières : entre «eux» et «nous», entre ce qu'on assortit spontanément à la nature et ce qui procède, à ce qu'il semble, de la culture. Pris comme ils le sont dans une énorme pelote d'affects, de mythes, de jugements, de rejets, qui s'est constituée à travers les siècles évoluant et changeant – parfois du tout au tout – d'une aire culturelle à une autre, les animaux ne sont presque jamais là en tant qu'eux-mêmes : ils figurent toujours au sein d'une histoire qui est avant tout celle de leur instrumentalisation par la culture – ce terme ne pouvant être pris ici qu'au sens le plus large –, c'est-à-dire en y incluant l'élevage et la chasse, les manières de table, les formes d'abattage du sacrifice à la boucherie, le totémisme, les rêves, la cruauté, le tourisme écologique, la taxonomie, la taxidermie, la représentation figurée – tout ce qui a trait à eux, tout ce qui tisse la longue et complexe histoire de notre côtoiement.

En tout état de cause et par-delà tous les usages, ce qu'ils devraient figurer, c'est, justement, le vivant. Et peut-être le font-ils, mais rarement de façon immédiate, la plupart du temps, au contraire, par des transitions ou d'étranges paliers, d'étranges détours, à commencer par ceux auxquels contraignent les lieux qui leur sont consacrés : zoos, où ils sont là mais sans la réalité de leur monde environnemental, musées d'histoire naturelle où ils sont représentés par leurs vestiges, c'est-à-dire empaillés (ou «naturalisés» comme on doit dire, si bizarrement) ou sous forme de squelettes. Or ce sont surtout de tels vestiges qu'utilise Gloria Friedmann, et ces vestiges qui sont sans doute des citations ou des évocations de quelque chose d'animal, de quelque chose qui a existé comme puissance d'animalité, non seulement sont privés de vie, mais manifestent qu'il y a la mort, qu'il y a de la mort dans le rapport qui nous lie à eux – qu'il soit d'intérêt (les manger, s'en servir) ou de connaissance (les lister, les étudier). Une grande chasse est ouverte, et elle a partout ses trophées.

Ossements, peaux, effigies empaillées sont de tels trophées qui sont en quelque sorte objectifs, ne remémorant aucune chasse, aucun exploit cynégétique particulier et qui, déposés hors de toute prétention épique, forment seulement une longue procession d'objets. Mais pourtant, à la neutralité supposée de l'objet, ils échappent. Peut-être d'ailleurs en vérité n'y a-t-il pas d'objets neutres, peut-être y a-t-il, tenu en réserve en chaque objet, un plan d'évasion ? Et peut-être que l'art s'est toujours, devant les objets, occupé de cela, et que nous pourrions considérer la nature morte, par exemple, comme la forme instituée de ce départ latent ?

*Nature morte*, en tout cas, serait le pont le plus direct pour rejoindre, de façon quasi tautologique, l'essence de ce qu'est l'animal empaillé, qui est bien sûr le

## Extraits du catalogue de l'exposition Texte de Jean- Christophe Bailly

### *EUX (les regardants)*

vestige par excellence et donc l'objet qu'entre tous les autres Gloria Friedmann a choisi de faire entrer, en masse, dans l'atelier de Bourdelle, au beau milieu de tout ce qui s'y trouve, à commencer, *naturellement*, par des objets d'art. Nous sommes prévenus, la juxtaposition ainsi réalisée, non sans violence (car il s'agit d'une invasion) ne consiste aucunement à opposer le vif et le mort ou la nature à la culture : au contraire tout est pour ainsi dire reversé à l'être du vestige. La voie est ouverte, faisant non seulement glisser l'animal naturalisé vers l'objet d'art, ce qui est d'ailleurs institué depuis longtemps via son usage décoratif, mais aussi, et c'est de plus de conséquence, l'œuvre d'art, l'art en ses œuvres, vers une sorte de naturalisation ou d'empaillage généralisés. On continue, car les pistes s'ouvrent : le curseur peut glisser (avec une étonnante facilité :) de la nature morte vers le *ready made* et donner aux oiseaux, aux tortues, aux mammifères de la collection d'animaux empaillés de l'artiste, déposés ainsi dans le contexte de l'atelier d'un artiste d'autrefois tout entier plié dans la croyance en l'art, le statut d'une vigueur critique et la force insinuante de ce que Duchamp entendait par « ironisme d'affirmation ».

Oui, et l'on voit aussitôt comment, par un simple geste, Gloria Friedmann parvient à desceller les parois qui séparent les catégories : entre l'atelier et le muséum, l'art, le vivant, les animaux, les hommes, les matières, les époques, se met en place une circulation d'intensités où chaque objet pris séparément (disons un oiseau empaillé apporté par elle ou une statuette appartenant à Bourdelle) se voit à la fois désinvesti et réinvesti, mis en tension. Cette opération, il faudrait aussi la rapporter à celles qui ont été prévues pour les autres salles du musée, mais rien qu'en elle-même elle se dédouble, se redéploie et se complique. En effet, à cette invasion d'animaux empaillés, Gloria Friedmann ajoute ses propres vues ou ses propres dessins – on ne sait d'ailleurs pas vraiment comment nommer ces grandes feuilles où sont figurés, sans ornement, décor ou discours, des animaux. C'est en tout cas avec elles comme si un autre état de l'objet et une autre couche de représentation étaient programmés, pour voir ce que cela peut donner – un nouveau déplacement, un glissement du curseur vers une sorte de degré zéro : là où la représentation n'aurait presque pas d'intention, là où elle serait à l'épreuve de ce qui en elle est si désorienté, dans cette oscillation entre la saisie et le signe, entre l'épreuve et le type.

Mais à ce dérèglement générique, d'essence plutôt joyeuse, comme indexé à un « on verra » qui est un trait propre à l'énergie expérimentale de Gloria Friedmann, quelque chose encore s'ajoute, qui lui est venu, qui lui est apparu. Voilà ce qu'elle dit dans un mail envoyé peu après ma visite à son atelier : « Aujourd'hui j'ai reçu mes douze têtes en céramique, et même pour moi c'est évident maintenant : aucune de mes figures n'a un regard, c'est seulement dans la salle des animaux (que j'appelle EUX pour l'instant dans ma tête) que tous ces yeux imposent leur regard... fixe. » Le regard, donc, comme une évidence et une irruption, comme l'irruption qu'il est toujours. Par leurs yeux, même s'ils ne sont qu'en verre, les vestiges d'animaux que sont les animaux empaillés se réveillent et, hors de toute simulation du vivant et de la vie qu'ils n'ont plus, plus du tout, ils disent et se souviennent qu'ils ont été, qu'ils sont des regardeurs, qu'ils ont vue sur le monde et ce qui advient, dès lors, dans cet atelier que leur présence bouleverse, c'est un nouvel écart. Semblable à celui – ce souvenir me revient – que j'avais ressenti un soir en donnant une lecture à l'intérieur d'une salle du Muséum d'histoire naturelle de La Rochelle remplie d'animaux empaillés de toutes tailles mais qui tous, et j'en avais la conviction dans la demi-pénombre, me regardaient. Tout autrement bien sûr que les humains qui m'écoutaient, et de manière fictive, pas en vrai, mais selon cette autre vérité qui est celle de leur regard, parfois, dans les tableaux (oh l'âne du *Gilles* de Watteau :) où se voit une sorte d'apesanteur à la fois atone et étonnée, insistante.

## Extraits du catalogue de l'exposition Texte de Jean- Christophe Bailly

### *EUX (les regardants)*

Ce regard fictif suffit à déplacer entièrement le registre d'apparition de l'animal empaillé et d'ailleurs de tels animaux, privés d'yeux, deviennent comme de sinistres messagers d'une mort intégrale. L'œil est, pour le vivant, le contraire du point final, c'est le point d'ouverture, le point d'apparition. Voir le jour, basculer dans le visible, c'est, pour les animaux, quelle que soit la qualité de leur vue (elle peut être faible ou très grande), ce qui résulte de leur destin, qui aura été, à la différence des plantes, d'avoir à se déplacer pour trouver leur nourriture. Les actions aux aguets, chercher, identifier, viser, toutes les procédures que peut engager la vue sont des réponses à cette condition, et c'est au sein même de cette gamme d'attitudes que le visible en tant que tel a pu prendre son essor. L'étendue, les apparences, les distances, les espacements, les cachettes, les ponctuations d'êtres et d'objets – tout ce qui se voit de ce qui existe, tout ce qui peut alarmer l'œil. L'art, on le sait, au loin, chez l'animal humain, s'est déployé comme ce qui répondait à cette alarme, et c'est dans cet étau qu'ont été prises les premières représentations, qui furent – et c'est au fondement même de la culture – celles d'animaux, c'est-à-dire celles d'autres *regardants*, pour reprendre le terme qu'utilisait Poussin. Présentation des regardants au sein des vestiges de l'art – ainsi pourrait-on sous-titrer la «salle des animaux» voulue par Gloria Friedmann dans l'atelier de Bourdelle. Ce qui se libère à partir de là, à partir de cette juxtaposition qui ne juge ni n'exclut, c'est la possibilité, pour le regardant ou regardeur humain, de se voir lui-même dans un monde regardé, c'est de se projeter, alors même qu'il n'y a autour de lui que des vestiges de nature et de culture, dans le plan d'une sorte de commencement perpétuel – ce commencement même que chaque regard, pour peu qu'on essaye de voir avec lui, inaugure. Le mystère est complet, c'est ce qu'il faut.

## Extraits du catalogue de l'exposition

### Entretien de Gloria Friedmann par Elisabeth Lebovici

**Tu m'as envoyé des images qui documentent des peintures ou des aquarelles, respectivement de Winston Churchill, Dwight Eisenhower et Adolf Hitler. Ces images, tu les réunit dans l'exposition, sous le titre *Painting as a Pastime*. Pour commencer, ce titre est-il de toi ?**

13

Non. Je l'emprunte à Winston Churchill et au livre qu'il a publié sous ce titre en 1950 et qui n'a pas été traduit en français : *Painting as a Pastime*<sup>1</sup>, soit *La Peinture comme passe-temps*. J'en ai fait l'intitulé de la pièce que j'expose. Cette pièce, j'y pense depuis vraiment très longtemps. Je ne savais, ni qu'en faire, ni comment la faire et j'ai mis au moins quinze ans à me décider avant de la concrétiser au musée Bourdelle.

Depuis de nombreuses années, j'étais intriguée par l'histoire du jeune Adolf Hitler et de ses deux échecs successifs, en 1907 et en 1908, au concours d'entrée de l'Académie des beaux-arts de Vienne. On ne peut pas s'empêcher de se demander qui sont les « imbéciles », si je peux le formuler ainsi, qui lui ont signifié ces refus et de se poser la question : si Hitler avait été accepté à l'Académie de Vienne, est-ce que la face du monde aurait changé ? L'histoire tient à si peu de choses. Ce refus « historique » m'a toujours interpellée. De plus, il s'agit d'art et quand on est artiste et qu'on vient d'Allemagne... On y pense et ça ne vous lâche plus.

J'en ai parlé avec Pontus Hulten : nous avons discuté de Winston Churchill, du fait qu'il peignait aussi, c'est lui qui m'a raconté également qu'Eisenhower faisait de la peinture. Il m'a appelée un autre jour pour me dire qu'il avait entendu dire que Franco en faisait autant, mais qu'on ne trouvait pas trace de ses tableaux. En parlant peinture, ainsi, la discussion s'est portée sur la notion de peintres connus et plus spécifiquement sur ces trois personnalités très connues. Mais qu'est-ce que cela veut dire, *être très connu* ? Qu'est-ce que cela veut dire, encore aujourd'hui, être un artiste très connu ? Quel rapport avec la reconnaissance d'un très bon artiste ?

**Tu as donc attendu quinze ans avant de concrétiser un travail qui réunisse ces « hommes qui peignent » célèbres, dont les noms sont extrêmement reconnaissables, sans qu'ils figurent dans le champ de l'histoire de l'art. Pourquoi ?**

J'étais mal à l'aise. Ni à cause d'Eisenhower, ni de Churchill. Mais de montrer Adolf Hitler sous cet angle : c'est intéressant et en même temps cela pose tout de suite mille questions ...

Billy Price, un homme d'affaires de Houston, qui collectionnait des oeuvres de Churchill et d'Eisenhower avait acquis jusqu'à vingt huit aquarelles et cinq dessins de Hitler dans les années 1960 mais il les revendit après qu'un coup de feu fut tiré dans son bureau.

L'historien d'art Günter Metken m'avait également parlé de cette fameuse exposition « Paris-Berlin », au Centre Pompidou en 1978, dont il était l'un des contributeurs éminents. Or, une aquarelle de Hitler figurant des ruines avait été incluse, mais décrochée la veille du vernissage. Il disait que cette aquarelle avait été soustraite de l'exposition parce qu'ils avaient peur au musée qu'on trouve ça beau, qu'on dise « cela n'est pas si mal fait » et il était exclu que ce jugement sur la peinture rejoigne ou interfère avec le nom de Hitler. Risquer ce genre de hiatus était alors insupportable.

Mais l'obsession de montrer une fois ces trois peintres sur un même plan ne m'a pas quittée. Je suis artiste, j'ai horreur de la guerre, j'ai vécu en Allemagne dans les années d'après-guerre et ensuite, dans les années 1980, j'ai pris connaissance de cette histoire de peinture. Aujourd'hui, je me dis qu'il y a un endroit où je peux montrer cette pièce, qui est un document : « à Bourdelle », où j'expose et où que je ne me trouve pas seule, mais avec quelqu'un. Monsieur Bourdelle est partout dans son musée, et de ce fait je ne conçois pas

## Extraits du catalogue de l'exposition Entretien de Gloria Friedmann par Elisabeth Lebovici

ici les choses comme une exposition personnelle. Je me sens plutôt « en compagnie ». Dans le musée Bourdelle, il y a cette salle avec un monument aux morts et des œuvres qui exaltent les vertus guerrières et héroïques. Et dans ce lieu, le mur du fond m'a semblé opportun pour la présentation des peintures de ces trois hommes pour qui la guerre fut un champ d'action important.

14

### **Une fois trouvé le titre et le lieu, reste encore la production de cette pièce, *Painting as a Pastime*. Comment as-tu procédé ?**

Ma réflexion a évidemment consisté à chercher la forme de sa présentation. La première chose dont j'étais sûre, c'est que je ne voulais pas montrer des originaux, comme le ferait un conservateur de musée. J'ai fait des recherches, trouvé des catalogues sur Internet et choisi trois peintures du même genre, plutôt bucolique ; trois images qui puissent être placées au même niveau. Ces reproductions photographiques représentent ainsi trois tableaux, respectivement de Churchill, Eisenhower et Hitler. J'ai voulu exclure toute réflexion sur la facture, la « main », pour me focaliser sur l'association de ces images et des noms de leurs auteurs, se rapprocher ainsi de la question posée par le livre, placé dans une niche du musée : celle de la peinture comme passe-temps. Et de quel temps s'agit-il, sinon celui de la guerre, du massacre et de la terreur ? Car non seulement il s'agit de trois noms très connus, mais surtout, il s'agit de la même période, celle de la Deuxième Guerre mondiale. Dans cette période de l'histoire du xx<sup>e</sup> siècle, ces trois noms très connus ont effectivement exercé les pleins pouvoirs. Et ces trois hommes peignaient.

Ils n'étaient pas les seuls : il y avait aussi Staline, qui faisait des caricatures. Je ne l'ai pas ajouté à cette pièce parce qu'il ne s'agit pas exactement de l'activité du peintre ; et puis, Franco, dont on n'a pas de traces car il a tout détruit. Je me suis concentrée sur les trois, précisément parce qu'il existe des traces et qu'on peut assez facilement les retrouver.

**Je pense à *Salò ou les cent vingt jours de Sodome* de Pasolini, qui fit scandale à sa sortie. Ce film est situé dans la république fasciste de Salò proclamée en 1943 par Mussolini (il fut filmé, en réalité, sur le site du massacre de Marzabotto entre 1943 et 1945). Il s'ouvre sur l'enlèvement de jeunes figurants, pour conduire, suivant l'ouvrage de Sade<sup>2</sup>, aux différents chapitres de supplices, dégradations et tortures auxquelles se livrent les quatre « scélérats ». Ceux-là ne sont nullement ridiculisés ou maudits à l'image : d'où la capacité de questionnement de ce film, ouvert et non recroquevillé sur la dénonciation. Une autre question que le film laisse ouverte, est celle de l'art moderne : en effet, le cadre, un château, renferme des tableaux, manifestement modernistes, peut-être futuristes...**

En effet, je ne veux pas, ici, parler du mouvement fasciste en particulier, mais du pouvoir qui gère la vie et la mort. Cette autorité absolue est dévolue aux trois hommes qui peignent ces tableaux. Même le général Eisenhower sait, lorsqu'il envoie ses troupes en Normandie, qu'une partie de ses soldats ne reviendra pas. Winston Churchill sait de quoi il parle quand il évoque « blood, sweat and tears » (le sang, la sueur, les larmes, NDLR). Et ces trois hommes continuent de peindre. Dans l'horreur de l'époque, ce sont des amateurs *en* peinture et pas simplement des amateurs de peinture. Ils ne se préoccupent pas seulement de la regarder mais ils mettent la main à la pâte.

## Extraits du catalogue de l'exposition Entretien de Gloria Friedmann par Elisabeth Lebovici

15

**Peindre comme passe-temps : est-ce un peu la même chose que « faire de la tapisserie » ? Dans la perspective du genre, il est intéressant de constater que, dans le monde très masculin de la guerre, ces hommes de pouvoir rejoignent ce qu'on appelle encore à l'époque « l'art féminin », pour le stigmatiser, souvent d'ailleurs : un monde d'amateurisme. Le monde de la copie, de l'aquarelle, bref d'un temps, toujours féminisé.**

D'ailleurs, les trois semblent assez amateurs. Parlons un instant technique : Winston S. Churchill fait une peinture assez vide, assez « snob ». Comme peintre, il ne se prend pas pour rien et donne une vision détachée de son travail : pour lui, la peinture est quelque chose qui ne fatigue pas le corps mais délasse l'esprit, un « hobby », qu'il prend au sérieux. Il se déplace sur le motif avec son chevalet et il n'est pas peu fier à l'idée d'en montrer les résultats. Churchill a exposé à la Royal Academy, il est dans les collections de la Tate Britain, un musée à son nom existe et certaines de ses œuvres ont été vendues aux enchères et valent des fortunes. Avoir « un Churchill » chez soi est certainement valorisant : il a quand même sauvé l'Angleterre !

Ensuite, il y a Eisenhower. Celui-ci ne peint pas sur le motif, il prend des photos et travaille d'après ces photos. C'est sans doute le plus naïf des trois, en matière d'art. Pour ce qui le concerne, il n'y a pas de spéculation sur ses peintures, qui sont gérées par une fondation. Ce qui veut dire qu'elles font partie intégrante de l'héritage, culturel et spirituel, de l'ancien président des États-Unis et constituent ainsi un objet de fierté pour la nation américaine.

On en vient au troisième, le « Schicklgruber<sup>3</sup> ». Après avoir été refusé à l'Académie de Vienne, vivant dans la misère, il vend de façon occasionnelle des aquarelles et des dessins destinés à servir de motifs pour des cartes postales. Lorsque Hitler arrive à Munich, il gagne sa vie comme peintre en bâtiment. Dans le catalogue raisonné\* des œuvres d'Hitler apparaissent sept cent quinze tableaux, aquarelles, dessins etc. Et on sait que beaucoup n'y figurent pas, pour des raisons diverses. Le futur Führer avait des bases techniques, il produisit abondamment. Il s'intéressait particulièrement à la musique de Wagner et à l'architecture et, on le sait, projeta dès 1939 le futur musée de Linz, destiné à accueillir la plus grande collection d'art germanique ainsi que des chefs-d'œuvre d'art étranger. En 1933, il a commencé de faire interdire l'art moderne et en 1937, l'exposition « Entartete Kunst » (Art dégénéré), à Munich, présentait l'art moderne des musées allemands comme l'expression de la « dégénérescence judéo-bolchévique » de l'Allemagne. Hitler a eu une influence sur l'art.

### **Concernant ces trois images, y a-t-il un trait commun ?**

Il y a quelque chose que je trouve absolument nul, c'est que ces trois peintres ne sont pas de leur époque. Ils regardent en arrière. En tant qu'artistes, ils sont ailleurs et ils regardent ailleurs, dans un monde de bons sentiments, de boniments, qui n'exprime rien du temps qu'ils vivent.

**Le critique américain Peter Schjeldahl, dans son article *Hitler as artist*,<sup>4</sup> évoque le contexte culturel viennois du début du xx<sup>e</sup> siècle, à la fois complètement conservateur et en même temps, nourri de révolutions intellectuelles et picturales, avec des personnalités comme Schiele, Klimt Kokoschka, Wittgenstein et Freud. Schjeldahl raconte que c'est plutôt du côté de l'opéra ou de l'art oratoire de Karl Lüger, maire de Vienne ultra-antisémite de l'époque, que Hitler aurait trouvé son « métier ».**

Il y a une série de photos incroyables où il prend des cours, pour s'entraîner à parler et apprendre la gestuelle, qu'il utilisera dans ses harangues. Comme on le voit, en effet, le geste du peintre laisse la place aux gesticulations de l'orateur.

# Extraits du catalogue de l'exposition Entretien de Gloria Friedmann par Elisabeth Lebovici

## Revenons à *Painting as a Pastime*.

Comme ce ne sont pas des peintures que j'expose, mais des reproductions, les cartels ont d'autant plus d'importance : tout tient dans la lecture de ces trois noms. D'un seul coup, la présentation des trois tableaux devient une œuvre politique. De plus le jugement est suspendu aux noms des artistes. Cela m'intéresse parce que l'installation intègre, peut-être pour la relancer d'une autre façon, une discussion qui perdure : la signature et ce qu'elle vaut, le marché de l'art qui prend en main la valeur. J'ai envie d'y apporter de la complexité. Ce n'est pas que cette installation tranche radicalement avec d'autres travaux où je montre physiquement les présidents, les « têtes » du pays. C'est une partie de mon travail et j'y reviens toujours : le pouvoir sur les autres. Qui le prend, qui donne sa vie à ça ? Ceux qui détiennent le pouvoir règlent notre vie. Aujourd'hui, je veux montrer la relation entre ces hommes de pouvoir et la puissance d'attraction qu'exerce à leurs yeux la peinture, dans une des périodes les plus difficiles qu'a traversé l'humanité.

D'autant que cette relation n'est plus vraiment d'actualité. Je ne vois plus aucun président, présent par exemple au G8, qui fait de la peinture ; c'est démodé. On pourrait imaginer, qu'ils font de la vidéo, ou de la photo, par exemple... On n'a plus le temps. À l'époque, on avait le temps pour un « passe-temps ».

## Ces dictateurs ont eu le temps de faire de la peinture ? Ce qui veut dire qu'ils ont des « hommes de main » pour leurs autres tâches ?

En tout cas, ils aiment faire de jolies peintures, des paysages paisibles. Ils représentent un univers de paix et cela résonne, évidemment, dans le contexte de mon exposition « Lune rousse » au musée Bourdelle, qui questionne l'humain, la complexité du pouvoir. J'aimerais souligner un point important dans la présentation de ces trois peintres au pouvoir : deux d'entre ces hommes sont du « bon côté » de l'histoire et l'autre, pas du tout.

## Il a fallu que le xx<sup>e</sup> siècle soit révolu, que les présidents ne peignent plus, pour que tu réalises cette installation ?

Aujourd'hui, déjà, on regarde le xx<sup>e</sup> siècle comme du passé. Mais au xxx<sup>e</sup> siècle, nous serons le Moyen Âge, « nous serons les antiquités de demain » : Probablement l'*Homo sapiens*, ce singe debout, va mettre la terre en feu d'artifice, mais pour nous, en 2008 les chiffres 33-45 sont des nombres toujours très difficiles à déchiffrer.

<sup>1</sup> Winston Churchill, *Painting as a Pastime*, Londres, Odhams Press Limited et Ernest Benn Limited, 1948, 62 pages.

<sup>2</sup> Il s'agit des *Cent vingt journées de Sodome*, écrit par D.A.F. de Sade en 1785, à la Bastille, sous forme de petites feuilles de 12 cm de large collées bout à bout, formant ainsi une bande (un film ?) unique de plus de 12 m de long.

<sup>3</sup> C'était le nom du père d'Adolf Hitler jusqu'à ce qu'il change son patronyme.  
\* Billy F. Price Gallant Verlag, 1983.

<sup>4</sup> Peter Schjeldahl, *Hitler as artist*, in *The New Yorker*, 19 août 2002.



# Gloria Friedmann

## Bio-bibliographie sélective

14 juin 1985, Schengen, Europe  
vit à Aignay-le-Duc et Paris, tout  
en travaillant partout.

### Expositions personnelles (sélection)

**1980**

Musée national d'art moderne, Centre  
Georges Pompidou, Paris

**1987**

► « Ici –bas et au-delà », musée  
de Peinture et de Sculpture, Grenoble  
Octobre des Arts, Lyon X

**1988**

► « Portals », Parc national du Lubéron

**1989**

► Galerie Curt Marcus, New York ;  
► Kunstforum, Städtische Galerie  
im Lenbachhaus, Munich

**1992**

► Museum Moderner Kunst,  
Stiftung Ludwig, Vienne

**1993**

► Kunsthaus, Nuremberg

**1994**

► Centre d'Art contemporain,  
Vassivière  
► Villa Arson, Nice  
► Musée d'Art moderne et  
contemporain de la ville  
de Strasbourg

**1995**

► « Pour qui, contre qui », Musée  
national d'art moderne,  
Centre Georges Pompidou, Paris

**1996**

► City Art Gallery, Wellington

**1997**

► Zollverein, Essen  
► Annely Juda Fine Art, Londres

**1998**

► « Carré Rouge », Caisse des dépôts  
et consignations, Paris  
► Galerie Elisabeth Kaufmann, Bâle

**1999**

► « KOMPLEX », Quai de la Gare, Paris  
► « NUMÉRO VERT », musée  
de la Chasse et de la Nature, Paris

**2000**

► « Bonnes Fêtes », Maison  
européenne de la Photographie, Paris

**2001**

► « Mehrlinge ... für eine schöne neue  
Welt », Kunstsammlung zu Weimar  
► « Rose c'est la vie », Musée-château  
d'Annecy

**2003**

► Kunststation, Cologne  
► « Happy End », Museum  
Küppersmühle, Duisburg

**2004**

► Musée d'Art moderne, Saint-Étienne  
► « La 25<sup>e</sup> heure », Galerie Cent8, Paris

**2007**

► « Mammalia », Skulpturenmuseum  
Glaskasten, Marl (Allemagne)  
► Galerie Hyundai, Pékin  
► Musée Bourdelle, Paris

### Tableaux vivants, performances, danse et pièces de théâtre :

**1998**

► *Mehrlinge*, Kunstmuseum, Bonn  
« Gen Welten »

**2003**

► *Play-Back d'Eden*, musée d'Art  
moderne de la Ville de Paris

**2005**

► *MOI, L'ÉTAT JE SUIS LE PEUPLE*,  
La Villette, Paris

**2007**

► *Play back d'Eden*, Serpentine  
Gallery, Londres<

### Expositions collectives (sélection)

**1980**

► XI<sup>e</sup> Biennale de Paris

**1982**

► « Trucs et trocs », ARC, Musée d'Art  
moderne de la Ville de Paris  
► « Leçon de Choses », Kunsthalle,  
Bern

# Gloria Friedmann

## Bio-bibliographie sélective

**1985**

- ▶ « Dispositif: Fiction », ARC, musée d'Art moderne de la Ville de Paris

**1987**

- ▶ Documenta 8, Kassel

**1989**

- ▶ « Une autre affaire », Le Consortium, Dijon

**1990**

- ▶ « Von der Natur in der Kunst », Wiener Festwochen, Vienne

**1991**

- ▶ « Im Nebel aufgelöste Wasser des Stromes », Aarauer Kunsthhaus, Aarau

**1993**

- ▶ « Mirabilia », Château d'Oiron
- ▶ « Kunst im Weltmasstab », Kunsthalle Kiel

**1995**

- ▶ « Décrochage », musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

**1996**

- ▶ « Transformers », Auckland Art Galleries, Auckland

**1997**

- ▶ « Made in France », musée national d'Art moderne, Paris

**1998**

- ▶ « Gen-Welten », Kunst-und Ausstellungshalle, Bonn
- ▶ « Weather everything », Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig

**1999**

- ▶ « La Casa, Il Corpo, Il Cuore », Museum Moderner Kunst, Vienne
- ▶ « Zeitwenden », Kunstmuseum, Bonn

**2000**

- ▶ « Voilà, Un monde dans la tête », musée d'Art moderne de la Ville de Paris
- ▶ « Partage d'Exotismes », Biennale de Lyon

**2001**

- ▶ « Making Nature », Edsviic Konst, Stockholm

**2003**

- ▶ Biennale de Valencia, Valencia, Espagne
- ▶ « Dolce Tocco », Museo d'Arte Contemporanea, Naples
- ▶ « Coolustre », collection Lambert, Avignon

**2006**

- ▶ « La force de l'art », Grand Palais, Paris

**2007**

- ▶ « Les Bêtes et les hommes », Grande Halle de La Vilette, Paris
- ▶ « Anjang », Public Art Project, Séoul
- ▶ « C'est notre histoire », Musée de l'Europe, Bruxelles

**2008**

- ▶ « Alliance », Do-Art Gallery, Pékin
- ▶ Biennale de l'architecture, Venise
- ▶ Biennale de Bosnan, Pologne

## Le musée Bourdelle et les collections

En 1885, peu après son arrivée à Paris, Bourdelle élit domicile au 16 impasse du Maine, dans le quartier de Montparnasse où abondent les ateliers de peintres et de sculpteurs. À la fin de sa vie, Bourdelle, désormais célèbre, envisage « comme a fait Rodin », son prestigieux aîné, un musée susceptible de conserver l'intégralité de son œuvre. Après son décès, en 1929, son épouse Cléopâtre, sa fille Rhodia et son gendre Michel Dufet, n'auront de cesse de travailler à ce que soit enfin reconnue et exposée une collection considérable dans un lieu digne de ce nom. L'impasse du Maine rebaptisée rue Antoine Bourdelle, et après l'abandon de divers projets restés longtemps en souffrance ou avérés trop délicats, Cléopâtre Bourdelle, aidée par l'intervention salutaire de Gabriel Cognac, lègue à la Ville de Paris une partie importante de sa collection pour le nouveau musée Bourdelle, inauguré le 4 juillet 1949. Ce dernier, conçu autour des ateliers préservés, conserve dès lors le charme d'un lieu fidèle à la mémoire de l'artiste.

Il convenait encore, devant la précarité de la conservation de certaines sculptures monumentales, d'adjoindre un bâtiment destiné à les sauvegarder et les mettre en valeur. En 1961, Henri Gautruche crée le vaste hall dit « des plâtres », dix ans après la création de la galerie à arcades en briques de Montauban – hommage à la ville natale de Bourdelle –, trait d'union entre les ateliers et le hall.

Enfin, en 1992, Christian de Portzamparc agrandit le musée d'un espace moderne. Cette extension venait également doter le musée d'un complexe scientifique (conservation, documentation, cabinet d'arts graphiques, réserves), achevant ainsi de faire autour d'un atelier intimiste – lieu de vie et de travail – un éminent musée monographique.

Les collections exceptionnelles – sculptures, peintures, dessins, photographies – renferment en outre la collection personnelle du sculpteur et un important fonds d'archives. Elles ont été considérablement enrichies par les donations, en 1992 et 1995, de Rhodia Dufet-Bourdelle et par son legs consenti à la Ville de Paris en 2002.

Émile-Antoine Bourdellenaît le 30 octobre 1861 à Montauban. Admis à l'École des Beaux-Arts de Paris, il gagne en 1884 l'atelier du sculpteur Falguière, qu'il délaisse en 1886. Bourdelle devient, en 1893, le praticien de Rodin. Leur collaboration, nourrie d'une profonde amitié, durera jusqu'en 1908. Aussi est-ce Rodin qui, en 1900, perçoit dans la sculpture *Tête d'Apollon* de Bourdelle la marque d'une rupture avec sa propre esthétique et défend peu après le *Monument aux Combattants* et *Défenseurs du Tarn-et-Garonne de 1870-1871* de Montauban qui défraie alors la chronique. En 1905, la galerie Hébrard présente sa première exposition personnelle. Après plusieurs voyages à l'étranger et une exposition monographique à Prague en 1909, Bourdelle est plébiscité par ses contemporains avec *Héraklès archer* (1909). Désormais célèbre, Bourdelle enseigne à l'Académie de la Grande Chaumière où il aura notamment pour élèves Giacometti, Vieira da Silva ou Germaine Richier. En 1913 est inauguré le Théâtre des Champs-Élysées. Bourdelle, improvisé architecte, a participé à l'élaboration des plans et réalisé certaines des fresques intérieures mais aussi l'imposant décor de marbre sculpté de la façade, qui fait de son auteur l'un des artistes majeurs de la « modernité ». *Le Fruit* (1902-1911), *Pénélope* (1905-1912), *Centaure mourant* (1911-1914) enrichiront les plus grands musées étrangers alors que la France reste encore timide. En dépit des commandes monumentales telles que le *Monument au général Alvear* (1913-1923), *La Vierge à l'offrande* (1919-1923) ou *La France* (1925), il faut attendre 1929, année de sa mort, pour que Bourdelle, avec le *Monument à Adam Mickiewicz*, élevé à Paris, soit enfin reconnu solennellement dans son pays. Inspiré par l'archaïsme grec ou le Moyen Âge, Bourdelle léguait à ses contemporains un vocabulaire moderne et une grammaire formelle singulière, qui lui soufflèrent ces mots significatifs : « Contenir, maintenir, maîtriser, voilà l'ordre des constructeurs. »

# Le musée Bourdelle et les collections

## Les collections du musée

20

### **Le jardin sur rue**

Il accueille des œuvres parmi les plus significatives de Bourdelle, depuis *Adam* jusqu'aux bas-reliefs du *Théâtre des Champs-Élysées* en passant par *Héraklès archer* ou *Pénélope*.

### **Le grand hall**

Destiné aux pièces monumentales – le *Monument au général Alvear* ou *La France* –, il abrite également nombre des plâtres parmi les plus importants tels ceux de *Sapho*, *Le Fruit*, *Héraklès archer* ou *Centaure mourant*.

### **L'appartement de Bourdelle**

Préservé dans son intégrité, il restitue l'intimité de l'époque grâce à des œuvres plus confidentielles ainsi qu'une partie de la collection et du mobilier de Bourdelle.

### **Les ateliers**

L'atelier de Bourdelle, outre *Centaure mourant*, accueille des sculptures en marbre, bois et bronze qui rappellent l'atmosphère studieuse de ce lieu. Contigu, l'atelier d'Eugène Carrière présente des toiles de ce peintre majeur ainsi que plusieurs marbres de Bourdelle.

### **Le jardin intérieur**

Les diverses sculptures – *Centaure mourant*, *La France*, *Vierge à l'offrande* – exposées dans ce jardin verdoyant, appréciées de Bourdelle, lui confèrent un charme tout singulier.

### **L'extension de Christian de Portzamparc**

Cette annexe du musée, inaugurée en 1992, présente, dans leur intégralité bien que sous forme de fragments et de pièces autonomes, deux monuments décisifs de Bourdelle : le premier, érigé à Montauban, et le dernier, qui se dresse aujourd'hui cours Albert I<sup>er</sup>, à Paris.

## Informations pratiques

### Musée Bourdelle

16, rue Antoine Bourdelle  
75015 Paris  
Tél: 01 49 54 73 73  
Fax: 01 45 44 21 65  
[www.bourdelle.paris.fr](http://www.bourdelle.paris.fr)

### Renseignements et réservations

01 49 54 73 91 / 92

### Horaires

Du mardi au dimanche de 10h à 18h,  
sauf lundis et jours fériés

### Tarifs d'entrée

Plein tarif: 6,00 € / Tarif réduit:  
4,50 € / Tarif jeune: 3,00 € /  
Gratuit pour les moins de 14 ans

### Accès

Métro: Montparnasse, Falguière  
Bus: 28, 48, 58, 67, 88, 89, 91, 92,  
94, 95, 96

### Contact presse

Opus 64 / Valérie Samuel;  
Patricia Gangloff; Marie-Jo Lecerf  
71, rue Saint-Honoré  
75001 Paris  
Tél: 01 40 26 77 94  
Fax: 01 40 26 44 98  
[p.gangloff@opus64.com](mailto:p.gangloff@opus64.com)

21

### Catalogue de l'exposition

Un ouvrage à caractère monographique publié aux Editions Paris musées accompagne l'exposition. Largement illustré, il reproduit notamment l'ensemble des œuvres exposées et comporte un avant-propos de Juliette Laffon, un texte d'Eric Troncy, de Jean-Christophe Bailly, ainsi qu'un entretien de l'artiste avec Elisabeth Lebovici.

# Programme des activités culturelles

proposées dans le cadre  
de l'exposition

Réservations auprès du service  
d'action culturelle

## Musée Bourdelle

18, rue Antoine Bourdelle,  
75015 Paris

Tél. : 01 49 54 73 91 / 92

Fax: 01 45 44 21 65

E-mail: laurence.oudry@paris.fr

Site internet: <http://www.bourdelle.paris.fr>

Tous les jours sauf lundi et les jours fériés  
de 10h à 18h

Visite-conférence et animation :

4,50 € ou 3,80 €

Séance d'atelier : 8 € ou 6,50 €

## Octobre à Février

### Adultes:

Visite-conférence de l'exposition

Mardi 14 ou jeudi 30 octobre à 12h30

Mardi 4 ou jeudi 20 novembre à 12h30

Jeudi 4 ou mardi 16 décembre à 12h30

Mardi 13 ou jeudi 29 janvier à 12h30

Durée 1h, suivi d'un échange avec  
la conférencière / sans réservation

### Adultes malentendants:

Visite - atelier en lecture labiale

Samedi 29 novembre à 14h

Durée 2h30 / avec réservation

Découverte de l'œuvre de Gloria

Friedmann à travers une visite

de l'exposition suivie d'un atelier.

### En famille:

Visite-conférence de l'exposition

Mercredi 22 octobre à 16h

Mercredi 12 novembre à 16h

Mercredi 10 décembre à 16h

Mercredi 21 janvier à 16h

Durée 1h30 / avec réservation

A partir de 6 ans

### Conte

Une autre façon de découvrir l'univers  
de Gloria Friedmann à travers  
une visite contée de l'exposition.

Dimanche 23 novembre à 15h30

Mercredi 3 décembre à 14h

Durée 1h / avec réservation

A partir de 5 ans

### Lecture

Gloria Friedmann lira un choix  
de textes dans son exposition  
avec réservation

## Vacances de la Toussaint 22

### En famille:

Visite-conférence de l'exposition  
**Gloria Friedmann « Lune rousse »**

Jeudi 30 octobre à 12h30

Mardi 4 novembre à 12h30

Durée 1h, suivi d'un échange avec  
la conférencière / sans réservation

A partir de 6 ans

### Conte

**Regards croisés**

Une autre façon de découvrir l'univers  
de Gloria Friedmann à travers  
une visite contée de l'exposition.

Mercredi 29 octobre à 14h

Mercredi 5 novembre à 14h

Durée 1h / avec réservation

A partir de 5 ans

### Enfants:

**« Mammalia »:**

Cycle d'ateliers en 2 ou 4 séances /  
avec réservation

Pour les 4 – 6 ans

Qui a laissé entrer des animaux  
au musée Bourdelle? Gloria Friedmann  
bien sûr: A toi d'en faire autant  
en atelier.

Les 28, 29, 30 et 31 octobre  
de 10h30 à 12h

Durée 4 x 1h30

Les 4 et 5 novembre de 10h à 12h

Durée 2 x 2h

**« Alphaville »**

Cycle d'ateliers en 4 séances

Durée 4 x 2h / avec réservation

Pour les 7 – 11 ans

*Alphaville* et *Le contemporain*

de Gloria Friedmann nous interpellent  
et nous interrogent sur l'humanité.

Les réalisations en atelier permettront  
d'explorer l'univers de l'artiste.

Les 28, 29, 30 et 31 octobre de 10h à 12h

# Programme des activités culturelles

proposées dans le cadre  
de l'exposition

## «Terminus les étoiles»

Cycle d'ateliers en 3 séances sur  
une journée

Durée 1 x 2h et 2x 1h30 /  
avec réservation

Pour les 7 – 11 ans

Où en sommes nous de l'évolution  
des espèces? A partir de l'exposition  
Gloria Friedmann, à toi de nous  
donner ton point de vue (atelier  
céramique).

**Mercredi 5 novembre de 10h à 12h  
et de 14h à 17h**

## De la tête au portrait

Cycle d'ateliers en 3 séances sur  
une journée

Durée 1 x 2h et 2 x 1h30 /  
avec réservation

Pour les 7 – 11 ans

Pas si facile de faire un portrait:  
Tu t'inspireras des œuvres de Bourdelle  
et de Gloria Friedmann pour en  
réaliser un en atelier.

**Mardi 4 novembre de 10h à 12h  
et de 14h à 17h**

## Liste des œuvres exposées

### **Metropolis, 2008**

Photographie numérique, aluminium, moteur électrique  
700 ´ 250 cm

### **Monsieur X, 2008**

Plâtre, résine, fer, tissu polyester  
270 ´ 190 ´ 100 cm

### **Oryx + Crake, 2007**

Câbles électriques, téléviseur noir et blanc  
240 ´ 80 ´ 90 cm  
203 ´ 80 ´ 55 cm

### **Eux, 2008**

Animaux naturalisés  
Installation

### **LSD, 2008**

Linogravure  
Singe: 150 x 59 cm  
Chien: 150 x 80 cm  
Cygne: 170 x 110 cm  
Ours: 151 x 85 cm  
Serpent: 151 x 53 cm  
Oiseau: 74 x 69 cm

### **Hello!, 2008**

Plâtre, résine, miroir  
50 ´ 40 ´ 34 cm

### **Tic tac, tic tac ..., 2007**

Plâtre, résine, acrylique, six réveils, métal  
50 ´ 48 ´ 27 cm

### **Le Parfait Amour, 2008**

Plâtre, résine, tissu  
215 ´ 100 ´ 90 cm

### **Ecstasy I, 2008**

Plexiglas, acrylique  
203 ´ 150 x 1 cm

### **Ecstasy II, 2008**

Plexiglas, acrylique  
203 ´ 150 ´ 1 cm

### **Ecstasy III, 2008**

Plexiglas, acrylique  
203 ´ 150 ´ 1 cm

### **Ecstasy IV, 2008**

Plexiglas, acrylique  
203 ´ 150 ´ 1 cm

### **Ecstasy V, 2008**

Plexiglas, acrylique  
203 ´ 150 x 1 cm

### **La Matrix, 2005**

Terre, tissu, métal  
175 ´ 57 ´ 65 cm

### **Les Cosmonautes, 2008**

Terre cuite vernissée  
Dix bustes:  
*Karl-Heinz Stockhausen*  
*Virginia Woolf*  
*Stanley Kubrick*  
*Indira Gandhi*  
*R. W. Fassbinder*  
*Marie Curie*  
*Youri Gagarine*  
*Mère Teresa*  
*Bette Davis*  
*Isaac Newton*  
48 ´ 50 ´ 26 cm chacun

### **Cabaret, 2008**

Fer, peinture  
*Suicide*: 193 ´ 75 ´ 30 cm  
*Prière*: 160 ´ 75 ´ 45 cm  
*Pendu*: 208 ´ 70 ´ 35 cm  
*Le Baiser*: 183 ´ 49 ´ 37 cm  
*Narcisse*: 200 ´ 48 ´ 31 cm  
*Reddition*: 228 ´ 52 ´ 20 cm

### **Painting as a Pastime, 2008**

Aluminium, tirage photo numérique sur papier  
Trois photographies

### **Garden Party, 2008**

Fer, émail  
*Charles de Gaulle*  
*John F. Kennedy*  
*Léopold Senghor*  
*Helmut Kohl*  
*Gina Lollobrigida*  
*Catherine Deneuve*  
*Maria Callas*  
170 ´ 46 ´ 46 cm chacun



# Visuels pour la presse

Crédit photos André Morin



**Metropolis, 2008**  
Photographie numérique, aluminium,  
moteur électrique  
700 ´ 250 cm



**Monsieur X, 2008**  
Plâtre, résine, fer, tissu polyester  
270 ´ 190 ´ 100 cm



**Hello !, 2008**  
Plâtre, résine, miroir  
50 ´ 40 ´ 34 cm



**Tic tac, tic tac ..., 2007**  
Plâtre, résine, acrylique, six réveils, métal  
50 ´ 48 ´ 27 cm

## Visuels pour la presse



**La Matrix, 2005**  
Terre, tissu, métal  
175 ´ 57 ´ 65 cm



**Le Parfait Amour, 2008**  
Plâtre, résine, tissu  
215 ´ 100 ´ 90 cm



**Les Cosmonautes, 2008**  
Terre cuite vernissée  
Dix bustes :  
*Karl-Heinz Stockhausen*  
*Virginia Woolf*  
*Stanley Kubrick*  
*Indira Gandhi*  
*R. W. Fassbinder*  
*Marie Curie*  
*Yuri Gagarine*  
*Mère Teresa*  
*Bette Davis*  
*Isaac Newton*  
48 ´ 50 ´ 26 cm chacun

# Visuels pour la presse



**Cabaret, 2008**  
Fer, peinture  
*Suicide*: 193 ´ 75 ´ 30 cm



**Garden Party, 2008**  
Fer, émail  
*Charles de Gaulle*  
*John F. Kennedy*  
*Léopold Senghor*  
*Helmut Kohl*  
*Gina Lollobrigida*  
*Catherine Deneuve*  
*Maria Callas*  
170 ´ 46 ´ 46 cm chacun



**Cabaret, 2008**  
Fer, peinture  
*Prière*: 160 ´ 75 ´ 45 cm