

MAISON DES ARTS

Georges & Claude Pompidou
centre d'art contemporain
Cajarc, Saint-Cirq-Lapopie

Texte d'ANDRÉANNE BÉGUIN

Aurore Martin

Née en 2000.

Diplômé de l'École supérieure d'art de la Réunion en 2024.

La femme à la fenêtre est un motif récurrent dans l'histoire de la peinture. On pense à celle de Caspar David Friedrich, traversée d'une tension inquiète, puis à celles de Matisse, plus chatoyantes, pensives ou ennuyées. Bien sûr, il y a aussi celle de Hopper, baignée de soleil du matin, contemplant la ville de New York. Aurore Martin s'approprie ce sujet, glissant dans la peau de cette femme à la fenêtre pour mieux le détourner. Elle déplace le regard sur l'objet de la contemplation : l'arrière-plan devient alors le seul plan de la peinture. Outre ce mouvement vers l'avant, Aurore Martin nous fait faire un bond dans le temps. L'œil s'accroche à des détails contemporains qui ponctuent ces vues depuis la fenêtre. C'est une peinture de l'ici et du maintenant, qui suit un protocole établi. Au gré de ses pérégrinations, à La Réunion ou à Saint-Cirq-Lapopie, Aurore Martin se munit de son appareil photo et capture des images, en contre-plongée, de certains éléments totems du paysage. À La Réunion, ce sont les cocotiers, les fleurs de bougainvilliers qui retiennent son attention ; à Saint-Cirq-Lapopie, c'est une girouette surmontée d'un coq, ou encore des branches de vignes sauvages. Isolés sur des ciels bleus, ces fragments fonctionnent comme un tout, dans une sorte de métonymie picturale. En les observant à travers le regard et les tracés de l'artiste, on comprend qu'ils opèrent comme agents de localisation : ils contiennent le paysage, insulaire ou quercinois, dans lequel ils se trouvent. Même s'ils sont les seuls éléments figuratifs reconnaissables, ils ne sont pas les protagonistes principaux et laissent le premier rôle aux ciels. Ce sont leurs couleurs, leurs tonalités, leurs variations que l'artiste travaille avec un grand soin, pour traduire les intensités lumineuses propres à ces territoires. Cet intérêt marqué pour le ciel s'inscrit dans une tradition picturale, qui va de Magritte et ses ciels moutonnés surréalistes à Georgia O'Keeffe. Cette dernière s'est attachée à restituer l'immensité du ciel du Nouveau-Mexique — métaphore d'une infinie liberté —, par exemple dans les œuvres *Sky Above Clouds IV* ou *Blue Sky*.

On retrouve chez Aurore Martin cette épaisseur symbolique confiée aux ciels, associée, chez elle, à un processus de territorialisation. S'ajoute à cela une réflexion sur les représentations et la photogénie d'un lieu touristique, qu'il soit exotique ou patrimonial. Sur des petits formats ronds — les *tondi* —, c'est un panorama de hublots qui se dessine : un paysage à trou que nos images viennent sans peine compléter. Ces allers-retours entre visible et invisible, appliqués à un paysage de carte postale, ne sont pas sans rappeler le travail de Farah Khelil et sa technique de recouvrement par couche blanche de peintures touristiques achetées à Sidi Bou Saïd, son village natal, ne laissant que certains fragments apparents. Puis, tout en conservant ce canevas de la fenêtre, Aurore Martin choisit de dézoomer progressivement, amenant une autre réinterprétation de son motif initial. C'est un homme qui prend la place de l'observateur à la fenêtre. Tout en ayant des références classiques, comme *Jeune homme à la fenêtre* de Caillebotte — où l'on aperçoit, par-delà le frère de l'artiste qui pose, le boulevard Malesherbes —, la contemporanéité d'Aurore Martin est saisissante. Cette scène, peinte d'après photo lors d'un séjour à Clermont-Ferrand, fait entrer dans son cadre le décor urbain : ses parkings, ses voitures, ses bâtiments post-industriels, ses grillages, ses lampadaires. Le réalisme urbain lui per-

met de témoigner de l'ultra-modernité de son environnement proche.

Cette ultra-modernité guide une autre série de peintures, réalisées dans des cadres de smartphones. Si la fenêtre est un signe architectural, l'artiste explore aussi ses sens métaphoriques, et considère le téléphone comme une fenêtre sur un paysage numérique, à la fois déconnecté du réel et reflet de nous-mêmes. Inspirée, là encore, par Caspar David Friedrich et ses formats verticaux pour représenter des paysages, Aurore Martin se joue de ces orientations, de leur vocabulaire — *format paysage* et *format portrait* —, et de leur existence dans une réalité digitale qui fait de la story le format privilégié. On touche ici à des considérations sur le numérique en tant que paysage, et l'on peut convoquer le concept de déterritorialisation de Deleuze et Guattari. Le paysage numérique participe à une déconnexion du lieu réel : il n'est plus ancré dans un territoire physique, mais devient espace de simulation, de projection. Ce n'est plus un lieu que l'on habite, mais un lieu que l'on traverse, que l'on consomme, que l'on génère. En choisissant d'hybrider peinture et squelette de téléphone, Aurore Martin nous met sur la piste d'un *sublime 2.0* : qu'il soit algorithmique, dans nos consommations de contenus, ou idéalisé, revendiqué sans filtre, dans les clichés qui mitraillent les lieux de nos vies quotidiennes.

Aurore Martin laisse ouverte la fenêtre — jusqu'à un certain point —, avant de la refermer pour s'intéresser aux jeux de reflets qui s'y déploient. Elle photographie une scène urbaine et banale, un trajet en bus, puis la reproduit en peinture. Les lignes du bus, reconnaissables pour ceux qui les empruntent à La Réunion, encadrent et segmentent les miroitements des passagers et de la zone portuaire alentour. L'ensemble, néanmoins, tire doucement vers l'abstraction. Les silhouettes sont fragmentées, leurs contours et leurs couleurs dilués dans les effets de superposition et de réverbérations. Pour la première fois, le dispositif de prise de vue apparaît, prolongeant la tradition des autoportraits photographiques, écrite par des artistes comme Nadar, Lee Friedlander ou encore Vivian Maier. Aurore Martin décale à nouveau ce motif, puisqu'elle entremêle les médiums, et que l'appareil photo du smartphone devient un rectangle sombre dans une représentation saturée. L'artiste pousse encore plus loin la déstabilisation du regard, en introduisant des mises en abyme, reflets dans des reflets : une fenêtre dans un écran d'ordinateur, dans un smartphone. À ce stade, quand fenêtres et écrans fusionnent, on pourrait dire que l'artiste fait une synthèse du tableau *Girl at a Sewing Machine* de Hopper. Peint en 1921, on y voit une jeune femme prise entre la fenêtre et le miroir. Dans notre modernité post-Covid, l'une est, en effet, devenue l'autre.

Abstraction discrètement instillée et mises en abyme savamment orchestrées se confirment dans la série *Verre*. En photographiant les jeux de reflets qu'elle observe dans ses propres lunettes, l'artiste ajoute à son vocabulaire pictural des effets de renversement de l'image.

Outre le format arrondi — déjà annoncé dans les *tondi* —, cette série introduit un nouveau sens de la fenêtre : celui des yeux et du regard, comme séparation entre un paysage extérieur et nos mondes intérieurs. Si les lunettes sont un objet récurrent dans certains portraits iconiques de l'histoire de la peinture, l'artiste les traite ici pour elles-mêmes, comme support et surface de projection. Elle va encore plus loin, quand, avec la complicité de son ophtalmologue, elle introduit à son corpus de prise de vue celles d'un outil médical qui photographie les pupilles. L'œil en gros plan, ses allures technologiques, ses tons fluorescents, convoquent une référence iconique de la culture populaire : l'œil de HAL 9000, intelligence artificielle de l'ordinateur de bord du vaisseau spatial *Discovery One*, dans *2001 : L'Odyssée de l'espace* de Kubrick.

Avec *Vu les yeux fermés*, l'artiste élargit son sujet par l'exploration des phénomènes oculaires. Par des dessins en pastel gras, sur des formats cartes postales, elle retranscrit ce qu'elle voit dans ses yeux, paupières closes. Elle exploite les potentialités plastiques de la persistance rétinienne, des phosphènes ou encore de la chimie de la vision binoculaire. À nouveau, elle suit un protocole, exerçant de légères pressions sur ses paupières, dessinant dans une mémoire instantanée, puis inscrivant la date, l'heure et le lieu de l'expérience.

Le support choisi — un papier aquarelle, avec ses reliefs — lui permet de traduire la vision translucide qui perce sous les paupières, ou encore les explosions chatoyantes lorsqu'un œil est exposé à une source lumineuse, naturelle ou artificielle. Dans son ensemble, cette série de 29 dessins, prolongée par de petits clips d'animation, donne à voir des paysages intérieurs, tout en textures, en couleurs et en contrastes. Dans la continuité de ce processus créatif, basé sur une expérience circulant par son propre corps, l'artiste réfléchit à la participation du public. Avec *Fish Eyes*, petites sculptures en pâte autodurcissante, elle crée un dispositif qui invite le·la visiteur·euse à regarder à travers. Inspirés des yeux des poissons tropicaux, ce sont des quasi-yeux de verre, dont les iris ont débordé et les pupilles ont été percées. Aurore Martin ajoute par là un maillon de plus à son enchevêtrement de regards et de reflets, affirmant ainsi une peinture résolument sensorielle.