

# MAISON DES ARTS

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

## PROGRAMMES HORIZONS ET LA RÉUNION

Résidences d'artistes, Maisons Daura, Saint-Cirq-Lapopie  
septembre /octobre 2025

En partenariat avec le MO.CO ÉSBA – Montpellier, l'ÉSBAN – Nîmes,  
l'ÉSAD Pyrénées – Pau et Tarbes et l'isdaT, Toulouse.  
Dans le cadre du programme Horizons.

En partenariat avec l'ÉSA - École supérieure d'art de La Réunion.  
Dans le cadre du programme La Réunion.

Texte d'ANDRÉANNE BÉGUIN

*Chaque année, la Maison des arts accueille au cours de six semaines, dans le cadre du programme Horizons, quatre artistes récemment diplômé·e·s des écoles supérieures d'art de la région Occitanie, pour ce qui constitue bien souvent leur première résidence dans un cadre professionnel.*

*En 2025, ils·elles sont rejoint·e·s par un·e artiste diplômé·e de l'école supérieure d'art de La Réunion. Accompagné·e·s par l'équipe de la Maison des arts, ils·elles développent des projets de recherche et de création liés à leur pratique et au territoire environnant. Invitée à séjourner une semaine à leurs côtés, la commissaire et critique d'art Andréanne Béguin a rédigé un texte critique sur la pratique de chacune, ainsi que ce texte général sur les deux programmes de résidence.*

Quand on franchit la porte des Maisons Daura, on est accueilli·es par une fresque peinte de scènes mi-religieuses, mi-bacchanales. Pour lier toutes ces figures pieuses ou festives, les marges, les bordures, les intervalles sont comblés par des détails géométriques ou végétaux. Encadrant la fenêtre, on peut découvrir un grand décor fait d'entrelacements de dégradés de bleu et de rouge. L'entrelacs, cet ornement abstrait et graphique, me semble être une bonne piste pour comprendre ce qui se passe chaque rentrée pendant six semaines dans les murs de cette imposante demeure.

Isabelle Marchesin (INHA), dans une conférence donnée dans le cadre du séminaire *L'art médiéval est-il contemporain ?* à la BnF, affirme que l'entrelacs entraîne « une mise à distance cognitive, car on ne peut comprendre l'ordonnement de l'entrelacs qu'en suivant chacun de ses brins et, en suivant les brins de façon individuelle, on perd alors la vision de l'ensemble ».

Appliqué aux résidences Horizons et La Réunion, et depuis ma position de critique, cela implique de distinguer l'unicité propre à chaque artiste et, autour d'eux, le fond que leurs interactions créent. Ainsi, en m'intéressant à chacun·e, j'ai pu plonger dans des pratiques singulières, innervées par des sensibilités et des considérations individuelles. Won Jy est animé par la philosophie sud-coréenne du *Suseok* et a laissé toute la place, pendant cette résidence, au cueilleur de pierres qui habite en lui. Coline Lasbats s'est tournée vers l'apprentissage d'une nouvelle technique : la marqueterie de paille, héritage d'un artisanat pauvre et marginal — des prisonniers ou des nonnes. Jean-Michel Poinet, dans ses peintures, campe son objet d'étude — l'homme blanc, la soixantaine, classe moyenne — dans les vues touristiques du « plus beau village de France ». Aurore Martin a, quant à elle, concentré sa peinture sur les fenêtres du village, leur matérialité en vitrail et leurs reflets sur des éléments typiques des bourgs français au patrimoine médiéval. Enfin, Sofia Lautrec, inspirée par la visite de la grotte de Pech Merle, s'est attachée à traduire certains fragments des peintures pariétales en des gestes sculpturaux minimalistes.

Puis, revenant au motif de l'entrelacs : chaque brin n'apparaît que de façon parcellaire, entrecoupé de points de croisement. Ces enlacements révèlent des affinités communes. Jean-Michel Poinet, Coline Lasbats et Aurore Martin partagent un regard critique sur le tourisme et la surconsommation, qui ont vidé Saint-Cirq Lapopie de son âme. Les touristes, les goodies, les cartes postales sont autant de pistes d'inspiration dont il et elles se saisissent avec leurs médiums et leurs esthétiques respectifs. Won Jy et Sofia Lautrec ont exploré les carrières calcaires environnantes et travaillent toutes deux à partir de pierres collectées sur site. Leur résidence est placée sous le signe du minéral : de ses variations d'état pour le premier — entre gravillons, graviers, caillou, pierre — à ses potentielles expressions poétiques pour la seconde.

Le souvenir et la mémoire sont des carrefours où l'on retrouve Coline Lasbats et ses mugs « personnalisés » ; Won Jy et les localisations exactes mais secrètes de sa collecte de pierres ; Aurore Martin et son répertoire visuel du paysage réunionnais. De même, les jeux d'échelle traversent toutes les pratiques, du disproportionné — comme les figures bibenduesques de Jean-Michel Poinet — au miniature — comme les modèles réduits d'éléments architecturaux de Won Jy. Caillebotte, Hopper, Hockney... certaines références vont et viennent d'une pratique à une autre, témoignages d'un corpus commun d'histoire de l'art.

Enfin, l'entrelacs, à l'image de la création artistique, n'a pas de forme fixe, ni vraiment de délimitation arrêtée. Au contraire, ce qui échappe au regard suivant l'entrelacs est comblé par l'imagination : le hors-champ constitue alors un espace propre. Ici se joue tout ce qui relève du vivre-ensemble, pas forcément restitué littéralement dans la pratique artistique, mais qui entoure le temps de résidence d'une atmosphère particulière. Les blind-tests, les trajets en voiture sur Madonna, les repas au soleil. Le marathon *Twin Peaks*, dans lequel se sont plongées les résident·es, a laissé infuser, dans cet environnement brumeux et ambivalent qu'est Saint-Cirq-Lapopie, son onirisme, sa poésie absurde, son humour et son surréalisme.

# MAISON DES ARTS

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

Texte d'ANDRÉANNE BÉGUIN

## Coline Lasbats

Née en 1992.

Diplômée de l'École supérieure d'art et de design des Pyrénées, Tarbes-Pau en 2020.

Qui plonge dans le travail de Coline Lasbats doit accepter de perdre le fil. Sur ses chemins de pensée, point d'Ariane pour nous guider, mais point de Minotaure non plus pour nous dévorer. Au contraire, il faut y voir une issue de secours pour quitter la rationalité linéaire qui nous rassure et se défaire de notre obsession pour le storytelling. De début et de fin, il n'est question que dans ses pièces par la finitude matérielle, par l'incarnation en des médiums déterminés d'une foule de concepts et d'idées en mouvement permanent. En cela, sa recherche s'inscrit dans la pensée rhizomatique définie par Deleuze & Guattari. Elle ne cherche ni à convaincre, ni à suivre une argumentation continue, mais plutôt à proliférer, à cartographier des intensités de sens.

Dans ce bouillonnement, l'artiste navigue en s'appuyant sur des gestes, qui, pour un temps, ralentissent le flux, en capturant des fragments pour leur donner une forme. Dans ce vocabulaire gestuel, certaines interventions sont minutieuses, répétitives, jusqu'à devenir méditatives. En résidence à Saint-Cirq-Lapopie, l'artiste s'est lancée dans la réalisation de marqueteries de paille, un artisanat méconnu que l'on doit à des nonnes et à des prisonniers, expression et symptôme d'une réclusion volontaire ou subie. Autre geste répétitif : quand, pour la série *Labours*, à la surface d'une vitre, l'artiste jette par poignées des clac-doigts, petits pétards explosant au choc. La densité de graviers ou de sable enrobé se déposant sur la vitre recrée l'image d'une explosion d'obus dans un champ de culture. Pour chaque tirage unique, l'artiste utilise entre 300 et 800 clac-doigts pour jouer sur les contrastes et la visibilité.

D'autres interventions sont plus brutales, bruyantes, comme quand, avec une amie artiste, elles détruisent au rotofil une installation monumentale de cette dernière. S'inscrivant dans une longue tradition d'artistes qui portent atteinte à leurs œuvres, de Bal-dessari à Lee Lozano, elles s'attaquent autant à l'œuvre qu'à la perte des financements publics qui en rend impossible la pérennité. Coline Lasbats assume la violence qui se dégage de ces manifestations, par exemple, quand, pour la performance photographique *Transition d'une mise à mort*, elle tue un poulet et que l'objectif ne saisit que les moments de transition. Bien que la photographie n'immortalise pas la mort, celle-ci est omniprésente. Consciente d'utiliser l'animal, elle reproduit un geste de mise à mort pratiqué de la subsistance rurale à l'industrialisation agroalimentaire. De son enfance rurale, l'artiste a gardé le souvenir vivace de l'expression d'une férocité qui fait voler en éclats un état naturel de *statu quo*. La stagnation des choses est irrémédiablement perturbée par une ingérence humaine et elle y oppose des photographies, la série *Intersphère*, où les silhouettes animales sont auréolées de douceur, d'une quasi-grâce rendue palpable par les bricolages des procédés techniques du travail de l'image.

Tout comme des gestes jalonnent sa pratique, des matériaux la suivent et la nourrissent de leur symbolique. En résidence aux Maisons Daura, Coline Lasbats retrouve le foin,

qu'elle collecte dans les champs après le passage des machines. Les brins sont abîmés, irréguliers, ils n'ont pas valu la peine d'être ramassés. Écartés, ils le sont comme le sont les prisonniers, les marginaux, les miséreux, et leur servent d'ailleurs de litière. Aussi tonitruants que la paille est fragile, les feux d'artifice viennent et reviennent dans son travail. Prouesse technologique principalement réservée aux hommes, aux militaires, aux ingénieurs, les feux d'artifice expriment la domination et l'occupation d'un territoire, par le vacarme, par l'éclat. L'artiste se les réapproprie, à la manière de Judy Chicago dans ses *Butterfly*, pour les associer à un pivot d'irrigation. De la structure métallique arachnéenne surgissent, non pas des jets d'eau, mais des étincelles, comme si *Les Plaisirs de l'île enchantée*, festivités pyrotechniques orchestrées dans les jardins à Versailles en 1664 par Louis XIV, avaient fait un bond dans le temps et dans la banalité quotidienne du travail de la terre.

Quelques rhizomes plus loin, on retrouve la figure de l'araignée dans la série de photos *Synanthropie*. Ce phénomène concerne les animaux qui quittent, plus ou moins temporairement, leur milieu d'habitat naturel pour profiter des conditions d'autres environnements. C'est l'araignée que l'on retrouve dans le coin d'une chambre bien chauffée. Coline Lasbats a décidé de cohabiter et de documenter cette cohabitation en les suivant dans leur chasse, flash et développement ISO poussés au maximum pour accentuer les contrastes et permettre une prise sur le vif. Puis, en scannant les photographies, également avec un traitement très lumineux, les contours des araignées impriment leur trace sur l'image.

L'artiste se livre tour à tour, et à partir de sujets variés, à des expérimentations et manipulations photographiques qui génèrent des images spectrales, oscillant entre des régimes d'apparition et de disparition. Tout comme la quête de latence anime ses performances photographiques, ses clichés habitent ce moment où quelque chose semble poindre, les quelques instants qui précèdent le visible et le net. Récemment, elle a poussé d'un cran la traduction de cette liminalité pour immortaliser la pose d'une *belle-famille*, dans un portrait onirique, entre peinture et photographie. Elle se joue de nos sens, du perceptible à l'insaisissable, et logiquement se frotte aussi aux passages de la 2D à la 3D. Pour une commande de Clermont-Métropole, elle fait des gros plans sur le décor urbain en démantèlement du quartier Michelin pour les contrecoller sur des modules en bois type Tangram, jeu pédagogique de construction. Dans d'autres images, comme la série *Dune*, c'est la moisissure de l'objectif présent sur l'appareil employé qui provoque un grain intense et une grisaille propice aux illusions de relief dans ces Dunes du Pilat.

Elle s'amuse aussi des limites floues entre le vrai et le faux, et organise elle-même le trouble pour la série des *Tickets perdants*. Par un truchement de la photographie argentique, devenue radiographique, les tickets non grattés laissent apparaître leurs surfaces normalement cachées. Lettres, chiffres et symboles se mélangent, peut-être porteurs d'un message caché. Sans questionner ni la véracité, ni la tricherie de cette révélation, les réactions échafaudent d'emblée des combines d'arnaques de la Française des Jeux. Ces langages codés et énigmatiques sont récurrents, ici produits accidentellement par la technique utilisée ; parfois sciemment mis en scène, par exemple pour les coordonnées GPS, matérialisées par la marqueterie de paille, d'un lieu du Quercy qu'elle gardera secret. Entretenant le mystère d'une localisation chargée émotionnellement, elle poursuit l'habitude des croisements entre langage codé et langage plastique, qu'elle soit intentionnalisée comme le faisait On Kawara, ou qu'elle tire au contraire vers l'Art brut, comme pour le plancher de Jeannot. Parfois, elle ajoute à ces codes une dimension politique. Quand, dans *Bribes*, elle reprend des lettres de banderoles revendicatives des paysannes, le message est certes illisible, à la différence d'une Jenny Holzer, mais il n'en perd pas pour autant sa portée contestataire.

Outre les signes graphiques et typographiques, Coline Lasbats mobilise aussi dans son système codé des objets génériques et signaux visuels qui tapissent l'imaginaire collectif : des tournesols de Van Gogh aux statuettes africaines. On pourrait ajouter les orchidées et les Bouddhas, les bracelets brésiliens... toute une kyrielle d'objets qu'elle a justement retrouvée dans les boutiques dites d'artisanat de Saint-Cirq-Lapopie. Elle y a ouvert une nouvelle brèche de recherche autour du tourisme et de sa surconsommation. D'un côté,

dans une série de mugs personnalisés, entre images et textes brefs, elle livre un pamphlet sur la pratique du dropshipping, méthode de vente au détail dans laquelle un magasin ne garde pas ses produits en stock. Elle résume avec humour le narratif du *french traveler* qui garnit sa boutique d'un artisanat au gré de ses voyages. D'un autre côté, elle produit des collages numériques à partir d'images de vues du village, collectées sur les forums et réseaux sociaux de touristes. Superposées et fondues les unes aux autres, par saturation, elles bloquent l'accès et traduisent parfaitement l'impersonnalité et la standardisation qui se sont emparées du plus beau village de France. Le tout est uni par une esthétique volontairement démodée, mi-carte postale des années 90, mi-mème Internet. Elle sonde la profondeur et la polysémie du mot souvenir. Elle oppose ainsi le mono-souvenir, goodies usinés en masse, à une «faim personnelle», pour reprendre ses mots, rattachée à l'expérience individuelle d'un lieu et d'un espace, souvent traversés par d'autres. «Oimos el grito desde DF hasta Saint-Cirq-Lapopie», peut-on lire sur l'une des tasses, imprimé sur la scène impressionnante de Claudia Sheinbaum Pardo, présidente du Mexique, lançant son *Grito* d'indépendance lors de la fête nationale du pays. Une transposition affective certes, mais qui soutient une réflexion résolument politique, sur l'authenticité du local et la dilution ou la spoliation dans la grande masse de la consommation de productions culturelles et visuelles pourtant originellement situées.

Texte d'ANDRÉANNE BÉGUIN

## Sofia Lautrec

Née en 1997.

Diplômée de l'École supérieure des Beaux-Arts de Montpellier en 2022.

*Sur le flanc la lave/creuse les sillons*

*À plein poumons prendre l'air*

*Du magma nous ferons l'airain*

*Tandis qu'au-dessus de la galerie le soleil brillait toujours*

Ces quelques titres d'œuvres de Sofia Lautrec plantent d'emblée le décor éminemment poétique dans lequel son travail évolue. Elle affirme « écrire comme elle sculpte et sculpter comme elle écrit ». L'écriture est sa matière première, qu'elle prenne ensuite une forme textuelle ou sculpturale. Elle impose une rupture avec notre conception instinctive de l'écriture, entendue comme une graphie faite de mots et de phrases. Même si parfois le texte est absent, illisible ou renversé, la physicalité des matières travaillées devient une grammaire en soi. Pour la série *Un poème I, II, III*, l'artiste a confié des poèmes à des souffleurs de verre, qui les ont ensuite énoncés dans le secret de leur canne. Ce sont les mots murmurés qui ont façonné les silhouettes des bulles en fusion. En passant des vers au verre — au-delà de l'homophonie — l'artiste provoque un changement d'état : d'une oralité à une plasticité. Elle envisage ses gestes comme des tentatives de traduction, suivant des protocoles plus ou moins stricts. Pour *Sur le flanc la lave / creuse les sillons*, elle reproduit sur différents supports le tracé d'une coulée de lave : à la Dremel sur une ardoise, à la graveuse sur une plaque de verre, à la main en grattant une feuille de papier ponce. Irrégularités des surfaces, spécificités des outils et aléas du geste donnent à la coulée de lave initiale trois existences distinctes. Dans cet écart, dans cette *différence* — pour reprendre le néologisme de Jacques Derrida — elle joue non seulement avec les conditions et délais de création, mais aussi avec les variations finales. Elle partage la conviction du philosophe quant à l'impossibilité de la traduction. La transposition d'un langage à un autre est nécessairement incomplète car les traces et résidus déposés sur une langue dans un contexte donné sont intraduisibles.

Sofia Lautrec mise sur cet empêchement constitutif du langage, et accorde une place particulière aux traces, notamment en décidant d'intervenir très peu sur les matériaux utilisés. Dans *Du magma nous ferons l'airain*, le bronze est laissé à lui-même, dégoulinant avec spontanéité sur une contre-forme. De même que cette coulée est laissée sauvage, les autres matériaux sont conservés dans leurs stigmates et marques antérieures. Régulièrement, elle utilise d'anciennes pierres de lithographie qui conservent leurs motifs préexistants, témoins de leurs vies passées. En résidence à Saint-Cirq-Lapopie, marquée par la visite de la grotte du Pech Merle, elle isole les contours de certains dessins pariétaux, jusqu'à l'abstraction linéaire. Elle reporte ensuite ces arabesques minimalistes en les gravant sur des pierres calcaires récoltées dans les carrières environnantes. Un sillon accueille alors du plomb fondu, ornement étincelant dans la pierre — presque votif — qui



suggère un usage sacré et rituel, comme le supposent les historien·nes spécialistes de la grotte. Son répertoire plastique se restreint à des matières brutes : le métal, la pierre, le verre. Ses gestes sont limités à un degré d'intervention minimal. Elle assume pleinement sa non-maîtrise de la technicité qu'exigent ces matériaux et intègre volontiers la collaboration avec des artisan·es comme élément fondamental de son processus de création.

À l'aune des œuvres évoquées, la pratique de Sofia Lautrec est principalement abstraite. Subrepticement, elle introduit ici et là quelques éléments figuratifs dans ces phrases plastiques. En résidence à l'Abbaye de Fontfroide, elle photographie certains détails architecturaux, puis les fixe sur de l'aluminium par impression UV, ne conservant que les pixels noirs. Ces tirages sont ensuite associés à des gravures sur plaques de verre, dans des compositions superposées jouant sur la transparence. Parallèlement, elle réalise une installation inspirée de la topographie d'un ruisseau environnant, *la Quille*, aujourd'hui asséché. Son tracé est ponctué d'îlots rassemblant objets et fragments naturels glanés dans le lit du ruisseau. Forme de poésie visuelle ou calligraphie asémique à l'échelle de l'espace, cette installation lui permet de signifier son attachement aux *Humanités bleues*, discipline récente et interdisciplinaire étudiant les relations entre sociétés humaines et milieux marins.

À cet endroit se rejoignent aussi les réflexions de Sofia Lautrec sur le langage et son mouvement permanent. Sensible aux idées du philosophe Ludwig Wittgenstein, elle compose avec la fluctuation et l'instabilité de ses supports autant que de nos perceptions. Puisque « Tout coule, rien ne demeure », comme on peut lire dans les *Cahiers de Cambridge*, la rivière devient un double du langage, par son flux incessamment renouvelé. Dans la série *Les vers*, des poésies sont sablées sur des plaques de verre. Ce n'est pas simplement l'objet qui porte les mots, mais bien ce que l'on voit à travers, et qui varie selon l'emplacement et la lumière. La mise en espace des œuvres est cruciale pour Sofia Lautrec, que ce soit dans les jeux de hauteurs — travaillés avec soin — ou dans les systèmes d'accrochage, fabriqués à la main.

L'association entre langage et rivière s'inscrit dans la continuité d'un autre rapprochement qu'elle opère, cette fois du côté du volcan. Leurs éclats, leurs tumultes, leur imprévisibilité offrent une métaphore du bouillonnement de la langue — qu'elle soit corrosive, érotique ou rageuse. Ces montagnes actives passionnent Sofia Lautrec depuis un voyage en Islande, en quatrième année aux Beaux-Arts de Montpellier. Elle s'y trouvait au moment de l'éruption du Fagradalsfjall en 2021. À partir de sa documentation photographique, elle réalise une édition, *La Montagne de la belle vallée*, qui met en regard des poèmes et des prises de vue chronologiques. Le travail graphique détourne les coordonnées géographiques du volcan pour déterminer un séquençage entre textes et images. À partir de cette expérience fondatrice de travail situé, elle approfondit son appétence pour les volcans. Elle puise des outils théoriques et poétiques du côté de la géomythologie — discipline qui associe phénomènes naturels et mythes culturels générés dans leur sillage. Dans l'édition *Quatre-mains*, qu'elle co-signe avec Laëtitia L'Heureux, les méandres souterrains d'un volcan font l'objet d'une exploration spéléologique en dix poèmes aux tonalités pornographiques. Dans *Les genoux le menton hauts*, suivi de *La condition physique*, l'artiste applique au volcan l'affirmation de Victor Hugo dans la préface des *Contemplations* : « Le vers est un être vivant ». Le volcan est doté d'un corps physique, qu'il faut soigner, entretenir, muscler. Ce volcan-corps, c'est aussi celui de la déesse Pelé — mythe hawaïen que l'artiste explore dans sa série *do not let the earth eating woman cry*. Captivée par les circulations et glissements entre sciences dures et croyances populaires, elle grave un poème inspiré des occurrences de Pelé utilisées dans le langage scientifique : *larme de Pelé, cheveux de Pelé*. Le texte, ondoyant, reprend des schémas du mouvement des vagues issus d'études de limnologie, pour faire le lien entre mondes volcaniques et marins, tous deux chers à l'artiste.

Texte d'ANDRÉANNE BÉGUIN

## Jean-Michel Poinet

Né en 2000.

Diplômé de l'Institut supérieur des arts et du design de Toulouse en 2024.

Des vaches, des chevaux, des chiens, des ânes. C'est un bestiaire resserré autour des bêtes de somme qui peuple les premières peintures de Jean-Michel Poinet. Après quelques tentatives de reproduction d'après photographies, il se laisse guider par son intuition et son imagination pour construire, au fil du pinceau et à même la toile, des scènes animales. Plus que la représentation fidèle, il cherche à titiller la sensation d'une rencontre entre un corps animal et un corps humain, une proximité qui émerge au-delà d'une communication verbale. On pourrait bien sûr convoquer l'héritage de Rosa Bonheur dans le genre pictural animalier, mais pour Jean-Michel Poinet, c'est plutôt du côté de Dubuffet et de ses peintures — presque pariétales — de vaches qu'il faut regarder. L'animal nous est donné à voir non dans sa réalité formelle, mais dans sa charge affective et symbolique. Jean-Michel Poinet les peint comme une sorte de pendant au monde agricole et ouvrier, dont les premières figures humaines commencent progressivement à poindre dans ses toiles.

À l'inverse d'un Caillebotte, il choisit de représenter ces corps ouvriers dans des scènes de repos, des moments de latence. Pourtant, si l'objet du travail n'est pas présent, sa pesanteur nous saisit dans le relâchement et l'affaissement des corps. Quasiment naturaliste, l'artiste les peint dans des environnements familiers et ordinaires : attablés au comptoir, assis autour d'une table de station-service. La peinture semble molle, contaminée elle aussi par la langueur, et son esthétique oscille entre peinture hollandaise et Edward Hopper. D'un côté, les paysages naturels d'arrière-plan baignés d'une lumière douce et diffuse, de l'autre, des compositions simples et épurées pour des décors périurbains, des couleurs sobres pour des personnages statiques et esseulés. Les visages de ces figures humaines désolées tirent quant à eux vers le flou baconien : vaporeux et brouillés, ils apportent la touche finale d'une atmosphère mélancolique et morne.

Cette torpeur, Jean-Michel Poinet la rapproche de questionnements métaphysiques nietzschéens qui le traversent. Maintenant que « Dieu est mort », que fait-on ? Où regarde-t-on ? Comment se structure-t-on ? Bien qu'étant foncièrement athée, l'artiste revisite les traditions picturales de l'art religieux, emprunte les codes iconographiques constitutifs d'une pensée chrétienne considérablement effondrée pour mieux les resituer dans des considérations contemporaines. Par exemple, il se choisit l'âne comme alter ego, mais celui-ci n'est plus le protagoniste de scènes bibliques iconiques, comme l'entrée à Jérusalem ou la fuite en Égypte, mais bien l'animal du pauvre, d'un nouveau prophète inquiet et en quête de sens. En s'amusant de la convention picturale qui impose la disposition des disciples du Christ d'un seul côté de la table lors de la Cène, le peintre déplace ce dernier repas sur un comptoir de bar. Ce comptoir n'est autre que celui du bar que ses parents ont repris dans leur village charentais. À la manière d'une Annie Ernaux, chaque été, Jean-Michel Poinet observe les clients jusqu'à ce que sa peinture les éclabousse. Sur un des murs du bar, l'artiste a commencé une peinture murale où les protagonistes ne sont autres que les habitués. Sa composition résonne de façon remarquablement juste avec la description du bar familial dans *La Place* : « Il y avait le comptoir



en zinc où les hommes buvaient debout, les femmes restaient de l'autre côté, près de l'épicerie. » — dessinant une forme générique d'architecture des sociabilités villageoises d'Yvetot à Chabonais.

Sur ce milieu populaire, le peintre porte un regard détaché de jugement, empreint d'empathie, fidèle et légitime. Face au glissement politique de la gauche à l'extrême droite de ces catégories sociales, plutôt que de condamner, il cherche à comprendre et à fixer les contours de la puissante nostalgie qui innerve ces existences de laissés-pour-compte. À mi-chemin entre le film *Des gens sans importance* d'Henri Verneuil et les écrits de Didier Eribon, le peintre est animé par cette préoccupation — parfois une incompréhension — pour les siens, leurs choix et leur devenir.

La subversion du religieux se retrouve aussi dans la série des métros. Les perspectives infinies, les colonnes en enfilade sont transposées dans ce tube digestif souterrain de la ville. Les lignes verticales et horizontales de l'espace du métro viennent structurer la toile et encadrer les figures humaines. Dans les premières toiles de la série, ces figures semblent instables, aussi impersonnelles que l'expérience sociale qu'imposent ces lieux. D'abord fantomatiques, progressivement elles se morcellent pour n'être réduites qu'à des bouts de corps, pieds et mains flottants. Parfois encore, elles se massifient et dans *Le Dernier Métro*, elles disparaissent carrément, diluées dans les parois peintes, définitivement digérées par la rame. Dans l'approfondissement de cette recherche, la palette de Jean-Michel Poinet passe des contrastes vifs, tantôt acides, tantôt brutaux, des expressionnistes allemands à la prédominance du geste, entre vitesse et fondu, de Willem de Kooning ou encore à la verticalité des « zips » de Barnett Newman.

Autre pied de nez au sacré : quand l'artiste parodie un *Salvator Mundi*, qui prend les traits d'un homme dénudé, bedonnant et à l'air hagard, plutôt perdant que sauveur. Ce nouveau protagoniste devient un modèle récurrent dans les séries récentes du peintre. Il se change parfois en homme-pouce, aux allures spectrales des personnages de Miriam Cahn. Parfois encore, cet Adam replet, expulsé du paradis, se retrouve tout ballot dans des scènes dérisoires de la vie quotidienne, très Philip Guston, mais sans capuche. De plus en plus souvent, ce quasi-ectoplasme est doté d'un doigt pointé, mi-phallique, mi-trumpiste, qui le met en mouvement contre une altérité menaçante. Enfin, il sort de son hébétude et s'agite pour désigner avec autorité les maux responsables de sa déchéance et de son impuissance : l'autre, le migrant, le féminisme. À moins qu'il ne se désigne lui-même avec stupeur et honte ; honte de n'être qu'un engrenage de la banalité du mal-mâle, avant de détourner le regard, de baisser la tête et de nous tourner le dos.

Derrière des scènes pratiquement simples et triviales, la peinture de Jean-Michel Poinet est éminemment sociologique et politique. Ces figures humaines sont montrées empêtrées dans des schémas de domination et d'oppression. *La Bête Humaine* de Zola, qui broie Jacques Lantier, a muté dans son évolution patriarcale et capitaliste qui dévore monsieur et madame tout-le-monde. Dans son installation pour l'exposition *Famille de Chœurs* à Lieu Commun, dans le cadre du Nouveau Printemps de Toulouse, monsieur et madame sont attablés devant la TV, dans le living de leur pavillon. Spontanément, c'est une autre peinture, un exact opposé, qui surgit : celle de *Mr and Mrs Clark and Percy* de David Hockney. Le couple, l'animal, le pot de fleur, la vue sur l'extérieur... Tout y est pour un véritable jeu des différences entre un intérieur modeste et un intérieur bourgeois. Jean-Michel Poinet nous livre par fragments une séquence quelconque de l'intimité des foyers de la classe moyenne. Par pointillé, les vides laissés entre les toiles, la malice d'une nature morte qui joue à être une peinture, font basculer la planéité picturale dans un format immersif, complété par les images mentales qui reconstituent cet espace domestique populaire.

Plus tard, on retrouve ces destins « moyens » dans leurs uniformes de touristes. Appareil photo autour du cou, casquettes et bobs vissés sur la tête, bronzage qui vire au cramoisi, ventres et hanches rebondies... Les nouveaux personnages qui rejoignent sa galerie, l'artiste les a vus défiler sous les fenêtres de son atelier aux Maisons Daura. En résidence à Saint-Cirq Lapopie, il est marqué par l'authentique inauthenticité du plus beau village de

France, transfiguré par le tourisme de masse. Ici, pas de bar du coin, mais des boutiques d'artisanat faussement local. Dans ces peintures, le bourg est objectifié, glissé comme un souvenir au fond d'un sac ou léché sur un cornet de glace goût pittoresque. Volontairement miniaturisé, comme un paysage de boule à neige, mis sous cloche façon Mike Kelley, les maisonnettes semblent bien lilliputiennes comparées aux corps bibendumesques. Ces ogres aux allures inoffensives — très Duane Hanson — malgré leur taille, ne sont pas les protagonistes principaux des toiles, mais celle qui tient le premier rôle c'est leur consommation par grignotage d'un patrimoine, tant idéalisé qu'il a été vidé de son âme.

# MAISON DES ARTS

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

Texte d'ANDRÉANNE BÉGUIN

Won Jy

Né en 1990.

Diplômé de l'École supérieure des beaux-arts de Nîmes en 2023.

À une volée de pierres des Maisons Daura, dans le village de Saint-Cirq Lapopie, se trouve l'ancienne demeure d'Elisa et André Breton. Quelques années après leur installation, le poète y rédige un texte intitulé « *Langue des pierres* », paru dans la revue *Le surréalisme*, même (n° 3, automne 1957). Presque soixante-dix ans plus tard, l'artiste Won Jy, qui réside aux Maisons Daura, semble poursuivre l'idée chère à Breton d'une « minéralogie visionnaire ». Chez l'un et l'autre est acquise la considération du minéral comme surface poétique, d'où percent des signes et symboles. Les pierres sont un support à l'imaginaire, à la rêverie et à la révélation de mondes invisibles. L'inclination de Won Jy pour les pierres trouve ses origines dans la philosophie coréenne du Suseok, à laquelle son grand-père l'a initié étant petit. Vieille de plusieurs siècles, cette tradition consiste à collecter des pierres dont les formes, les reliefs, les motifs, peuvent évoquer parfois des figures humaines, parfois des animaux, mais principalement des paysages montagneux grandioses. Depuis l'arrivée en France de l'artiste, cette coutume fait partie intégrante de sa pratique et nourrit une variété de formes allant de la sculpture à la vidéo, en passant par le dessin.

Le principe de collecte implique d'aller à la rencontre des pierres pour les prélever dans les environnements naturels, que sont notamment les lits des rivières. C'est ce principe même qui guide Won Jy dans ses déambulations et ses explorations des territoires, au service desquelles la marche est « une façon de connaître le monde à partir du corps, et le corps à partir du monde », pour reprendre les mots de l'écrivaine et philosophe Rebecca Solnit. Chaque pierre collectée est ainsi inscrite dans la mémoire d'un corps en mouvement, qui s'incline pour la saisir, qui se mouille peut-être les doigts, qui prend le soleil sous un certain angle en fonction de l'heure de la journée. Malgré la croissance de sa collection et l'apparente ressemblance des pierres, l'artiste sait pertinemment en situer la provenance, comme s'il leur avait confié le souvenir précis de l'instant de récolte.

Won Jy est donc un cueilleur de pierres qui met en action la théorie de la fiction-panier de l'autrice de science-fiction Ursula K. Le Guin, opposant l'histoire comme flèche et la fiction comme panier. D'un côté, le narratif patriarcal et occidental de la chasse, celui de l'action, de la conquête, du progrès. De l'autre, celui du contenant, non linéaire et rassembleur. À l'inverse de la relation entre homme et pierre qui a fondé l'âge de pierre, et qui ne se décline que d'une façon utilitaire et ne retient que la maîtrise technique du geste humain et ses potentialités de domination, Won Jy recueille dans sa besace pierres et cailloux en tout genre, sans autre motivation qu'une sensibilité esthétique et qu'une recherche méditative.

Une fois les pierres récoltées, fidèle à l'héritage du Suseok qui les considère comme des interlocuteurs inanimés, Won Jy met en place un rituel de soin qui fait une grande place au lavage. À Saint-Cirq Lapopie, cette étape a eu la particularité de générer une couche d'argile, puisque les roches de calcaire de la région sont spécialement argileuses. Une fois lavés, les minéraux sont triés selon leurs tailles, pour devenir du sable, des gravillons, des

graviers, des pierres, des roches. Là où André Breton nommait les pierres de sa collection — deux récoltées en 1957 à Saint-Cirq Lapopie sont ainsi nommées *La grande tortue* et *Le cacique* — Won Jy se satisfait, pour celles récoltées aussi dans le Quercy, des noms communs et s’amuse de la langue qui traduit les passages d’un état minéral à un autre, poursuivant les jeux d’échelles.

Puis, toujours dans la tradition Suseok, où les pierres sont disposées sur des socles en bois faits sur mesure ou dans des récipients en céramique remplis de sable, l’artiste a réalisé pendant sa résidence à Saint-Cirq Lapopie un socle en béton poli, fabriqué selon une recette artisanale et personnelle. Un mélange de sables et graviers collectés sur place et de ciment industriel, qui sera ensuite poncé, style *terrazzo*, révélant alors ses différents ingrédients. Fasciné par le déplacement des matériaux dans les étapes successives de construction des villes, Won Jy s’approprie à sa manière la technique du *spolia* : un réemploi intentionnel de matériaux de construction plus anciens — pierres, colonnes, marbres, reliefs, etc. — dans des constructions postérieures.

Sur ou dans leurs socles, certaines des roches de Suseok sont accompagnées de petites figurines, pour mieux représenter les contrastes d’échelles. Won Jy s’en est également inspiré pour travailler à une série de miniatures, mêlant des architectures typiques du Lot et d’autres faisant référence à des projets antérieurs. Avec des petits graviers locaux, il a érigé une caselle, cabanes en pierres sèches qui jalonnent aussi bien les paysages du Lot que du Gard, où l’artiste est basé. Il met cette maisonnette humaine en regard des cocons en pierre des insectes Trichoptères trouvés dans les Cévennes. En pâte à modeler, sculptée ou prise à l’état de fragments et de restes, il a réalisé un menhir, ou encore des faux gravats de chantiers mais aussi un autoportrait écrasé par une pierre, qui fait étrangement penser à ce squelette décapité par une pierre à Pompéi.

C’est tout un univers miniature qui a vu le jour à Saint-Cirq Lapopie et qui vient renforcer le lien au symbolisme qui innerve son travail. Selon le sociologue italien Pietro Bellasi, les pièces miniatures évoquent bien plus que l’objet qu’elles reproduisent et véhiculent au contraire des concepts et des idées génériques. Par exemple, un modèle réduit de bateau suggère le voyage et l’évasion. Dans le cas de Won Jy, les miniatures qui mettent en scène la pierre dans tous ses états de construction et de déconstruction laissent supposer les notions d’habitat et de bâti. L’artiste explore l’ambivalence des murs, quand des pierres — ou des graviers — empilées les unes sur les autres, deviennent parfois des parois chaleureuses, parfois des remparts excluants. Pour reprendre ses mots, il sonde la tension entre « vivre d’un mur ou abuser d’un mur ». Les siens sont toujours fragmentaires, cassés et perméables, une correspondance métaphysique pour traduire son attachement à faire sauter les frontières.

Impliqué dans les réseaux militants pour les jeunes mineurs isolés, actif pour la défense des squats et le relogement des jeunes, l’artiste est intimement préoccupé par l’antagonisme irréconciliable entre hostilité et hospitalité. De ces deux mots, qui partagent une racine latine commune qu’est le substantif *hostis*, il a d’ailleurs fait un projet artistique à Nîmes, occupant transitoirement un ancien local de pompes funèbres abandonné. Investi comme son espace de travail, il y a également cultivé un jardin de plantes rudérales. Mauvaises herbes et vies animales, généralement perçues comme nuisibles, sont considérées par Won Jy comme des invités de marque. À la manière des inventaires des clients des grands hôtels de luxe, comme l’Astor House à New York, il a réalisé la liste des espèces résidentes dans son *Hostis*. Il offre un écrin aux adventices, aux pigeons morts des sépultures et aux jeunes mineurs isolés une baignade impromptue aux allures de *Big Splash* d’un David Hockney des grands ensembles. Ses gestes témoignent d’une attention constante aux laissés-pour-compte et d’une empathie radicale qui va jusqu’à habiter dans les rues à Paris pendant deux mois.

À Saint-Cirq Lapopie, c’est un végétal d’une autre nature qu’il invite. Dehors, devant la porte de son atelier, un tas de petits cailloux blancs attire le regard. Il ne s’agit pas d’un cairn, mais d’une sorte de réserve de Petit Poucet soumise à une étrange expérience.

L'artiste convoque le lichen et la mousse, largement répandus sur les surfaces alentours, et observe leurs progressions au gré des changements de tons et de couleurs. Cette tentative de recouvrement n'est pas sans rappeler celle en enduit de façade, pulvérisé sur les chaussures abandonnées dans un squat ayant été évacué. Le lichen vient boucler la boucle du miniature et du micro. Fruit d'une symbiose entre champignons et micro-organismes, le lichen est une zone d'échanges permanents, qui échappent à l'œil humain. On touche ici à l'infiniment petit de Pascal, et par conséquent à une nécessaire relativité des êtres et des corps dans l'univers, à une humilité qui traverse de part en part le travail de Won Jy.

# 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.