

CLAIREGASTAUD



Coraline de Chiara

Textes

5-7 rue du Terrail 63000 Clermont-Ferrand - F +33 4 73 92 07 97
37 rue Chapon, 75003 Paris - F +33 1 88 33 98 63
galerie@claire-gastaud.com
www.claire-gastaud.com
Membre du Comité Professionnel des Galeries d'Art

CLAIRE GASTAUD

Par **Camille Paulhan**

Je n'y peux rien, les ateliers m'émeuvent ; je voulais proposer pour *thankyouforcoming* des portraits d'atelier, des propos d'artistes glanés dans ces lieux, devant leurs œuvres. Il n'y est d'ailleurs pas forcément question de ces dernières, mais plutôt de ce qu'un atelier fait à la production artistique, de comment y travaille-t-on, comment y flâne-t-on. Savoir, au juste, si et comment la lumière spécifique de l'automne sur les carreaux, l'acoustique défaillante ou les odeurs du restaurant mexicain au pied de l'immeuble influent sur les œuvres que produisent les artistes. Savoir, également, ce qu'on y écoute comme musique, quelles cartes postales ont été punaisées aux murs, si l'on marche sur des bâches, du papier bulle, des points de peinture ou des chutes de papier. Y voir, aussi, les para-œuvres, les infra-œuvres, les pas-tout-à-fait-œuvres, les plus-du-tout-œuvres, et être donc au cœur du moment du choix. Je n'avais pas très envie qu'apparaissent mes questions, elles se sont donc effacées.

« *L'atelier n'est que l'extension du cerveau* »

L'atelier de Coraline de Chiara, « le Celsius » est situé au Pré-Saint-Gervais : au mur, dans l'escalier, un thermomètre fixé au mur rappelle discrètement l'appellation intrigante du lieu tout autant que la température ambiante, moyennement élevée. Comme dans de nombreux ateliers de peintres, la hauteur sous plafond engage vivement au porter de plaid, vêtue peu seyante mais fort pragmatique. Coraline de Chiara partage son atelier, situé au premier étage d'une petite maison qui accueille également au rez-de-chaussée d'autres créateurs, avec un autre peintre, rencontré lors de ses études. Ce qui frappe d'emblée, dans l'espace qu'elle a choisi, ce sont les plantes vertes en pot, qui cohabitent avec les pinceaux, chiffons et pigments. Puis l'immense bureau, où se croisent des dizaines de petits objets, en plus des outils dont elle se sert pour ses collages et ses dessins et des livres, nombreux : pierres, kaléidoscopes en tout genre, bibelots choisis pour l'étrangeté de leurs formes. Enfin, la présence imposante de nombreuses œuvres en cours de réalisation, Coraline de Chiara se refusant à ne travailler qu'un médium à la fois. Ce sont, dans un coin, les petits dessins recouverts d'une cire qui vient opacifier leurs motifs ; plus loin, les collages en cours d'encadrement, et au mur une bonne quinzaine de peintures de tous les formats. Certaines sont monumentales, comme cette immense toile où l'on reconnaît, reproduites au pinceau large comme si elles étaient imprimées en quadrichromie, les colonnes antiques de Palmyre, à la limite de leur évanouissement. D'autres sont plus discrètes, notamment une série de petites toiles qui paraissent abstraites mais ne disent finalement pas autre chose : l'image s'y cache toujours, mais masquée, fondue, comme une empreinte qui pourrait réapparaître à tout moment. Une figuration suggérée qui apparaît d'autant plus vivement sur les murs, recouvert de traces de peinture, vestiges des épaves de bateau que Coraline de Chiara peint actuellement, estompées par des brosses plates.

5-7 rue du Terrail 63000 Clermont-Ferrand - F +33 4 73 92 07 97
37 rue Chapon, 75003 Paris - F +33 1 88 33 98 63
galerie@claire-gastaud.com
www.claire-gastaud.com
Membre du Comité Professionnel des Galeries d'Art

CLAIRE GASTAUD

À Poitiers, nous étions très peu à souhaiter peindre, et l'espace qu'on nous avait alloué était souvent vide d'étudiants, tandis qu'à Paris l'atelier est véritablement tenu par les étudiants qui l'occupent. Je suis entrée dans l'atelier de Jean-Michel Alberola, qui est composé de deux pièces. L'une qui est plutôt une salle de sages, toujours très bien tenue, très silencieuse, et l'autre beaucoup plus bordélique, un vrai lieu de vie. Alberola avait choisi de me placer dans cette deuxième salle, car il faisait très attention aux espaces dans lesquels on travaillait, et décidait de la juxtaposition des élèves et de leurs travaux. C'était très intéressant car il favorisait la proximité de pratiques très différentes pour pouvoir se nourrir et non former une famille picturale. Mais l'atelier était tout de même une sorte de jungle, il fallait se battre pour défendre sa place, et le fait d'être absent un mois pouvait être le signe qu'un espace devenait vacant. Pour ma part j'ai eu d'abord un petit espace à côté d'un radiateur, la place dont personne ne voulait, puis j'ai réussi à obtenir une place à côté de l'entrée. Sans être massière, j'aimais organiser des choses avec l'atelier, je me suis beaucoup impliquée pour organiser un voyage en Finlande ou pour faire paraître une édition de dessins d'étudiants, la « pile anti-crise ».

Après les Beaux-Arts, j'ai immédiatement cherché un atelier, et j'ai partagé un petit espace avec un designer, mais ce n'était pas très compatible avec ma pratique picturale et je ne suis restée là-bas qu'un an.

J'ai eu la chance par la suite de trouver ce lieu au Pré-Saint-Gervais, « le Celsius », où je suis désormais depuis trois ans. Comme l'espace était très grand, je l'ai partagé avec Julien des Monstiers, qui était avec moi à l'atelier Alberola aux Beaux-Arts. Nous avons tout fait : nous avons repeint, installé l'électricité, créé une mezzanine qui ressemble fortement à celle que l'on avait à l'atelier aux Beaux-Arts, et baptisé le lieu « le Celsius ». Nous sommes à l'étage, et les espaces du rez-de-chaussée sont loués à des dessinateurs ou des peintres ; deux fois dans l'année, nous nettoions notre espace pour organiser des expositions de l'ensemble de l'atelier.

Il est important que l'espace de l'atelier soit morcelé : j'ai besoin d'un bureau, d'un coin plus en retrait pour pouvoir réaliser mes œuvres sur papier, mes encadrements. J'aime pouvoir travailler en même temps mes peintures, mes dessins, mes collages dans cette succession de petits espaces, sur plusieurs projets en même temps car je refuse de me restreindre à une seule série. Le fait de faire des va-et-vient entre des projets très différents, des grandes peintures figuratives, des petites abstractions, des reliefs de cire, des collages, me permet de mieux revenir à eux. Les uns révèlent les autres, et je pense qu'on comprend mieux ce qui relie tous mes travaux lorsqu'on les voit à l'atelier. Mais quand les œuvres sont finies, je préfère les ranger, je n'aime pas forcément les avoir sous les yeux. D'ailleurs je préfère partager mon atelier avec un peintre dont la pratique n'est pas proche de la mienne, car former une

CLAIREGASTAUD

famille n'est pas stimulant pour nos productions : avec Julien, nous parlons beaucoup de peinture, et ces discussions nous enrichissent, mais nous ne nous influençons pas.

Je reçois à l'atelier des amis, des galeristes, des collectionneurs, des critiques d'art, des commissaires d'exposition ; mais je ne veux pas montrer l'atelier autrement qu'il est lorsque j'y suis au quotidien. L'atelier n'est pas une galerie ou une boutique mais bien un espace où je travaille. Il y a des travaux en cours, des taches au mur, des traces sur le sol. Au début, quand on entre dans un atelier, on rêve du white cube, de quelque chose d'un peu clinique, puis on réussit à s'en emparer. Il y a un déménagement brutal entre le moment où l'on produit une œuvre à l'atelier et celui où on l'expose. Le tableau qui est actuellement accroché au mur devrait en réalité être présenté dans le contexte de l'atelier, avec les traces de peinture au mur qui sont des strates de son évolution, car il a été pensé ainsi. Il s'agit d'une épave de bateau que j'avais peinte et qui a été au fur et à mesure fondue par des couches picturales qui l'ont rendue abstraite, et j'ai retiré le surplus en l'essuyant au fur et à mesure sur le mur.

J'ai décidé de faire de l'art pour être libre, et l'atelier est pour moi un immense espace de liberté. J'y travaille à mes œuvres, mais comme je travaille vite, plus en sprint qu'en endurance, j'ai besoin de temps de latence : à l'atelier j'écoute de la musique, des émissions de radio, j'y déjeune et surtout j'y joue. J'aime par exemple jouer au mikado, c'est un jeu de précision, comme la peinture peut demander de l'être. L'atelier n'est que l'extension du cerveau.

Camille Paulhan et Coraline de Chiara pour *thankyouforcoming*, Décembre 2016.

CLAIREGASTAUD

Par Alexandre Mare

Brouillard contact

Il y a souvent chez Coraline de Chiara ce que l'on pourrait appeler un effleurement des contraires. Par les couleurs, par les matières, par les images mises les unes à côté des autres ou superposées, par les formes, par les formats. C'est un jeu d'échelles qui tend au brouillage volontaire : ce sont des tableaux plein de bruits. Et, Coraline de Chiara manipule avec autant d'aisance l'histoire de l'art que les images tautologiques, plaçant ainsi le spectateur dans une position sinon ambivalente, du moins trouble. En effet, les œuvres de Coraline de Chiara ne se donnent pas à voir aisément : différents niveaux de lectures se superposent ; elle joue ainsi avec la délicate question de ce que peut-être une image, un tableau, une technique picturale. Un trouble – disons tout à la fois pratique et théorique – accentué par une manipulation heureuse de l'histoire de l'art.

Dès lors, les peintures de Coraline de Chiara sont pleines de fantômes. On y rencontre des fantômes de l'histoire (de l'art, donc) et tout autant ceux qui disent l'absence et qui se manifestent par les jeux visuels mis en place par l'artiste. Il y a chez Coraline de Chiara un évident jeu d'illusion, du montrer oblique, du dévoilement.

Pour l'exposition, l'œuvre que l'artiste a réalisée sous le titre *Le Royaume*, est de ce point de vue intrigante. Elle mêle tout à la fois l'idée de la peinture dite de Paysage – dans sa grande tradition – mais aussi une histoire de l'art plus contemporaine : Support-Surface, Claude Rutault... Cela pourrait ne rester qu'une suite de citations amusantes, et ne pas véritablement faire plus de sens que cela. Ce n'est pas le cas, car le travail développé depuis plusieurs années par cette jeune peintre ne cesse de créer des ponts entre artistes, époques, cultures, faisant ainsi de ses toiles le lieu des rencontres et des possibles.

Ou, pour le dire autrement, le lieu où fantômes *Praxis* et fantômes *Poesis* peuvent troubler (hanter, pourrions-nous dire) une même surface et trouver un point de rencontre, un point de contact : ce locus des contraires affleurant où le dialogue doit pouvoir s'amorcer.

CLAIREGASTAUD

Par Pauline Lisowski

D'un côté un texte, de l'autre une illustration, cette peinture à l'huile est une mise à plat d'une page du livre *Boréal* de Paul-Emile Victor, le premier qu'il ait écrit en 1934 sur ses expéditions au Groënland. Lors de sa venue à la librairie Le temps de lire, à Aubervilliers, Coraline De Chiara a trouvé cet ouvrage, journal de bord illustré de photos, de croquis de cartes, documentaire ethnographique et invitation au voyage. Elle en a fait son espace d'expériences pour un ensemble de peintures à l'huile dont fait partie cette toile. Agrandie, cette double page peinte propose un nouveau territoire à découvrir. Comme pour le parcours, le feuilletage d'un livre, ici la peinture est un espace où le temps semble arrêté. Tel qu'on s'attarde sur une image, sur une phrase, ici, la peinture incite à plonger dans un ailleurs lointain.

Du livre à la peinture, l'artiste réalise un passage du temps du voyage immobile à travers les mots et la photographie vers celui de la contemplation d'un paysage peint. L'objet se déploie en une composition qui décompose l'original imprimé vers son redéploiement en plusieurs formats. Reprenant la logique de la mise en page du livre, Coraline De Chiara, avec la technique de la peinture à l'huile, trouble la perception de la lecture de l'image, originellement une prise de vues de l'auteur du livre.

Ainsi, la peinture véhicule à la fois la fixité et le mouvement. L'œuvre combine la notion de volume à celle de surface. Pour l'artiste, le geste prime, la technique de fabrication est moteur d'une esthétique picturale. Elle interroge le médium pictural et sa relation avec l'image. Elle explique « La peinture est une matière factuelle, qui résiste au temps. » Pour chaque peinture, elle confronte l'illusion d'une profondeur avec celle de la surface plane.

Car Coraline De Chiara fait des livres d'occasion ses territoires d'exploration. Elle interroge la circulation des images : les documents, livres abandonnés, donnés, usagés, retrouvent une nouvelle jeunesse. « Très vite, je suis tombée sur des livres de vulgarisation, d'histoire, où je voyais des reproductions de statues antiques et je me suis demandé ce que cela faisait de projeter un volume sur une surface plane » témoigne-t-elle. Par la peinture, elle s'approprie ces objets et procède à un va-et-vient entre le passé, le présent et le futur.

CLAIREGASTAUD

Par Jean-Christophe Arcos

PAYSAGE SANS STATUES

Pour Des Colonnes en moins, exposition qui signe la fin de sa résidence à la Progress Gallery à Paris, Coraline de Chiara convoque le trauma de la destruction de Palmyre, spectacle de terreur orchestré par Daesh, pour introduire un interstice nouveau entre le monument et sa trace.

Des traces de brosses et de pinceaux entourent les fantômes de tableaux disparus, formant un contour qui délimite la trace de leur évanescence – comme une entrée dans une énigme que la grande toile Fictions en conflit vient appuyer par l'emprunt des apparences de l'impression offset : les points rouges, verts, bleus, renvoient à la coupure de presse agrandie, scotchée aux murs des antichambres où détectives et serial killers mûrissent leur travail.

Il s'agit ici, avec les fils fragiles de l'investigation, par la recomposition (le polyptique Voir et Croire décompose le chromatisme d'une explosion), l'association formelle ou la métonymie, d'étudier en les décortiquant les mécanismes de l'histoire – comme Hérodote faisait enquête.

La littérature a souvent fantasmé l'anéantissement de monuments emblématiques du patrimoine ; ainsi de La destruction du Parthénon (2010), dans lequel Christos Chryssopoulos met en scène cet acte de violence symbolique superlatif, plongeant Athènes, et le monde occidental dans son entier, dans la stupéfaction d'un nuage de poussière de marbre. En support, le manifeste de la fictive Société des saboteurs esthétiques d'antiquités égrène une série de considérations hybridant nihilisme et fonctionnalisme : la mortalité des formes fait partie intégrante de leur vie ; la transmutation de la pierre en statue les exonère toutes deux de leur éternité ; la péremption des artefacts créés par l'homme correspond à son ancrage dans une historicité que leur conservation contrarie. Il y aurait donc un désir moderne, voire un impératif moderne, à la ruine des passés fondateurs¹.

Comme l'analyse Craig Owens, la séparation entre les arts discursifs (caractérisés par leur temporalité) et les arts plastiques (caractérisés par leur spatialité) correspond à un distribution moderne de cloisonnement des compétences.

Le tas de mots (tous synonymes du mot langage) que convoque Smithson dans son dessin A Heap of Language figure pourtant aussi bien sa conception du langage comme matériau que l'éboulement du langage comme capacité à donner un sens au monde. « Nous ne pouvons plus parler au-nom-de », comme l'écrit Giorgio Agamben². La ruine est dans le politique.

CLAIREGASTAUD

De l'empereur Géta, dont les représentations furent anéanties par son frère Caracalla en 212, au déboulonnage des statues de Lénine à Stanitsa Louganska par les forces ukrainiennes en avril 2015, de l'effacement du nom d'Hatchepsout des obélisques de Karnak aux retouches photographiques du régime stalinien, les leaders politiques de tous temps, arc-boutés sur leur foi dans leur capacité à produire l'Histoire tout en camouflant la réalité par leur recours à la *damnatio memoriae*, ont donné du travail aux graphistes et aux sculpteurs sur pierre, certes, mais surtout aux historiens, qui ont dû recomposer un passé sans objets.

Si « la parole est l'ombre de l'acte », selon le fragment attribué à Démocrite, et le verbe équivalent à l'œuvre, et si le document peut prendre la place de l'œuvre, l'œuvre peut-elle se dématérialiser au point de n'être plus que la production de situations ?

Peut-être le culte de l'histoire, prédit par Aloïs Riegl³, empêche-t-il à l'écriture de l'histoire future comme au commentaire de l'histoire passée d'advenir. Le miroir dans lequel se fige le présent perpétuel de la postmodernité ressemble en bien des points à l'Egide, ce bouclier magique offert à Persée par Athéna pour combattre la gorgone Méduse sans être pétrifié (notons qu'en tant que miroir, l'Egide renvoie au narcissisme latent du héros de l'histoire).

En érigeant une colonne de pains en miroir de celles éboulées représentées dans ses peintures, Coraline de Chiara semble proposer que le partage d'une expérience commune, sous l'avatar du repas, peut venir en renfort de la seule documentation de ce qui a été détruit ; si la matière picturale donne à voir ce qui n'est plus, dans une ekphrasis visuelle, le repas partagé, la parole qui s'échange lors de la réunion des êtres, constitue un verrou supplémentaire contre l'abolition de la mémoire, à l'instar des hommes-livres de Fahrenheit 451 ou de cette note d'Yves Klein : « Quant à ma tentative de l'immatériel... impossible de vous donner une photographie ».

L'expérience, pourtant fugace et périssable comme les corps qui la traversent, pourrait alors devenir la finalité du processus de documentation, et enfin se proclamer héritière d'un paysage désormais sans statues.

1 « Cette nouvelle Rome qu'on voit aujourd'hui, si grande qu'elle soit, si belle, si ornée de palais, d'églises et autres édifices, est entièrement faite avec la chaux provenant de marbres antiques. » lit-on déjà dans la lettre que Raphaël écrit en 1519 au pape Léon X qui lui a confié le chantier de la basilique Saint Pierre de Rome. 2 Giorgio Agamben, *Au nom de quoi ?*, in *Le feu et le récit*, Payot-Rivages, Paris, 2015. On peut néanmoins s'interroger sur la trop rapide évacuation de la figure de l'artiste comme parlant au-nom-de quelque chose dans ce court essai, et, en partageant les limites proposées par Didier Vander Gucht, reconnaître la volonté téléologique ou activiste de certains artistes. 3 Aloïs Riegl, *Le culte moderne du monument* (1902), Paris, Seuil, 1984.

CLAIREGASTAUD

Par **Matthieu de Bézenac**

À partir de matériaux photographiques existants, Coraline de Chiara construit sa propre histoire, de l'ordre du journal intime. Par la sélection et la juxtaposition d'images réminiscentes issues d'univers variés (géologie, archéologie, encyclopédies et livres d'art, etc.), l'artiste se réapproprie non seulement des cultures mais aussi l'Histoire. Coraline de Chiara intègre à ses œuvres les traces et annotations du geste de lecture. Cette démarche historio-graphique, liée à la récupération de fragments culturels en voie de perdition, est un acte frondeur, à contre courant du temps et des modes.

Ce déplacement des termes est un mouvement récurrent dans le travail de l'artiste, à travers ses marches, partie intégrante du processus de construction de ses œuvres, présentes dans ses séries « Friedrich Mercury » et « Merapiland ». Mais également par les assemblages des sujets de ses toiles, allers venues dans le temps et dans l'Histoire. Les minéraux, fragments de périodes millénaires, sont ainsi des acteurs ayant traversé le temps et l'espace, témoins originels d'époques révolues, se transformant en vanités. Cette collection minéralogique est un rapport réel au temps, à l'existence humaine, à son héritage et à notre finitude.

« La collection figure le perpétuel recommencement d'un cycle dirigé, où l'homme se donne à chaque instant et à coup sûr, [...], le jeu de la naissance et de la mort » (Le système des objets, Jean Baudrillard). Le passage à la peinture permet un nouveau rapport au temps, affirme et ancre les collages dans une nouvelle dimension. La peinture devient liant et noue une composition d'images associées, décroisées, permettant sa réactivation.

CLAIREGASTAUD

Par Julie Crenn

Coraline de Chiara pratique un art du collage. Qu'il s'agisse de dessin, de vidéo, de peinture ou d'installation, elle travaille l'image par superposition et juxtaposition. Les livres d'occasion représentent une source d'inspiration intarissable. Sortis des bibliothèques, ses livres abandonnés dont le contenu semble périmé ouvrent pourtant des territoires insoupçonnés que l'artiste se plaît à réinvestir et à réactualiser. Au fil des pages, elle prélève des photographies de minéraux, de statuettes, de motifs, de paysages, de cartes, de peintures ou encore d'objets anthropologiques. Les images constituent une collection de trésors que l'artiste ne cesse de nourrir et développer. Les sujets et les objets sélectionnés proviennent de différentes époques, civilisations et géographies. Ils apparaissent comme les fragments d'une histoire collective envisagée sans limites ni de temps ni d'espace. Décontextualisés et combinés à d'autres images qui agissent comme des calques, ils semblent flotter dans l'espace-temps. Coraline de Chiara décide de retenir une image pour sa signification, sa portée (historique, artistique, culturelle, ethnologique, géologique, etc.), mais aussi pour ses qualités plastiques, ses aspérités et ses particularismes. Avec une dextérité technique incontestable, elle procède à un travail de reproduction à la mine de plomb ou à la peinture à l'huile. Elle prend soin de restituer le grain, la texture, la lumière, la couleur, la transparence, la brillance d'un crâne de Neandertal, d'une statuette figurant une joueuse d'osselets, d'une tête d'Héraclès en pierre, d'un cheval de la dynastie Tang en porcelaine, d'un cristal de sel ou d'une malachite.

La peinture et le dessin sont les mediums de prédilection de Coraline de Chiara. Sur la toile et sur le papier, elle reproduit avec fidélité les images récoltées. Elle respecte les codes couleur, la trame d'impression, les détails, les défauts. Couche par couche, le sujet est révélé. « Lorsque je peins, je pense aux différents niveaux de lecture et aux strates de couleurs. Une couleur est toujours la résultante de plusieurs additions de couleurs superposées. » Le respect de l'image source trouve ses limites avec l'injection d'accidents et d'éléments perturbateurs. En effet, pour ne pas réduire la transposition de la photographie en peinture à une simple compétence technique, elle introduit, non sans malice et ironie, des éléments intrus inhérents au travail d'atelier : un scotch de papier déchiré, une rature, un post-it, une note, une mesure, une feuille de papier calque ou de papier millimétré. Travaillés en trompe-l'œil, ces vestiges de la cuisine de l'image s'imposent, s'incrustent et nous offrent quelques indices sur la construction de l'œuvre. Ils contredisent la rapidité du déclencheur photographique et installent un autre temps, celui de la peinture. Ses éléments fonctionnent à la fois comme des marques d'appropriation des images, mais aussi comme un moyen de les repenser et de les réinvestir d'une nouvelle histoire et d'une nouvelle temporalité. Ils signalent la part d'invention et de création.

CLAIREGASTAUD

Au fil des œuvres, Coraline de Chiara construit un paysage transculturel au sein duquel elle articule une pluralité de figures, mythologiques et anonymes, de matériaux et de motifs. Un paysage, une nouvelle géographie dont la carte se déploie à l'infini. Les œuvres, pensées comme des collages, s'associent et engendrent de nouvelles ramifications qui résonnent alors comme la promesse de nouveaux territoires à fouiller et à expérimenter. Parallèlement, en analysant l'histoire de la peinture, son passé et son devenir, ses antagonismes, son exécution, elle arpente le territoire de la peinture. D'Ellsworth Kelly à Malcolm Morley en passant par Brice Marden et Jean-Baptiste Corot, ses références et inspirations engendrent un décloisonnement. À l'écoute des différents débats et des agitations souvent superficielles, elle tend à s'extraire des carcans picturaux pour mieux les fondre et les confondre.

CLAIREGASTAUD

Par Gallien Déjean

Au royaume du paratexte, les titres des œuvres endossent parfois un rôle un peu particulier : celui d'explicitier jusqu'à l'absurde les liens compliqués qui unissent, au sein d'une pièce, le signifiant, le signifié et leur référent originel. Ceci n'est pas une pipe de Magritte en est sûrement l'exemple le plus célèbre.

Chez Coraline de Chiara, la technique est un peu différente puisque les titres de ses peintures à l'huile sont souvent des initiales : M. pour Manet, P.B. pour Pierre Bonnard, etc. Bien sûr, elle s'inscrit dans la descendance des stratégies appropriationnistes des années 70. Comme Lévine ou Bidlo, elle s'intéresse à la « reproduction de la reproduction » puisqu'elle recycle des photographies de tableaux qu'elle trouve dans les ouvrages d'art.

Les initiales renvoient moins à l'artiste dont elle s'approprie le travail, qu'au paratexte lui-même, c'est-à-dire aux éléments de notations de la mise en page qui entourent l'image trouvée. L'artiste n'éprouve pas de fascination pour l'équivalence postmoderne des signes. Bien au contraire. Les procédures de découpage et de reconfiguration des mises en pages qu'elle prélève lui permettent de faire surgir la matérialité du papier, sa texture, ses reflets, sa résistance.

Autant d'agencements dont elle s'inspire dans ses compositions picturales en trompe-l'œil. L'œuvre, par conséquent, incarne un paradoxe intéressant : comment, avec des outils postmodernes – la citation et l'illusion –, retrouver la spécificité et la matérialité de la peinture ?

CLAIREGASTAUD

Par Florian Gaité

Coraline de Chiara travaille à la conservation indisciplinée d'un patrimoine imaginaire, qu'elle assemble et réinscrit dans une cosmogonie personnelle. Collage, peinture, travail à la cire, réalisation vidéo ou (dé)confection d'ouvrages sont chez elle autant de moyens de jouer librement avec les styles et les époques, recyclant une iconographie piochée dans les livres, les cartes postales et les revues historico-scientifiques. Dans cette muséologie fictive, une anarchéologie qui assume sa référence à l'Atlas de Richter, la plasticienne collecte et reproduit un ensemble de motifs (statues antiques, œuvres d'art, phénomènes météorologiques, géologiques ou astronomiques...) qu'elle arrache à leur supposé réalisme. Les jeux de redoublement (peindre les calques et les scotchs, inscrire les paramètres de composition), l'ajout de caches oblitérant les figures et une composition proche du collage concourent ainsi à rendre visibles, pour mieux les déjouer, les mécanismes de représentation. Mettant à nu ces processus d'artificialisation par lesquels une image en vient à se figer dans ses évocations, Coraline de Chiara oppose la constitution d'une mémoire plastique aux effets sclérosants de la muséification.

Anarchivisme

L'œuvre picturale de Coraline de Chiara constitue un appareil de conservation pour un ensemble d'images d'apparence documentaire, un patrimoine qu'elle arrache à ses représentations objectives. La plasticité qu'elle met en œuvre renouvelle l'abord de ces figures en leur réassignant un sens, un contexte, une présentation qui les démettent de leur fonction d'archive. Tirées de leur gangue mortifère, les représentations antiques (cheval de la dynastie Tang ou de Séléné, tête d'Ife, de Brutus ou d'Héraclès) sont investies d'une force vitale qui leur confère une nouvelle actualité, quand la déconstruction de tableaux de maîtres (de Friedrich, Manet, Bonnard, Vélasquez, Rubens ou Rembrandt) livre de l'histoire de l'art une lecture fragmentaire et épiphannique (leurs noms sont d'ailleurs réduits à leur initiales). En regard, les peintures de Réserve apparaissent comme une mise en abîme de cette démarche: en reproduisant des toiles emballées et des matrices de moules répertoriées dans un lieu d'inventaire, ici du Louvre, elle affirme sa volonté d'appréhender le cycle vital de l'œuvre de sa production à sa conservation muséale.

Cette question du devenir des œuvres d'art est pour Coraline de Chiara inévitablement liée à la question de sa reproductibilité, qu'elle soit matérielle ou mnésique. En privilégiant le redoublement (filmer des documents ou des musées, peindre des peintures, des dessins, des photographies), elle rend tangible les déformations produites par la reproduction, invitant à un regard critique sur ces opérations médianes. Il s'agit en creux de se soustraire à l'autorité du récit idéologique que suppose

CLAIRE GASTAUD

le geste d'archivage. Dans *Mal d'archive*, Derrida rappelle en effet combien la constitution d'un patrimoine commun suppose toujours une autorité décisionnaire, un jeu de pouvoir et un ordre nécessairement disciplinaire. Anarchiviste, en ce qu'elle contrarie la double définition de l'arkhé, la fois « commandement » et « commencement », Coraline de Chiara pose les jalons d'une archéologie critique, émancipée des assignations historiques, ancrée dans un temps sans histoire.

Expression plastique de ce que Danto a pu identifier comme condition post-historique de l'art, l'œuvre de Coraline de Chiara entretient un rapport anarchique au temps qui vise à défaire l'histoire de l'art de son autorité. Malgré les apparences, elle rompt en effet avec la reconstitution chronologique pour embrasser la logique d'une temporalité plus diffuse, installant un cadre en un sens uchronique, où le temps n'est plus organisateur. Cette volonté s'exprime dès ses premières œuvres, des films de facture documentaire, tournés sans effet, ni mise en scène, à rebours de toute intention narrative. Portraits vivants ou scènes contemplatives, ils offrent une durée en partage, un temps non mesurable qui donne l'occasion de « sympathiser » avec l'événement dépeint (un voyageur assoupi, l'agonie d'un cafard, le regard d'un tigre en captivité, les gestes signifiants d'une quotidienneté silencieuse). Coraline de Chiara exploite dans ses vidéos une plasticité processuelle qu'elle prolonge dans ses œuvres graphiques, l'impression de ralentissement de ses images filmées annonçant la viscosité de la peinture ou la consistance de la cire qu'elle utilise dans ses œuvres ultérieures. Proche de l'aiôn, cette notion grecque remise au goût du jour par Deleuze, le temps étiré saisi par la plasticienne confond les temporalités historiques, géologiques et archéologiques dans un présent « toujours prêt à venir et toujours déjà passé », une « forme vide du temps » « hors de ses gonds » 1, à partir de laquelle réinterpréter librement les chronologies.

Au sein de cette archéologie uchronique, de cette anarchéologie, tous les nivellements sont autorisés. La plasticienne fait ainsi cohabiter des époques, des styles ou des registres hétérogènes, installant des écarts de sens qui se diluent dans la cohérence de la composition. Sa série de vidéos de karaoké est sur ce point la plus parlante, mixant les images « sources » qui servent à sa recherche plastique : photographies de voyages, paysages naturels, scènes d'accident, tableaux, architectures urbaines, explosions, cristaux, extraits de films, phénomènes météorologiques, minéraux, comètes, planches naturalistes ou de bédé, images de suicide, de plongée, extraits de magazine people, de mode, de sport... Anarchiques, au sens de sans principe, et indisciplinés, ces défilements rapides d'images, au rythme de chansons pop up-tempo, installent les conditions d'un regard pulsionnel, qui n'a pas le temps de l'analyse. A l'image du projet Friedrich Mercury qui profite de la coïncidence des anniversaires entre le chanteur du groupe Queen et le célèbre peintre, la collision des imaginaires pop, naturaliste et romantique installe la scène d'un univers insensé, qui ne répond à aucune hiérarchie.

CLAIREGASTAUD

Strates et plis, concrétions plastiques

A travers une esthétique du cache et du fragment, Coraline de Chiara met à nu les processus de représentation, pensée depuis la modernité comme une illusion (de Schopenhauer à Gombrich en passant par la psychanalyse). Les plans de composition quadrillés, les règles, opérations de calcul et équations rendues visibles concourent ainsi à rationaliser le montage mental qui y préside, en rendant visibles les conditions mêmes de visibilité. Rubans adhésifs et morceaux de calques, voiles ou trompe-l'œil agissent de la même manière comme des filtres déformants qui obstruent, éclipsent ou floutent, démonstrations de l'impossible objectivité de la reproduction, matérielle ou mentale. Incrédule avec l'idée de copie du réel, Coraline de Chiara superpose ces couches pour mieux rendre compte des processus de sédimentations à l'œuvre au cœur de la perception visuelle. Le rendu, parfois proche du constructivisme russe ou du Bauhaus pictural de László Moholy-Nagy, confronte ainsi la figuration à la structure abstraite, le cadre mental, dans lequel elle s'inscrit. Ici, le réalisme de l'image tient à sa manière de se donner d'emblée comme une invention : son authenticité réside dans sa capacité à saisir un réel brut en invitant le regard à déconstruire les mécanismes de sa représentation.

A travers l'application quasi systématique d'un principe de soustraction, Coraline de Chiara prend la sculpture comme à rebours, inscrivant son geste dans une plasticité négative, un modelage par effacement ou destruction de la forme. Ses œuvres sont ainsi traversées de caches, de trous, de manques, d'absences et de vides, allant jusqu'à la désagrégation pure et simple de la figure dans une explosion (une éruption volcanique ou l'allumage d'une fusée). Privilégié dans son œuvre (Space Odity, Life on Mars, Explosion...), le motif du plastiquage en appelle autant au mythe astrophysique des origines, le big bang, qu'à un anéantissement final, une apocalypse, ouvrant sur un état anhistorique de la matière. A l'image des livres dont elle recouvre la quasi totalité du texte au tipp-ex, ou Reste d'un fait néant, qui reprend ce principe pour traiter de la question du nihilisme et de la trace survivante, la disparition ou l'oblitération dans ses œuvres laisse apparaître une narration imprévue dans la narration originelle, de façon à en contrarier la lecture linéaire. A la manière des voiles dont Lacan dit qu'ils excitent le désir de voir, du « non-finito » des sculptures de Michel-Ange relevé par Vasari ou Condivi et des ruines artificielles dans la peinture romantique, les figures métonymiques de Coraline de Chiara plaident pour un laconisme esthétique qui fait de la représentation fragmentaire ou obstruée le moyen le plus efficace de se figurer le tout. La Cécité, une vénus aux seins censurés qui laisse seulement voir son nombril, son regard et ses cheveux, est ainsi présenté comme un fétiche statuaire, symptôme d'une érotique à l'œuvre dans la contemplation artistique. Ces strates et ces couches perceptives invitent en effet le public à un désir de reconstitution par l'imaginaire, réparatrice de ces manques, conférant une épaisseur à l'expérience esthétique, et un relief à la toile.

CLAIREGASTAUD

La recherche picturale sur le pli (Pli, Figure 8, Mérapi plié), l'origami (Tondo) ou le froissement (Man and Nature), récurrente dans son œuvre, procède de cette même intention de ne pas s'en tenir à la surface des choses. Coraline de Chiara revendique cette logique du dépliage ou plutôt du « dépliement » selon ses termes, le rapprochant davantage du déploiement. Inspiré d'un geste enfantin, ce geste contrarie avec une certaine impertinence la planéité du tableau et joue de la superficialité de la représentation en deux dimensions. Le puissant Mérapi tout contenu dans la peinture d'un dessin replié sur lui-même ou le même volcan reconstitué grossièrement, en miniature, avec des chutes de papier joue sur une analogie de procédure entre la constitution du monde et la création d'une œuvre graphique. Il s'agit dans les deux cas de contrarier la surface, de lui insuffler le mouvement d'un « dépliement » potentiellement infini, de renouer avec la complexité d'un monde toute contenue dans la figure du pli, des dynamiques géologiques (les concrétions minérales et telluriques) aux processus de morphogenèse biologique (les circonvolutions du cerveau, le tissu dermique).

Avec son travail à la cire, Coraline de Chiara travaille plus précisément cette intuition, celle d'une identité de plasticité entre la nature à l'œuvre et l'œuvre de l'humain. Manière de saisir dans leurs dynamiques le relief, les strates et les plis, l'utilisation de la cire renoue avec un façonnage primitif, avec les traditions antiques des masques funéraires, des figures en cire ou de l'encaustique. Ce geste porte à son paroxysme le projet de confusion plastique du sculptural et du pictural dans la saisie d'une matière en devenir, proche du corps vivant. En expansion, diffuse à travers la surface, la cire permet en effet de créer des images fantomatiques et des effets de matière par lesquels Coraline de Chiara dynamise, vitalise, des images d'archives historiquement figées dans un immobilisme de façade.

Cosmobilité

Coraline de Chiara imprime ainsi une mobilité à ses figures qui cherche à coïncider avec les dynamiques du monde. Comprenant l'environnement naturel, l'humanité et les corps astraux, la cosmologie qu'elle déploie trouve ainsi son unité au gré des mouvements qui la traversent. Ses premiers projets vidéo sont d'ailleurs motivés par un voyage, une errance dans une nature sauvage, brute, parfois inhospitalière, où se reconnecter avec les forces telluriques. La randonnée (le long du sentier GR20 en Corse) ou l'ascension sur les volcans (le Mérapi en Indonésie) sont pour elle l'occasion de capter les forces qui habitent et forgent un paysage. Dans cette mesure, elle s'inscrit pleinement dans l'équation « marcher, créer », notamment théorisée par Thierry Davila à propos de Francis Alÿs, Richard Long, Hamish Fulton, même si elle s'en distingue par une attention portée à ce qui, sur sa route, apparaît comme en sommeil. Dans la vidéo Voyage, réalisée au cours d'une pérégrination à travers le Vietnam, Coraline de Chiara filme les voyageurs endormis, plongés dans leurs journaux ou les yeux perdus dans le vide. Captés à leur insu, à travers les lattes de bois qui séparent les

CLAIREGASTAUD

compartiments du train, ils affichent une présence diffuse, fantomatique, presque incertaine, indice d'une vitalité invisible mais non moins réelle. A travers ses voyages dans des pays insulaires (en Nouvelle-Calédonie, en Nouvelle-Zélande ou en Australie), elle fait l'expérience immédiate d'une correspondance entre la dynamique du corps et la tectonique du milieu, traquant les signes d'une énergie potentielle commune à l'inerte et au vivant.

La peinture des pierres marque le temps d'un abandon de la marche au profit d'une pose contemplative, ou bien plutôt d'un changement de rythme. Coraline de Chiara ralentit considérablement le pas pour adopter la temporalité étendue du règne minéral, exploité sous de multiples formes (sels, cristaux d'argent, malachite, proustite, smithsonite, aigue marine, rubis sur calcaire métamorphique...). Au-delà de leur évident intérêt esthétique, en termes de géométrie, de couleur et de transparence, Coraline de Chiara cherche à en rendre les forces de croissance, cette vitalité de la roche, depuis sa genèse comme poussière d'étoile aux opérations de sédimentation, cristallisation ou fossilisation qui la métamorphosent sur Terre. Au cycle de production-conservation des œuvres se juxtapose ainsi celui d'une cosmologie où le biologique et le lapidaire s'équivalent. En prenant le parti d'illustrer artistiquement la biominéralité, la plasticienne met en scène le prolongement ontologique du calcaire et de l'osseux, des cristallisations du vivant et de l'inanimé, jusqu'à affirmer la coïncidence des roches, poussières d'étoiles ou glaise biblique, et des pigments ou d'huiles naturels réemployés dans l'art, façonnant une vision totale de la plasticité du monde.

Il y a enfin dans cette façon qu'a Coraline de Chiara d'aborder la nature et d'en déjouer la représentation une façon très contemporaine de convoquer la question du sublime, dans une perspective proche de la pensée lyotardienne. Ce sublime contemporain conserve chez elle l'idée d'une transgression, d'une invitation à voir « au-delà des limites » (sub-limes), ici les calques ou les caches, mais, au contraire de son interprétation classique ou romantique, son mouvement ne renvoie à aucune transcendance, à aucun héroïsme, ni élévation. A l'image de Carthage, reproduction d'une photographie d'un site de fouilles antiques, au milieu duquel une excavation entourée de ruines, les œuvres de Coraline de Chiara semblent indiquer au contraire un point de fuite infini pleinement inscrit sur un plan d'immanence. En multipliant ces motifs indéfinis dans ses œuvres (le dépliement sans borne, la monstruosité des agglomérats minéraux, la dissolution des traits dans La Fuite ou Bibendum), elle installe les conditions d'une peinture défigurative, pleinement ouverte à sa déconstruction infinie. L'éclatement de la représentation dans ses compositions abstraites (First Fade, Baume (I, II, III), Dioscures ou Velvet) amène ainsi à une présentation dont le défaut est l'indice d'un imprésentable. De la même manière, la plasticienne ne cherche à saisir du monde physique que les vrombissements sourds et les forces telluriques tapis en son cœur, entre débordements puissants et équilibres précaires. A l'heure où les

CLAIREGASTAUD

bouleversements écologiques commandent un nouveau rapport au monde, le sublime s'affirme ici comme le moyen de renouer avec une certaine humilité face au spectacle de la nature. Enigmatique, partielle et atemporelle, l'œuvre de Coraline de Chiara est alors l'indice d'une survivance nécessaire, résistant à la dissolution d'un monde perdu, que l'époque contemporaine ne parvient plus à sublimer.

Florian Gaité, 2016

CLAIREGASTAUD

Par Alizée Gazeau

Coraline de Chiara présente actuellement une toile au Musée de Rochechouart à l'occasion de l'exposition dont Julie Crenn et Annabelle Ténèze sont les deux commissaires, *Peindre dit-elle* visible jusqu'au 15 décembre 2015. Elle sera prochainement représentée à Bruxelles à l'occasion de l'exposition collective *Pléiades*, aux côtés notamment de Caroline Corbasson et d'Edouard Wolton sous le commissariat d'Elsa de Smet.

Historiquement, le collage apparaît au cours du XX siècle en tant que moyen pour les artistes de s'affranchir d'une tradition endoctrinée de la peinture à l'huile. En effet, il est à l'initiative d'une démarche esthétique et formelle. Cette démarche prend sa source dans une recherche iconographique et dans l'établissement d'un lieu d'expérimentation, de manipulation, de découpage, de pliage et d'assemblage d'images. Dans l'œuvre 23 de 2013, Coraline de Chiara a juxtaposé par un scotch, un papier à un dessin sur post-it, collés sur une feuille mise aux carreaux. La structure de ce collage est simple, faite de papiers ordinaires réunis pour porter à leurs surfaces l'expression graphique d'un volcan en effusion. En demi-transparence, la reproduction d'une forêt dense peinte à l'huile a été découpée. Le collage joue et déjoue les codes de lecture visuelle à la manière linguistique d'un jeu de mots. D'autre part, c'est par l'apparente simplicité et banalité des supports et des matériaux et par la fragmentation des images confrontées à des éléments de la nature qu'une ambivalence s'installe. L'artiste évoque le voyage et le plaisir de parcourir physiquement un paysage. Un voyage précis ou un vague souvenir mettent en évidence la singulière analogie entre la perception spatiale et progressive propre à la marche, et le collage.

Les œuvres de Coraline de Chiara dépaysent autant qu'elles désorientent. La pratique du collage, plus intimiste que celle de la peinture à l'huile donne à l'artiste une grande liberté d'expérimentation et de recherche plastique. La fragmentation de l'image finale est toujours permise par l'association mentale de formes entre elles, par un jeu incessant entre l'origine d'une image, son extraction, son actualisation, son essence jusqu'au dévoilement de son potentiel artistique contemporain. Coraline de Chiara sélectionne librement parmi ses collages ceux qui seront reproduits à l'huile sur de plus grands formats et en initie ainsi une nouvelle approche. Dans l'œuvre *A.E*, les reproductions tirées d'un livre sont peintes, la mise aux carreaux sur la toile restant apparente à différents endroits. Deux formes juxtaposées et similaires font illusion d'un découpage des illustrations. La mise en réserve de certains espaces de la toile traduisent symboliquement l'idée d'une toile en devenir, la finalité de l'œuvre résidant dans sa construction même. Le tableau fonde un dialogue pénétrant entre l'aspect du papier, celui du collage et du découpage, et la représentation traditionnelle du réel en peinture. Coraline de Chiara empreinte ainsi à l'iconographie de ces images, le potentiel historique de la tradition du

CLAIREGASTAUD

paysage romantique du XIX siècle avec une toile telle que *C.F* de 2012, amorçant ainsi un questionnement historique sur la peinture. Enfin, dans l'œuvre *J.V* de 2013, l'artiste propose une métaphore puissante : la représentation des ruines est elle-même soumise à une décomposition en étant morcelée et traversée d'un espace laissé en réserve, et suggère par sa matérialisation corruptible, l'historicité des concepts et de leurs formes sensibles.

L'éruption volcanique est récurrente dans l'œuvre de Coraline de Chiara. Elle permet de saisir la décomposition du paysage comme son enfouissement. Un enfouissement qui efface et préserve, en figeant sous terre le vestige. La décomposition de la surface picturale permet de faire apparaître ce qu'il y a en dessous, le souterrain, ce vestige présentant à la fois sa détérioration et sa restauration.

Elle entame alors une série de peintures de minéraux de grands formats, *Cristaux d'argent* de 2013, *Proustite* et *Or Natif* de 2014, *Aigue-Marine* de 2015. Dans l'œuvre *Proustite*, la pierre est posée devant un fond abstrait où seule son ombre spatiale l'espace. Un morceau de scotch peint en trompe-l'œil suggère le lien entre la pierre et le fond tandis qu'un autre consolide le fond en le rattachant au cadre blanc. Par ailleurs, il y a une recherche de l'équilibre dans la composition, de la couleur, desquelles émane une présence minérale vibrante. Comme de nombreux artistes de sa génération, elle utilise l'image et sa floraison iconographique, afin de lui donner une nouvelle peau. Cette nouvelle enveloppe, à l'huile, conserve la trace de son élaboration et révèle les strates de sa production. En réalisant en trompe-l'œil des illusions de collages, Coraline de Chiara fait du médium un liant retenant entre elles les étapes de l'élaboration de l'œuvre et provoquant dans le même temps une perte de repères visuels. Le bouleversement est initié par une absence d'échelle spatiale, reflétant un jeu sur les repères temporels. Dans l'œuvre de l'artiste, la peinture présente ses objets comme en dehors du temps et de l'espace ; une extraction signifiante tant par son résultat que par sa démarche.

Elle peint en 2015 deux œuvres, *Réserve I* et *Réserve II ou la copie*, peintures représentant les salles de réserve du Musée du Louvre. L'essence de son approche de l'image réside précisément dans ces réserves ; elles métaphorisent l'idée de ses collages. Les œuvres sont superposées les unes aux autres, alignées, stockées et se décalquent derrière des boîtes, des tissus, des étagères. Les deux sculptures antiques sont de dos dans *Réserve II* et se dévoilent derrière un morceau de calque peint à la surface de l'œuvre. Dans le procédé de déconstruction et de recouvrement de l'image, l'interrogation centrée sur l'art de l'antique permet d'ouvrir le questionnement du rapport à l'image vers ses origines mêmes. Coraline de Chiara situe le discours historique et formel de la peinture sur elle-même, à l'intérieur de la peinture, exemplifiant son extraordinaire pouvoir discursif.

CLAIREGASTAUD

Par Allison Huetz

A propos de Merapiland

Coraline de Chiara est une artiste née à Jakarta en 1982, qui vit et travaille en France. *Merapiland* est le nom de sa deuxième exposition présentée à la galerie Perception Park à Paris, du 7 juin au 31 juillet 2013. Ce projet débute avec le voyage de l'artiste en Indonésie, son pays natal, pour l'année de ses 30 ans. Le titre de l'exposition *Merapiland*, qui dérive du nom du volcan indonésien *Merapi*, montre ainsi les liens qui se tissent entre le temps du voyage et celui de la création de cette exposition. Pourtant, ce « retour aux origines » est moins une quête identitaire qu'une interrogation sur le paysage et ce qui le façonne : l'Indonésie comme terre des volcans.

Pour comprendre cette exposition, il faut d'abord revenir à la littérature et à cette phrase de Marguerite Duras dans *L'Amant*, que Coraline de Chiara a transformé en effaçant le texte originel pour ne sélectionner que ces quelques mots, qui font sens par rapport à son projet : « *La vie a mon visage / Et mon voyage a vieilli / Certains contours / Le colosse s'est éteint / Et avec lui / Le paysage sourd / Se replie* », avant d'ajouter « *Et je déplie / Un Merapi-land* ». Derrière ce suffixe qui transforme le nom du volcan, l'artiste cherche à déplacer cette géographie de l'exotisme vers un lieu imaginaire, dans lequel se mêlent plusieurs traditions mythologiques et iconographiques. En effet, l'exposition se caractérise par ce mélange des genres qui fait cohabiter une image de dragon avec une représentation de Vulcain et un paysage de ruines romanesques.

Coraline de Chiara est ainsi une artiste qui choisit et sélectionne ses images, avant de les re-présenter sous la forme de tableaux trompe-l'œil. Ses sources iconographiques sont multiples et variées : du catalogue de vente au manuel des collections de l'École du Louvre, en passant par des coupes géologiques trouvées sur Internet. Cette archéologie visuelle est intéressante dans la mesure où elle éclaire un aspect essentiel du travail de cette artiste : cette exposition peut ainsi se lire comme un assemblage, au sens archéologique du terme, c'est-à-dire une exhumation des vestiges de la culture visuelle et matérielle liées à l'image du volcan. Avec le réveil du Vésuve en 1631, le volcan devient en effet un topos de l'histoire artistique et littéraire, en particulier au moment de l'essor du mouvement romantique. Les toiles, de petits formats, présentées par Coraline de Chiara dans cette exposition, rappelle ainsi le phénomène des « gouaches napolitaines », qui étaient des représentations populaires du Vésuve, en vogue au XIX siècle.

Il est donc intéressant de se demander comment cette tradition iconographique vient-elle éclairer l'œuvre de cette artiste contemporaine ? Le Vésuve, tout comme le Merapi, sont d'abord des prétextes, ou plutôt des images du jaillissement et

CLAIREGASTAUD

de la fête. Il s'agit de célébrer la manifestation d'un paysage dans toute sa force et d'admirer le spectacle grandiose de la nature. Ce qui intéresse ensuite particulièrement Coraline de Chiara dans le volcan, c'est sa façon de manifester la rencontre de deux plaques terrestres, qui le transforme en lieu de confrontation, de friction, mais également en lieu où viennent se résoudre des forces contraires. Le volcan c'est ainsi le pli, cette montagne plissée, qui emprunte à l'esthétique du baroque, telle que l'a défini Gilles Deleuze.

Dans cette exposition, la question du pli est omniprésente. Que ce soit dans le dessin ou dans la peinture, le Mérapiland est une structure qui se plie et se déplie, imitant ces circonvolutions de la matière décrites par Gilles Deleuze dans son essai sur Leibniz : « *Le pli n'affecte pas seulement toutes les matières, qui deviennent aussi matières d'expression, suivant des échelles, des vitesses, des vecteurs différents (les montagnes et les eaux, les papiers, les étoffes, les tissus vivants, le cerveau), mais il détermine et fait apparaître la forme, il en fait une forme d'expression* ». Pour reprendre l'expression d'Yves Pérés, l'art révèle ainsi le pli, l'appelle, le fait apparaître, pour lui-même poursuivre sa course. En d'autres termes, le pli est un art et l'art n'échappe pas au pli.

Dans le cas de Coraline de Chiara, ce pli devient la forme d'expression qui lui permet de dépasser l'image romanesque du volcan comme puissance créatrice pour interroger le processus artistique : Qu'est-ce que le pli cache ? Qu'est-ce qu'il révèle ? Et enfin, qu'est-ce qu'il laisse hors-champ ? Tout comme au cinéma, la peinture de Coraline de Chiara se nourrit de cette notion de champ ou d'espace. Ses assemblages sont comme des séries de morceaux dont la connexion n'est en aucune façon prédéterminée. Au spectateur de s'en saisir et d'en déplier le sens.

CLAIREGASTAUD

Par Edwin Lavallée

JOUER AVEC LE JEU

Un jeu se définit d'abord par ses règles, ses principes, son terrain. Lorsqu'on propose un jeu, on énumère les signes et les contours qui cadrent une expérience, les limites d'un espace physique et théorique à l'intérieur duquel le corps et l'esprit des joueurs pourront interagir. La valeur de ces interactions – ce qui se joue dans le jeu – résiste quant à elle à l'explication rationnelle, au commentaire et à la description, elle est imperméable au langage et reste inaccessible au dehors de l'action. Le jeu de l'art consiste bien souvent à brouiller cette frontière. L'énoncé de la règle et la valeur du jeu peuvent se confondre dans l'œuvre et obligent le regard à se mettre en mouvement, à jouer le jeu avec le jeu. C'est à ce genre d'expérience que les collages de Coraline de Chiara nous convient. Quand elle décide de découper des reproductions d'œuvres d'art dans des magazines d'art pour en faire une œuvre d'art, elle déjoue avec humour l'impératif de filiation de son travail à l'Histoire et fait de la référence une matière (d'autant que la reproduction d'une œuvre dans un magazine est indispensable à ce que celle-ci devienne justement une référence) et l'intègre, sans hiérarchie de valeurs, aux autres éléments qui entourent la pratique de l'artiste : le scotch, la grille de composition, les notes. L'image obtenue offre un habile jeu de contrastes entre des signes et des matières, des symboles et des outils dont la cohabitation harmonieuse et inattendue déstabilise le regard. Les éléments qui constituent habituellement l'amont et le dehors de la création sont détournés pour se montrer, l'extérieur devient intérieur, l'invisible visible, et les règles le jeu.

CLAIREGASTAUD

Par Mathieu Lelièvre

Une histoire à digérer.

De l'enfant qui se rêvait archéologue, nous en avons la trace lorsqu'au détour du papier, de la toile ou encore du mur Coraline de Chiara assemble des vestiges de l'histoire et de ses évolutions. Périodes, civilisations et autres phénomènes disparus sont ainsi exposés là, montés en couche ou plan sur plan, non pour ranimer une réserve d'images oubliées, négligées ou inaperçues, mais pour étudier les différents niveaux de lecture du réel et la portée significative de ces documents obtenus.

Si par endroits la réalisation fait réapparaître la Perse, une cité moruba ou une dynastie chinoise, ces informations compilées relèvent plus de la transformation que du ravivement. C'est qu'à la manière de la digestion, chaque élément est à mastiquer, détruire, réduire de taille pour une fois morcelé mieux être assimilé, mieux nourrir une vision qui ne se contente pas de redonner force et de revivre la sensation de sa matière. Car il s'agit plutôt de regarder le passé avec appétence, de porter à ses objets un désir de faire, de devenir. Car il n'y a pas lieu pour l'histoire de se limiter à un sentiment nostalgique, mais bel et bien de se demander ce qu'il adviendra de ces choses pointées du doigt, en mettant à l'épreuve leur potentielle finalité. Entre création, information et didactique, qu'est-ce que l'image nous révèle de ce qu'elle met en scène? À quel moment cristallise-t-elle à la fois l'origine de ses objets et leur possible manipulation?

CLAIREGASTAUD

Claire Gastaud

claire@claire-gastaud.com +33 6 63 05 24 24

Caroline Perrin - Directrice

caroline@claire-gastaud.com +33 6 29 95 88 60

PARIS

37 rue Chapon, 75003 Paris - F

+33 1 88 33 96 83

Léo Woo (Paris) leo@claire-gastaud.com - +33 6 88 81 70 14

CLERMONT-FERRAND

5 et 7 rue du Terrail 63000 Clermont-Ferrand - F

+33 4 73 92 07 97

Théo Antunes (Clermont-Ferrand) theo@claire-gastaud.com - +33 6 35 58 47 89

5-7 rue du Terrail 63000 Clermont-Ferrand - F +33 4 73 92 07 97

37 rue Chapon, 75003 Paris - F +33 1 88 33 98 63

galerie@claire-gastaud.com

www.claire-gastaud.com

Membre du Comité Professionnel des Galeries d'Art