

AUX ABORDS DE LA CLAIRIÈRE

Texte de **Manuel Pomar** dans le cadre de la résidence et de l'exposition *Anima Obscura* au **Centre d'art et de photographie de Lectoure** d'octobre à décembre 2020.

Le Centre d'art de Lectoure surplombe la plaine agricole environnant la ville. C'est ici que Thomas Cartron et Sylvain Wavrant ont posé d'octobre à décembre 2020, valises et outils pour dresser leur camp de base artistique. Ils ont habité tous les recoins de la Maison de Saint-Louis, ancienne aumônerie à l'atmosphère singulière et dont les espaces, malgré l'aménagement « white cube » adapté aux activités qui y prennent place aujourd'hui, vibrent encore de la mémoire chargée des esprits du lieu. Cette bâtisse est le cadre de leur projet commun *Anima Obscura*. Les deux artistes travaillent ensemble depuis 2012 sous le nom de *Nos Années Sauvages*, à organiser et diriger artistiquement entre Rennes et Rouen, une série de festivals où la transversalité est le moteur d'enjeux entre le naturel et le culturel. C'est ici dans le Gers que pour la première fois ils confrontent aussi étroitement leurs œuvres. Durant ces années d'expériences communes de programmation, Thomas et Sylvain ont éprouvé les points d'achoppement de leurs travaux respectifs. Tous deux explorent les ressources d'une fabrique artistique qui s'épanouit à l'aune de la nature.

Le premier explore les alchimies possibles entre nature et culture, le second traite le choc généré par cette inopportune rencontre. Tous deux traduisent ces préoccupations à l'aide de langages esthétiques propres dont les points de convergence ont pu s'articuler dans le cadre de la résidence *Anima Obscura*. C'est dans le mythe de Diane et Actéon qu'ils ont puisé le terreau propice à une démarche commune.

Ovide, dans les *Métamorphoses*, rapporte qu'Actéon, lors d'une chasse surprend Diane et ses nymphes prenant un bain dans la forêt. Courroucée, la Déesse jette de l'eau au visage du chasseur et déclare « Va maintenant et oublie que tu as vu Diane dans le bain. Si tu le peux j'y consens ». Dès lors, des bois de cerf poussent sur le crâne du voyeur maladroît. Effrayé, il fuit pour rejoindre sa meute qui, une fois la métamorphose achevée, croyant voir une proie, se jette sur lui et le dévore.

Ce mythe est à la fois fabrique d'une pensée philosophique et morale mais aussi sujet idéal à l'expression artistique. Rien d'étonnant alors que Thomas et Sylvain s'en emparent d'autant que leurs travaux respectifs trouvent un écho troublant dans cette thématique.

Thomas Cartron déploie une pratique de la photographie toute entière consacrée à l'expérimentation. Il travaille à partir d'oxymores technologiques, appliquant par exemple, à un boîtier numérique à la

définition ultra précise, un objectif bricolé en carton, inspiré de la technique archaïque du sténopé. À chaque image confectionnée, Thomas détermine une nouvelle technique, aussi bien au moment de la prise de vue que du développement.

De son côté, Sylvain Wavrant affronte des enjeux de société en produisant des pièces hybrides qui oscillent entre œuvres et objets à valeur d'usage. À l'aide de la taxidermie, qu'il réalise lui-même, du vêtement, du dessin, de l'installation et de l'image, il déploie un langage issu d'une réflexion empreinte d'onirisme étayée par des constats écologiques forts. Il convoque certains appareils de la mode comme un leurre à l'effet attractif, contrebalancé par la répulsion que provoque la taxidermie. Son travail se risque à l'équilibre ténu entre Éros et Thanatos.

Dès le rez-de-chaussée, accueil du centre d'art, les deux artistes dévoilent leur présence. Nous sommes ici dans l'acte I, le temps de l'exposition au théâtre. Les différents éléments définissent une scène où le visiteur ferait irruption en voyeur dans un espace privé domestique. Fauteuils, mobiliers, plantes, écrans, cadres, éditions, trophées, animaux empaillés, aussi bien que plancher, murs peints, fenêtres donnant sur le jardin définissent un espace cocon qui oscille entre le charme désuet de l'ancien et la contemporanéité technologique des écrans. Un intérieur proche de ceux dans lesquels nous vivons, où par strates, les objets viennent signifier les étapes de nos vies. Chacun doit prendre son temps pour apprivoiser les univers complexes et les infinies ramifications des travaux respectifs des deux artistes. C'est une immersion douce à laquelle nous sommes invités. Ils dévoilent leurs champs lexicaux, distillent quelques clés pour mieux appréhender leurs langages. Nous naviguons dans leurs projets passés, nous explorons les périodes de travail qui ont précédé la résidence, avant de gravir les marches et découvrir les pratiques communes initiées dans ce contexte.

L'escalier est un espace-temps transitoire où se déploient les résultats avortés d'un laboratoire chaotique. Épars à même les marches ou accrochés aux murs, tel un nuage d'indices sont disposés des objets trouvés, prêtés ou donnés au gré des rencontres qui ont ponctué la résidence. L'alternance permanente entre nature et culture entraîne le regardeur dans une dérive vertigineuse et maintient l'enjeu central de l'exposition, la recherche d'un équilibre entre humanité et animalité. Le mythe s'y fait plus présent, ménageant un seuil dramatique pour la suite de la visite.

Sylvain Wavrant dessine sur le mur face au palier, une grande fresque en noir et blanc, travail minutieux au charbon où Actéon apparaît en cours de métamorphose, cerné par une partie de sa meute. Les chiens, toutes dents dehors, s'apprêtent à dévorer leur maître qu'ils ne reconnaissent plus.

Pour intensifier l'impact du dessin, Sylvain l'a mis en espace au travers d'un dispositif de plans successifs, où branchages, chardons et feuilles mortes soulignent la présence de la nature. Pour accentuer cet effet, trois éléments s'extirpent en volume du dessin, un des bois d'Actéon, un des chiens hurlants et une biche effarouchée. Naturalisme et romantisme se heurtent dans ce foisonnement de signifiants. Néanmoins, contrairement aux tableaux de la Renaissance, Diane est absente, le mythe n'est pas prétexte à la représentation du nu féminin. L'artiste ne recherche ni l'effet ni le trompe-l'œil. L'intérêt réside dans l'ampleur de l'occupation de l'espace et la diversité des médiums qui atténuent la dimension décorative du mural pour en privilégier la force immersive.

Cette plongée dans l'œuvre, Thomas Cartron la met en jeu, lui aussi, dans la pièce voisine. *Le mauvais œil* est une projection, courte boucle de mouvements aquatiques suggérant les gouttes d'eau du sort de Diane sur Actéon. La surface de réception de l'image, des feuilles dorées qui renvoient la lumière par scintillements, accentue l'effet de miroitement. Mouvement doux, fluide et mystérieux. Comme souvent, avec délicatesse, Thomas invite le visiteur à affiner son regard. L'artiste joue de la propagation et répercute la lumière dans la pièce. Il est peut-être question de pudeur, de jeux de voiles, d'une transparence mouvante qui évoqueraient le désir, cet interdit fatal à Actéon. Archétype de l'humanité qui consume la nature, impossible rencontre où le sacré est souillé par le regard trivial de l'homme.

La vidéo *Le mauvais œil* de Thomas interagit avec deux autres pièces, dont celle de Sylvain, *Reliques*, ensemble sur socle constitué d'un diadème orné d'une demi-lune, d'une toge déposée et d'un arc aux extrémités en sabot de cerf, objets inertes mais chargés de l'absence du corps du chasseur. Ces deux œuvres sont environnées par une pièce sonore, *Diane et Actéon*, un texte ciselé et incandescent qui déroule le mythe dans toute sa puissance évocatrice et symbolique. La voix, les mots, la musique irradiant la pièce et baignent les œuvres de Thomas et Sylvain dans une poésie limpide comme de l'eau de source.

La pièce adjacente est un véritable laboratoire commun, où chacun a exploré, pendant la résidence, de nouvelles techniques en s'ouvrant aux explorations de l'autre. Face à l'entrée, l'œuvre à quatre mains, *Dernière impression*, image d'une gravure du mythe réalisée au nitrate d'argent, apposée sur une peau de chevreuil, repose sur un bâton appuyé au mur. Les rôles sont inversés, Thomas a travaillé la peau, Sylvain a révélé l'image. C'est à cet endroit sûrement que se révèlent les enjeux de ce séjour à Lectoure, comment chacun s'est emparé des techniques de l'autre non pour se les approprier mais pour éprouver le travail de son comparse à travers ses propres enjeux.

La salle regorge d'expérimentations qui ouvrent de nouvelles perspectives aux deux artistes.

Thomas Cartron propose une série de gravures sur miroir, où il fait apparaître, en ôtant le tain, dessins ou citations. Impossible de ne pas citer la photographie *Ruins, through the eyes of Acteon*, tirage argentique et impressions UV sur plaque de verre et miroir, qui traduit le changement de vision du chasseur au moment de sa métamorphose et nous donne à voir une forêt fantastique aux feuillages qui se superposent dans un effet coloré moiré des plus troublants. Dans sa série *Les fiancées du vent*, Thomas travaille sur papier coton au nitrate d'argent pour mettre en lumière Diane la déesse chasserresse et ses compagnes au bain.

Sylvain Wavrant aborde cet instant charnière du mythe dans un autoportrait photographique qui le présente en Actéon lascif, assumant la nudité de son état mi-humain, mi-animal en adressant à l'objectif un regard interrogateur.

Contre-pied au mythe qui ouvre une autre fin où le chasseur échapperait à sa meute pour assumer et revendiquer ce nouvel état sauvage imposé par la punition de la divine. Avec *Salvia*, Sylvain réinterprète la dépouille animale en fagotant des formes de gibiers à l'aide de branches de sauge, plante médicinale aromatique. Elle symbolise l'immortalité et devient ici la matérialité du cadavre, oxymore formel ainsi qu'œuvre aux vertus odorantes.

L'un et l'autre ont pleinement pris le risque joyeux de confronter leurs regards mais surtout de partager leurs pratiques. Première fresque pour Sylvain ou expérimentation de la gravure chez Thomas, chacun a su explorer de nouveaux territoires. La métamorphose d'Actéon aurait-elle imprégné leurs techniques respectives ?

Anima Obscura est un temps, une parenthèse artistique et réflexive, où deux artistes, dans le cadre d'une structure et d'un territoire accueillants ont risqué leur travail à la mesure d'un mythe saisi en finesse et conscience. Loin de l'illustrer, ils ont su le dépasser tout en lui restant fidèles et sont parvenus à l'actualiser sans user d'artifices technologiques.

Anima Obscura n'est ni un plaidoyer pour la nature, ni un procès à charge contre l'humanité, mais plutôt une sorte de mode d'emploi métaphorique d'un bon usage de notre monde en toute intelligence et poésie...

À PRÉSENT, À MITAN, À L'OBSCUR

▪
Texte d'**Alexandre Mare** sur la pratique générale de l'artiste, 2019.

Thomas Cartron — né en 1987 — est photographe. Depuis 2012, il développe un vocabulaire plastique, accompagnant chacune de ses photographies, chaque série, d'un *geste*, mis à l'œuvre lors de la prise de vue ou du développement. Des gestes associés à une série, même modeste, qui déplacent le corpus de ses œuvres au-delà de la seule prise de vues.

Pour ce faire il utilise, le plus souvent, une technique empruntée à un archaïsme photographique, développe ses photographies sur des supports a priori peu adaptés, réalise des installations dans lesquelles des photographies — les siennes ou celles qu'il aura glanées — sont mises en scène, ou bien encore manipule objectifs et appareils avec des procédés bricolés qui sont à l'inverse des outils technologiques qu'il utilise.

Manipulées, parfois troubles et parfois invisibles, les images que donnent à voir Thomas Cartron semblent s'articuler, pour partie du moins, autour de la question de ce qui reste à la photographie lorsqu'elle disparaît et de ce qu'elle ne montre pas lorsqu'elle est apparue. On avancera alors l'idée que c'est la question de la vie et de la mort des images qui intéresse l'artiste et qu'il semble décliner son travail autour de trois mouvements : à *présent*, à *mitan*, à *l'obscur*. Trois manières, poreuses, de déterminer à travers photographies, images, vidéo et performances comme une phénoménologie de la révélation. Ou, pourrions-nous dire, comment réaliser des images en gestes-actions.

À présent

Dans *Blancs mensonges* (2017), ce sont cent-soixante diapositives familiales révélées par deux projecteurs. Ainsi, se succèdent des duos d'images qui, en se superposant, en créent une troisième, trouble et inédite, que l'on suppose involontaire. Deux réalités anciennes pour une troisième, surgissante, qui ne nous apparaîtra qu'au temps présent et qui n'appartient donc a priori à aucun souvenir, aucun passé. Une image d'ici et maintenant mais floue — comme un présent incertain.

Dès lors, pourquoi ce titre de *Blancs mensonges* ? Avançons une hypothèse : si l'image *au présent* est trouble c'est bien parce que, souvent, le temps falsifie les souvenirs. Souvent, il les superpose. La superposition de nos souvenirs crée alors une image ambivalente, ou pour le dire autrement la mémoire fabrique

de nouvelles images, empruntant aux souvenirs, pareils à de blancs mensonges, ces mensonges que l'on dit sans conséquences. La trahison de la mémoire est pareille à celle des images.

Tout cela est une question de manipulation : les petits arrangements, conscients ou non, que l'on a avec soi-même. Alors, l'on comprendra que cette idée de *Blancs mensonges* a tout à voir avec la photographie : c'est une distanciation avec la réalité. Quelque chose qui n'est ni tout à fait faux, ni tout à fait conforme. Puis il y a ce terme *blanc* et l'on n'oubliera pas que l'ajustement de la lumière sur la lentille s'appelle une *balance des blancs*. Faire une balance des blancs c'est faire une mise au point ; un petit arrangement avec la confusion, le trouble. Peut-être, un ajustement entre l'obscurité de nos souvenirs et l'apparente clarté de notre présent.

C'est peut-être aussi cette même idée qui alimente la pièce *Passe-temps* (2018) : un château de cartes fait de plaques photographiques en verre. Visibles et invisibles les personnages représentés se dissimulent et la fragilité de l'installation dit aussi tout à la fois de notre rapport au juste équilibre temporel et de notre rapport aux images anciennes. Ces personnages n'existent plus, nous ne pouvons mettre de noms sur leurs visages. Ainsi leurs réalités, leurs instabilités mémorielles, deviennent pour nous comme fictionnelles. En somme *Passe-temps* : comme si le temps défilant rendait celui-ci plus instable.

À mitan

Cette démarche d'interroger l'instabilité n'est pas sans rappeler *Blindfold*, série réalisée en 2017 après que Thomas Cartron ait effectué un périple en Ouzbékistan. Sur des photographies de paysages désertiques l'artiste a dessiné, en utilisant du papier carbone, le motif traditionnel de la fleur de coton, dont la culture intensive a fait disparaître la presque totalité de la mer d'Aral. Une superposition — une pollution — qui agresse l'intégrité de la photographie par le dessin d'une fleur elle-même à l'origine de la perte d'un paysage initial et disparu.

Au-delà de la question d'une démarche de témoignage ou de dénonciation, il s'agit bien plutôt pour l'artiste d'interroger, ici aussi, l'instabilité. Ainsi, à un paysage disparu — ici celui de la mer — répond une apparition : un autre paysage, une nouvelle image. Et la fleur de coton dessinée, empruntant au motif traditionnel et ancien, à l'aide de papier carbone, joue aussi sur

cette idée mémorielle : le papier carbone étant ce que l'on utilisait pour faire des doubles de documents, pour garder trace.

C'est dans ce rapport trouble entre technique nouvelle (photographie numérique) et ancienne (dessin) ou encore entre modernité (l'assèchement de la mer pour l'exploitation à grande échelle et mondialisée) et tradition (le motif de la fleur de coton) que se dévoile les enjeux du travail de Thomas Cartron qui cherche à réaliser des images témoignant de l'instabilité mémorielle.

Mais si la photographie est polluée, l'image qui en résulte semble être dans un entre-deux. À mitan, donc. Elle exprime tout à la fois un présent mais énonce aussi un avenir qui, s'il n'est pas espérant, n'en est pas moins une évolution. La disparition a fait apparaître quelque chose de nouveau. Et tout n'est pas si *noir*, la preuve : le carbone de la fleur dessinée n'a pas fait disparaître toute la photographie initiale.

Dès lors *À mitan* pourrait définir les travaux comme suspendus : pas tout à fait visibles, pas tout à fait invisibles. On pense alors à *Mont analogue* (2012) qui emprunte son nom à un récit inachevé de René Daumal et qui est une méditation autour, justement, de l'impossible témoignage de ce que l'on a vu lorsque la représentation d'une chose est invisible. L'image trouble d'une montagne donne une vision imparfaite d'une réalité, dès lors ce que l'on voit est un jeu du trouble. C'est-à-dire un entre-deux, indéfinissable. Entre deux mondes. Entre le présent et l'obscur.

À l'obscur

Souvent, les titres des œuvres de Thomas Cartron empruntent au champ lexical de l'obscur, du caché : *La nuit immédiate*, *Blindfold*, *Colour ending*, *The sea close by*, *Fake ghost*, *Natura obscura*, *Hors champ*. Dans ce dernier, ce sont, sur un mur, des photographies que l'artiste a dissoutes et dont seules des coulures aux couleurs indéterminées témoignent de leur présence.

Dans *La nuit immédiate* ce sont des photographies qui, une fois révélées, disparaissent peu à peu pour finir rectangles noirs. Ce sont donc des images dont la finalité est de ne plus rien faire apparaître d'autre que les limites physiques de leur présence. Plus de personnages, plus de paysages. Elles n'ont pas été fixées, pareilles à nos souvenirs parfois évanescents et dont il ne nous reste que le goût d'un abstrait soupçon.

Dès lors ces images disparaissent sous nos yeux lorsque Thomas Cartron les réalise durant une performance — épuisant dans le même temps, le moment de la vie et de la mort de l'image. Ces photographies ne nous sont alors pas seulement révélées dans leur pleine présence et c'est aussi une révélation au noir. À l'obscur, à la perte. Ainsi en accélérant sciemment leur durée de vie, l'artiste se joue du rapport fétichisé que nous avons parfois avec les images.

Du temps saisi — non pas celui incommensurable de l'espace dont on prend en photo un moment qui, à des années-lumière n'existe plus, mais une constellation de sable et de pistils révélée par le fracas des atomes d'un rayon de soleil sur une simple feuille de papier, un jour d'été. Une série qui résume alors tout le travail de Thomas Cartron. À présent, à mitan, à l'obscur, donc.

Alors à présent, à mitan, à l'obscur, peut-être.

On se penchera sur la série *Veronica* — et il faudrait interroger non pas tant le vocabulaire de l'apparition et de la disparition, mais le vocabulaire chrétien qui entoure les œuvres de Thomas (celui qui doit voir pour croire) Cartron. Ce sont des images obtenues par le transfert d'une photographie sur un papier à dessin. Ce sont des formes évanescentes qui sont le souvenir lointain de quelque chose devenu informe. Là aussi le témoignage d'un état en train de disparaître. Un entre deux, entre la chose signifiante et l'informe. L'informe — et l'on renverra à l'article que lui consacre Georges Bataille dans *Documents* — est *ce quelque chose* qui ne ressemble à rien. Dans cette série, *ce quelque chose*, parce qu'il n'est pas défini, rend tout possible : il est, là encore, tout à la fois dans la révélation et la disparition. En somme, peut-être que le travail de Thomas Cartron est — par cette transgression — dans une dynamique de la forme pour l'informe. Et par sa pratique — qui place l'aléatoire du processus créatif comme faisant partie de la donnée opérante du geste, par sa manipulation qui cherche à brouiller les images et les temporalités — c'est bien cette dynamique, presque indicible, que Thomas Cartron semble vouloir saisir. Une dynamique qui brouillerait les frontières *à présent, à mitan, à l'obscur*, comme se brouillent les mémoires, jusqu'à devenir un quelque chose évanescant et informe.

Sans doute quelque chose que l'on retrouve dans l'une de ses dernières séries *Nébuleuses*, où ce sont, en apparence, comme des galaxies, des constellations imprimées sur de très grandes surfaces. En réalité ce sont des grains de sable et de poussière, des pistils minuscules écrasés — l'informe, explique Bataille, cela peut être une araignée ou un ver de terre écrasé —, révélés par un cyanotype, scannés et grossis une centaine de fois, partagés entre *l'infiniment grand et l'infiniment petit*, pour paraphraser Pascal.

Alors, sur l'image, en grand : de l'informe, de la révélation tout autant que de la disparition. De la matière.

Born in 1987, Thomas Cartron is a photographer. Since 2012, he has been cultivating a plastic lexis, associating each photograph, each series, with a gesture executed either during shooting or during processing. Combined with a series, even a modest one, these movements transcend his work beyond a simple angle or shooting point.

To this end, he usually borrows a technique from a photographic archaism, by developing his photographs on seemingly poorly adapted materials. He creates installations in which he stages photographs he collected or his own, and even tinkers with the lenses and devices — an improvised DIY which contrasts with the technology he ordinarily uses.

The manipulated, sometimes unclear or invisible images revealed by Thomas Cartron seem to draw on the following questions : what remains of photography when images fade ? What becomes hidden as they are developed ? It then would seem that the life and death of images are of paramount interest to the artist, and that his work is spun around three ideas : in the *moment*, in the *midst*, in the *murk*. Three previous ways to define the phenomenology of revelation — through photography, images, video and performance — or, arguably, to create images using performance movement.

In the Moment

In *Blancs mensonges (White Lies, 2017)*, two projectors display one hundred and sixty family slides. Images are shown in pairs and, through superimposition, create a third picture, blurred and previously unseen, thought to be involuntary. A new reality emerges from those bygones, appearing only in the moment, free from any memory and free from the past.

It is a « here and now » moment, yet it is hazy, like an uncertain present.

The title *White Lies* could be explained thus : if the image is hazy in the moment it is because time frequently tampers with our memories. Often, they are superimposed. This creates an ambivalent image, or to put it another way, our minds create new images by borrowing different pictures from our memories. Our mind's betrayal is comparable to those images, those white lies that bear no consequence. It is all a question of manipulation : the small arrangements, conscious or not, that we make with ourselves.

This highlights the idea that *White Lies* has everything to do with photography, a detachment from reality, neither entirely false nor entirely consistent. The color white mentioned in the title can also be viewed as a reference to the light adjustment of the lens, the white balance. Adjusting the white balance focuses the image, a small arrangement with confusion and haziness. It is an adjustment, perhaps, between the murk of our memories and the seeming clarity of our present.

It is possibly this same idea that feeds the opus *Passe-temps (Pastime, 2018)* : a house of cards made out of photographic glass plates. Visible and invisible, the depicted people are in hiding, and the fragility of the installation sheds light on the relationship we have with temporal balance and with ancient pictures. These people no longer exist, their names have faded. Thus their realities and memorial instabilities become fictional. In short, *Pastime* acts as if running time made itself more unstable.

In the Midst

The process of questioning instability is reminiscent of *Blindfold*, a series created in 2017 after Thomas Cartron visited Uzbekistan. On photographs of desert landscapes, he used carbon paper to draw the traditional motif of the cotton flower, whose intensive farming has caused the near disappearance of the Aral Sea. The overlay becomes a pollution, as the integrity of the photograph is violated by the drawn flower, the very same which caused the loss of the original landscape.

Far beyond the artist's process of denouncing or testifying, it is also for him to question that instability. An echo reaches the fading landscape's call : that of the drawn cotton flower, a new image and a new landscape. The traditional image of the flower, drawn using carbon paper, stretches the concept of memory further — even as it resurrects a now technique used to copy documents, to leave a trace.

Thomas Cartron's work plays out in this complex relationship between tradition and modernity — the art of drawing vs. digital photography ; the cotton flower vs. the draining of the sea for farming — as he attempts to capture images, testimonies of memorial instability.

Even if the photograph is polluted, the resulting image seems to be in an in-between. Thus, it is in the midst. It expresses both a present and a future, the latter

representing an evolution, hopelessness notwithstanding. The disappearance has revealed something new, and since the original photograph is still present under the carbon of the cotton flower, it proves that prospects are not so *dark*.

Therefore, *In the Midst* could define *opi* as suspended : not quite visible, not quite invisible. A parallel can be drawn with *Le Mont Analogue* (*Mount Analogue*, 2012), an unfinished story by René Daumal which is precisely a meditation on the impossible testimony of what we see when the representation of an object is invisible. The blurred image of a mountain renders an imperfect vision of reality, and from then on, what we see is a murky game, e.g. an indefinable in-between. A place between two worlds, between the present and the murk.

In the Murk

The titles of Thomas Cartron's works often stem from the lexical field of the obscure, of the hidden : *La nuit immédiate* (*The Immediate Night*), *Blindfold*, *Color ending*, *The sea close by*, *Fake ghost*, *Natura obscura*, *Hors champ* (*Off-screen*).

The latter consists of dissolved photographs on a wall, whose only presence is upheld by the dripping of undefined colors.

In *The Immediate Night*, photographs are revealed and immediately begin to disappear, only to leave behind black rectangles. These images aim at showing nothing more than the physical limits of their presence ; no more characters, no more landscapes. They are detached, like our occasionally evanescent memories, that leave us only with the taste of abstract suspicion.

The moment Thomas Cartron performs, these images disappear before our eyes, as he drains the moment of their life and of their death. These photographs are not only revealed to us in their full presence, they are also a revelation to the murk, to obscurity and loss. Thus, by knowingly shortening their life span, the artist toys with the obsession we sometimes have with images.

In the moment, in the midst, in the murk, perhaps.

Looking into the *Veronica* series, the question should not so much relate to the terminology of emergence and disappearance, but rather to the Christian lexis that is used in the work of Thomas « seeing is believing » Cartron.

He produces these images by transferring photographs to drawing paper, creating evanescent shapes which become the distant memory of an object become shapeless. Again, it is a testimony of a fading state, in the midst of the significant and the shapeless.

This echoes the article dedicated to it by Georges Bataille in *Documents*, the shapeless is the *something* that resembles nothing. In this series, this undefined *something* makes everything possible, residing both in the revelation and the disappearance. All in all, perhaps the work of Thomas Cartron is — through this transgression — a synergetic shaping of the shapeless. His practice defines the creative process' randomness as part of the effective detail of movement, through a manipulation that pursues blurred images and muddled timelines.

It is this ethereal synergy that he appears to be capturing, one that blurs the lines between *the moment*, *the midst*, and *the murk*, memories fade to become evanescent and shapeless. A phenomenon present in one of his latest series *Nébuleuses* (*Nebulae*), where, it seems, galaxies or constellations are printed on vast surfaces. The shapeless, Bataille explains, can be a crushed spider or worm. In truth, these are grains of sand and dust, tiny crushed pistils, revealed by blueprint, digitized and enlarged a hundred times, amidst the *infinitely large* and the *infinitely small*, to paraphrase Pascal. Thus, on an oversized image, we see the shapeless, as much a revelation as it is a disappearance. We see matter. We see a seized moment, not an image of the immeasurable universe that disappeared a million light years ago, but a constellation of sand and pistils, revealed by the crash of a sunbeam's atoms on a simple sheet of paper on a summer's day. We see a series that epitomizes all of Thomas Cartron's work : in the moment, in the midst, in the murk.

LE MOTIF, QUI AFFLEURE.

Texte d'**Alexandre Mare** pour l'exposition *La nuit immédiate* au **Musée de la Céramique** de Rouen dans le cadre de **La Ronde**, 2019.

Les gestes de Thomas Cartron, comme il les nomme, font état de disparitions. Ce sont, le plus souvent, des photographies révélées par des chimies contraires et contraignantes auxquelles s'ajoutent parfois des dessins réalisés directement sur les tirages. Chimies et dessins conférant ainsi à ses photographies un étant particulier qui offrent des paysages et des réalités troublés.

Ainsi, dans *Le Temps et l'autre*, que l'on a pu découvrir dans le projet *La nuit immédiate*, ce sont des hommes et des femmes, à peine révélés, apparaissant sur un mur à l'aide d'une alliance particulière, d'eau de mer et de nitrate d'argent. Non fixés par un adjuvant chimique, ces personnages sont photophiles : ils disparaissent à la lumière du jour et ne laissent de leurs courts passages qu'un carré noir sur fond blanc. Des fantômes, que l'artiste convie au grès des expositions et qui apparaissent dans une courte unité de temps — évoquer les fantômes c'est, en somme, lutter contre l'effacement.

Pour son exposition au Musée de la Céramique, Thomas Cartron a fait un court voyage en Ouzbékistan, sur les bords d'une mer dont il ne reste désormais que le souvenir et l'empreinte, en creux, qu'elle a laissée au paysage. En 1960, l'ancien satellite russe devient le second producteur mondial de coton faisant de la mer d'Aral un paysage lunaire. Après avoir détourné tous les fleuves qui l'alimentaient, ce ne sont plus que quelques arbres arrachés à la terre trop salée et les vestiges de ports où rien ne se détache et loin, très loin, la mer. Il ne reste de celle-ci que dix pour cent de sa surface. Demain, elle n'existera plus.

De son périple Thomas Cartron n'a ramené qu'un presque rien et de cette économie du paysage n'a pu aboutir qu'une économie d'images : une vidéo et le dessin d'un motif traditionnel ouzbek de la fleur de coton. Ce motif — lié tout à la fois à l'histoire récente du pays et au désastre écologique — est devenu un symbole proprement inversé. Le symbole d'un dépérissement.

Ainsi, dans *Blindfold*, sur des photographies tirées de la vidéo ramenée de ce voyage, Thomas Cartron dessine la fleur de coton sur toutes leurs surfaces. Reproduites à l'aide de papier carbone, des fleurs noires ont envahi la photographie à l'instar des marées de fleurs blanches qui continuent de polluer les sols de l'ancienne mer asséchée. Pour *Ressemblance*, il utilise ce même motif gravé sur plusieurs miroirs brisés, jouant le trouble de notre reflet, pollué. Voilà qui n'est pas sans rappeler une Vanité : à se prendre pour des démiurges, à surexploiter nos ressources pour notre seul bon plaisir, l'on précipitera notre perte. À moins qu'il ne faille voir là comme un jeu équivoque où le miroir évoquerait comme les rares flaques d'eau d'une mer retirée à jamais.

What might have been lost est une photographie du motif réalisé par tatouage — l'image comme à fleur de peau — et qui fait écho à *Ressemblance*, mais en y posant un trouble supplémentaire.

Enfin, l'artiste propose une nouvelle version de *La nuit immédiate*, utilisant non pas des plaques de verre où sont impressionnés des personnages, mais une vue de ce paysage friable. L'image est reproduite selon le même procédé alliant eau de mer et nitrate d'argent, mais cette fois non pas sur un petit pan de mur, mais sur un voile de coton qui, lui aussi, deviendra sombre. Voilà une mise en abyme.

Le motif traditionnel de cette fleur exploité par Thomas Cartron, bien qu'appartenant à une autre histoire que celles présentées dans le musée, n'en rappelle pas moins le jeu de formes et les dessins que l'on retrouve sur certaines céramiques occidentales. L'on comprendra alors que ces œuvres discrètement disséminées dans les vitrines du musée évoquent comme un jeu de survivances, qui affleurent. Et que ces œuvres sont comme les témoins discrets d'un étant qui s'efface, lui aussi discrètement : la mer.

A PACK OF LIES

Entretien réalisé par **Adélaïde Lemaitre** dans le cadre de l'exposition *A Pack of Lies*, 2017.

À la manière des premiers photographes, Thomas Cartron expérimente, il tâtonne. Chlorure d'argent, papier, eau de mer, eau de javel, l'artiste propose une autre mise en image du réel, non persistante. S'il part d'un implicite, celui affirmant que la photographie enregistre une réalité directe et précise, c'est à contre-fil qu'il se positionne. L'image est pour lui un mensonge.

Tes œuvres ont un cycle de vie. Parfois conservées, souvent éphémères, elles apparaissent et évoluent jusqu'à leur complet effacement. Pourquoi cette nécessité ?

J'ai un rapport très intime avec l'image. C'est une matière vivante : elle naît, elle vit, elle disparaît. Mais elle est aussi de plus en plus maltraitée, manipulée. Ce sont ces dérives qui motivent l'ensemble de ma pratique et que je tente de révéler à travers des gestes plus ou moins violents, qui vont parfois jusqu'à un effacement irrémédiable.

Tu fais l'épreuve d'une relation physique au support. Comment penses-tu cette posture qui peut-être à la fois considérée comme photographique et plastique ?

Je me positionne plutôt comme un plasticien qu'un photographe. Ce qui m'intéresse c'est de rendre visible ma confrontation avec ce support photosensible, avec la matérialité de la photographie.

Tes images renvoient régulièrement au paysage. Paysage intérieur, paysage familier, aux limites de l'abstraction parfois. Quelles sont tes sources d'inspiration ?

Mes inspirations sont très diverses : les films de Wim Wenders, la peinture de Turner, les romans de Kerouac... De façon récurrente, les titres de mes œuvres trouvent leur origine dans ces références. Du côté théorique je lis beaucoup les écrits Georges Didi-Huberman, philosophe et théoricien des images dont le point de vue et la justesse me touchent particulièrement.

Il y a beaucoup de poésie dans ton travail. Tes images invitent à la contemplation. Pourtant, je sens également une sorte « d'état d'urgence » dans cette nécessité, presque vitale je crois, à faire disparaître l'œuvre. Comment te positionnes-tu dans cet antagonisme ?

Je ne tente pas toujours de « faire disparaître », mais j'essaie de pousser jusqu'au bout la capacité des images à résister, à persister. Il y a en effet une forme d'urgence qui pourrait s'opposer à la contemplation qu'appellent la plupart de mes œuvres.

On peut voir cette double position comme une injonction à embrasser le présent et à en prendre soin. L'attachement au passé et l'urgence du présent sont des sujets importants dans mes recherches. Je pense souvent à ce récit de la genèse où la femme de Loth est transformée en statue de sel pour s'être retournée une dernière fois sur sa ville perdue.

Tu parles régulièrement de «gestes» plus que d'œuvres. Te considères-tu comme un artiste sans œuvre ?

Je donne une place importante au geste appliqué dans chacun des projets et il prévaut parfois même au résultat. Les œuvres produites résultent de ces actions sur l'outil ou le médium photographique et la nécessité de nommer ces gestes découle d'un intérêt particulier au lien de causalité. Tous nos actes apportent avec eux des conséquences, et nous avons peut-être trop souvent tendance à l'oublier.

Malgré l'importance donnée au geste, je ne dirai pas que je suis un artiste « sans œuvre », je crois d'ailleurs que je sacralise beaucoup les objets que je produis et j'ai du mal à m'en détacher.

Tu travailles régulièrement à partir d'images pré-existantes. Ces images sont évidemment chargées d'une histoire. Que racontent-elles ? Comment les sélectionnes-tu ?

Les images que je sélectionne pour mes projets sont des extraits de film, des photographies anonymes chinoises, des archives récupérées sur internet... Je me questionne depuis longtemps sur notre surproduction d'images. Je photographie de moins en moins, pensant peut-être qu'assez d'images existent déjà pour parler des sujets qui m'importent. Ce recyclage me permet de questionner la photographie comme supposé outil de reproduction du réel, puisque je raconte d'autres histoires avec des images que je n'ai pas créées. Il y a une relation au mensonge qui me fascine de plus en plus.

La performance est sans doute une forme idéale pour incarner l'éphémère. Quelle place occupe-t-elle dans ton travail ?

J'ai encore un rapport compliqué avec la performance, même si je m'en approche un peu lors du dévoilement des images pour « La nuit immédiate ». J'avais jusqu'à présent essayé d'éviter des formes trop didactiques, mais avec ce projet je voulais toucher au plus près le visiteur en le confrontant sur un temps très précis à la naissance et la disparition des images.

C'était donc devenu inévitable d'activer les œuvres lors des vernissages et de rendre visibles ces gestes que je garde d'habitude pour l'atelier. Je ne sais pas encore

comment ce projet va évoluer, et si la performance deviendra plus présente, mais je pense qu'elle va de pair avec la radicalité que certains de mes nouveaux projets abordent.

Avec La nuit immédiate, tu introduis le portrait dans ton travail. Pourquoi ce choix ?

Une des études de « La nuit immédiate », dont le sous-titre est « le temps et l'autre », utilise des plaques photographiques reproduisant des peintures de portraits anciens. Je crois que c'est un choix qui manifeste un retour progressif vers la question de la figure, après des années à l'éviter. Un besoin de retourner vers l'autre et l'échange.

Je ne sais pas s'il faut y voir une explication, mais c'est aussi le premier projet où je revendique un engagement plus politique, puisqu'il est en lien étroit avec la catastrophe naturelle qui a touché la mer d'Aral dans les années soixante avec la culture intensive du coton...

Ton travail le plus récent utilise des clichés de famille. Qu'est-ce qui t'intéresse dans cette dimension presque auto biographique ?

Ce travail, dont je propose une première étude pour cette exposition, est intitulé « White Lies ». Il s'agit d'une installation où j'utilise des diapositives que j'ai héritées de mon grand-père maternel. Un corpus de photographies de paysages et de voyages qui m'appartiennent, mais dont je ne suis pas le créateur. Au-delà de la dimension psychogénéalogique, cela pose surtout des questions de la paternité des images et ma légitimité à en donner une nouvelle lecture. Il faut les voir, comme le dit Gilles A. Tiberghien, comme des « *graines "en dormance" qui conservent leur pouvoir de germination avant qu'un agent extérieur ne les libère* ».

LA NUIT IMMÉDIATE

▪

Texte de **Sou-Maëlla Bolmey** pour *Nos Années Sauvages - Insurrection*, 2016.

*« Ah, si vous voyiez les jardins de Milan », dit-elle tout haut. Mais à qui ?
Il n'y avait personne. Ses paroles s'évanouirent. Comme s'évanouit une fusée. Ses étincelles, s'étant frayé un chemin dans la nuit, viennent s'y fondre, le noir descend, vient noyer les contours des maisons et des tours ; les collines ternes s'estompent et s'effondrent. Mais bien que les formes aient disparu, la nuit en est remplie ; n'ayant plus ni couleurs ni fenêtres, elles existent avec d'autant plus de force, elles expriment ce que la franche lumière du jour ne parvenait pas à transmettre – le frémissement et l'attente des choses rassemblées là dans l'obscurité ; entassées ensemble dans l'obscurité ; privées du relief que leur apporte l'aube au moment où, lavant les murs en blanc et en gris, rehaussant chaque carreau de fenêtre, soulevant la brume des champs, montrant les vaches d'un brun roux occupées à paître paisiblement, elle permet que tout soit à nouveau exposé à la vue ; existe à nouveau.*

Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*

Dans l'obscurité, de l'eau salée puis du nitrate d'argent sont appliqués au pinceau sur la surface d'un mur. Leur rencontre crée des particules de chlorure d'argent qui ont la propriété de noircir à la lumière. Toujours dans l'obscurité, une plaque photographique – portant une image en négatif – est apposée sur la surface désormais photosensible. Masquant partiellement le mur de son dessin, la plaque laisse ensuite passer la lumière par endroit. Sous l'action des rayons lumineux, l'image se révèle au-dessous de la plaque, sur la surface du mur. La plaque est retirée, l'image photographique dévoilée. Alors entièrement exposée à la lumière, celle-ci noircit peu à peu. L'image première ne se distingue plus, plonge dans la nuit.

Ces quelques gestes, ce simple procédé chimique à la base de la photographie argentique – cette matérialité franche – nous indiquent paradoxalement que l'image est mouvement, processus, temporalité et que nous aurions tort de la prendre pour son support puisqu'elle ne saurait se réduire à une chose. Marie-José Mondzain nous a déjà mis en garde avec Platon : l'image « ni vraie, ni fausse [...] est une apparition sensible de ce qui est semblance, mais d'une façon véritable » ; d'ailleurs le terme grec « eikon », l'un des ascendants lointains du mot français image, ne désigna pas d'abord une chose mais bien un mode d'apparition du visible, nous rappelle-t-elle encore. L'image ne fait qu'apparaître en disparaissant. Elle s'immisce puis nous échappe. Son mode semble être celui de l'intermédiaire, du flottant, de l'insaisissable. Et c'est précisément cela qui met notre regard en crise. Elle se dérobe, ne se fixe jamais, elle nous déstabilise et se joue de nos attentes. Alors envisageons plutôt le mur, la feuille, quelque membrane que ce soit, comme des espaces d'apparition mais surtout de projection et d'imaginaire.

Certains auront à peine entraperçu l'image photographique révélée par Thomas Cartron, d'autres feront face à un simple rectangle sombre. Il leur faudra alors faire appel à leurs souvenirs, imaginer, inventer peut-être ; et avec Marie-José Mondzain à nouveau, penser « un site de pénombre qui [ne serait] pas celui de la caverne ni celui des ténèbres et de l'erreur » mais une « zone » de possibles, foisonnante, où l'image serait sans cesse au seuil de sa formalisation.

PUIS LA NUIT TOMBE

•
Texte de **Thierry Dupeux** pour l'exposition et l'édition *Puis la nuit tombe* à la Maison de l'Architecture de Rouen, 2016.

Le flou emporte la traduction littérale du sujet jusqu'à l'effacement tel une catharsis où les traits cachés de l'artiste, confondu à son œuvre, le révèlent par l'effacement, la discrétion. Le sténopé est une simple petite boîte percée d'un trou où s'opère dans l'ombre une magie noire par laquelle Thomas Cartron transforme le chaos des villes en biotopes où s'émancipent les lucioles. C'est un choix d'une profonde radicalité, celle d'une plongée des racines au fin fond du patrimoine de la photographie. Le choix d'un dénuement.

Thomas nous installe dans une posture contemplative. Il nous abstrait des paysages qui nous semblaient connus et nous immerge dans ce paradoxe qui consiste à nous faire découvrir l'altérité dans ce qui nous apparaissait familier. En m'y plongeant davantage, comme on se grise d'une apnée des profondeurs, m'est apparue l'intuition grandissante que son travail nous permettait de lier le singulier au général. En effet, chaque paysage de Lucioles est unique et révèle l'unicité du lieu et du point de vue. Chaque ville peut nous apparaître semblable à ses voisines. Alors, à force de les pratiquer et de les fondre dans notre quotidien d'urbains, elles se confondent avec le général en lui donnant corps. En portraitisant l'unicité du sujet, Thomas nous soustrait au cas général, au semblable, cette réalité nue non traduite par l'artiste. Par l'unicité révélée dans le silence du sténopé où le temps prend la pose, les «portraits» de villes font «Visage». Ils font «Visage» au sens où Lévinas pouvait le définir ou plutôt tel que j'ai pris plaisir à vouloir saisir son intuition. J'ai alors tenté de me rapporter à sa pensée pour comprendre et traduire le travail de Thomas Cartron.

«... La vérité du réel, de tout être et de l'être en général, c'est la guerre. Telle est la donnée la plus originelle, la plus évidente. Nous commençons tous dans et par la guerre: voilà ce dont nous sommes tous contraints de prendre acte. Et ce non pour des raisons inessentiels, contingentes, mais parce que la violence, la guerre, est la loi de l'être, ce qui le définit essentiellement. Cette situation effective qui caractérise tout ce qui est se reflète dans la philosophie en un concept, le concept de la totalité. C'est que la guerre est ici présentée par Lévinas... comme ce à quoi on ne peut échapper.»⁽¹⁾

«... Ainsi c'est la rencontre avec la concrétude du visage d'Autrui qui brise la totalité, qui désarme le guerrier, c'est-à-dire moi en tant que je suis la loi de l'être [...] La rupture de la totalité relève de l'événement et de la concrétude: voilà ce que veut dire le thème lévinassien de la rencontre avec le visage d'Autrui, du face à face.»⁽²⁾

Mon ressenti a été de percevoir dans le travail de Thomas une expression «d'Ouverture» et de réconciliation, tant dans sa traduction du chaos – la guerre originare – d'un monde urbain dans la série des *Lucioles*, que dans sa traduction du rapport au temps, à la finitude dans les tableaux qui jouent de l'effacement pour *Colour Ending*. Ces peurs qu'induisent le chaos et la finitude n'ont d'égal que la douceur de leur traduction, «l'Ouverture», et ce n'est pas un moindre tour de force. De la finitude, il fait des tableaux photographiques qui vieilliront avec nous et comme nous s'effaceront et céderont la place. Il y a bien une rencontre avec le visage d'autrui. Là où les photographes s'échinent à arrêter le temps, à témoigner d'un «instant-ané», vaine entreprise, Thomas prend le temps à son compte et se joue d'autant plus de la finitude que l'effacement programmé, obsolescence revendiquée de ses œuvres, nous plonge dans l'injonction de goûter de l'instant présent. Là où le «reflex» d'arrêter l'instant pour toujours nous plonge en réalité directement dans le passé, la nostalgie et ses pensées tristes, Thomas nous fait vivre par l'effacement de ses «prises» la monstration *de facto* de «l'ins-temps». Ainsi posées sur la toile, ses prises sont du *no-kill*, comme un pêcheur qui remet ses prises à l'eau et revendique le cycle de «l'éternel recommencement». ⁽³⁾

Il y a le plaisir et le désir pour nous, regardeurs, de revenir au réel par l'abstraction de ses traductions.

Dans ce jeu sur le chaos des villes et celui de l'effacement s'instaure une réconciliation entre les «forces réactives», celles du chaos et de notre impossibilité à s'y lover, et les «forces actives»⁽³⁾, celles que l'artiste traduit et nous donne à voir. Toutes les forces en jeu deviennent fluides. S'offre alors à nous une sortie de la «Totalité» selon Lévinas, vers «l'Ouverture» définie par ce dernier comme une paix retrouvée. C'est en cela que les *Lucioles* font «Visage». Elles défont la «Totalité», le chaos, qui nous laisse à nos pensées tristes. Le calme et la sérénité confinent à l'apaisement, à la contemplation salutaire qui nous débarrassent des affres du temps et dessinent un cheminement de consolation : nous savons ce que nous avons perdu du paysage initial et avançons vers un paysage nouveau, une terre nouvelle à conquérir à portée de regard... Par cette distance installée dans le flou, les camaïeux mordorés, l'effacement, avec le réel tel qu'il nous advient, se crée une tension jubilatoire, mêlant perte et absence: un désir contradictoire de retour au réel et d'envie de ne plus s'y plonger comme avant. Un désir de voir autrement et de recommencer. «C'est en étant creusé et non pas comblé, que le Désir s'éprouve comme satisfait, qu'il se réalise absolument.» ⁽⁴⁾

C'est en cela que la fascination opère dans le travail de Thomas Cartron par le chaos qui semble présider au préalable de son travail et par «l'Ouverture» au sens du renversement et de la paix retrouvée que propose son œuvre. Les «tableaux» de Thomas font une mantille sur la douleur, un désir de deuil, et tout désir veut l'éternité... ⁽⁵⁾

1 - François-David Sebbah, Lévinas, Les Belles Lettres, 2000, pp. 36-37

2 - François-David Sebbah, op. cit., p. 39

3 - Friedrich Nietzsche

4 - François-David Sebbah, op. cit., p. 57

5 - «tout plaisir veut l'éternité», Friedrich Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra, IV, La chanson ivre, 1885

PUIS LA NUIT TOMBE

•
Texte de **Coline Franceschetto** pour l'exposition et l'édition *Puis la nuit tombe* à la Maison de l'Architecture de Rouen, 2016.

Les photographies de Thomas Cartron nous parlent de survivance. Celle-ci, entendue comme une nécessité de résistance, d'adaptation à notre contemporain surexposé.

Par l'expérience et le détournement de techniques photographiques diverses, l'artiste développe une nouvelle dialectique de la création d'images dans lesquelles, fulguration figurative et hyperréalisme ne sont plus une fin en soi. L'aspect technique du médium photographique se met au service de la démarche artistique dans un traitement plastique et esthétique du rendu de l'image. Qu'il s'agisse du support, de l'outil ou encore du concept, l'ensemble se voit interrogé, appréhendé avec une volonté de faire sang neuf. C'est une expérience de et par l'image qui est proposée et qu'il faut comprendre comme un questionnement porté sur l'équilibre – souvent instable et inégal de notre monde contemporain – des forces mises en place qui régissent notre système.

Dans ces deux séries photographiques, un regard nouveau est sollicité. Une approche différente du réel: ne plus regarder la source lumineuse, mais déplacer notre attention vers les phosphorescences parfois presque invisibles qui émanent de toute chose. Résister à toutes ces stratégies qui ont été mises en place pour tromper nos peurs et endormir nos consciences. L'artiste nous propose de nous habituer à l'obscurité et à ce qui s'y «cache»: tout d'abord comme signe de résistance à ce qui nous est donné à voir, mais aussi comme un impératif vital afin de cultiver ces fragilités souvent dépréciées qui pourtant deviennent forces si elles parviennent à se faire entendre. Thomas Cartron nous met à l'évidence et tente d'accueillir l'idée de l'existence d'une persistance faible, mais présente.

Comme ces portraits nocturnes de la ville de Rouen qui enveloppée d'obscurité se montre plus fragile, en lévitation. Une ville endormie, métaphore d'une pensée suspendue. Un temps d'arrêt, qui guette patiemment les premiers pas d'un élan encore inconnu pour continuer sa course. Vaporeuse et souple, l'image capturée prend du recul, essaie d'échapper à notre regard et à nos évidences. Elle se trouble en même temps que notre vision comme pour annoncer cette distance nécessaire à la compréhension des choses. Elle se décline en un crépuscule artificiel aléatoire fait de lueurs diffuses, d'émanations d'ondes lumineuses réfléchies par l'activité urbaine et ses mouvements nocturnes qui, malgré l'obscurité enveloppante, persistent et se signent de leurs empreintes visuelles.

Ces *Lucioles*, lueurs tenaces de nos abysses, apparaissent en nombres. Elles sont encore anonymes, car évoluent dans la pénombre. Fascinantes et d'une étrangeté nocturne sans pareils, elles pourraient incarner à elles seules les réminiscences de ce temps révolu, le déclin d'un état de grâce, ou bien tout simplement une promesse sur l'avenir. Dernières accroches visuelles de l'obscurité, elles se laissent observer à l'œil nu, captent notre attention par leur charge hypnotique. Elles nous offrent une expérience, un face à face avec notre histoire et nos attentes.

La série de photographies *Colour Ending* est elle aussi preneuse d'interrogations et d'introspections. Par son contenu à la fois crépusculaire et balbutiant, elle nous trouble et nous renvoie à nos genèses. L'obscurité, telle l'incarnation du vide et rempart à la création, est à la base des réflexions qui ont inspiré l'artiste pour sa série *Colour Ending*. Avec elle, il approche et détourne avec une attention intime et autonome les aquarelles de Joseph Turner, intitulées elles *Colour Beginning*. Le commencement de l'un permet-il la fin de l'autre? La fin doit elle s'accompagner de pensées sombres? Ne peut-elle pas être perçue comme une origine, une possibilité de re-naissance? Dans cette série, noire est la couleur, noire est l'image et noir le commencement. L'espace est encore vide, opaque. Un point de départ «inexistant» qui vient narguer l'artiste. Nous sommes aux prémises d'une nouvelle approche à l'image. Par son geste destructeur, l'artiste soustrait aux tirages photographiques noirs de la matière. L'effacement est total ou partiel en fonction de l'intensité du geste. Cette destruction porte la voix intérieure de l'artiste et s'incarne dans une image encore vierge, un horizon. Une survivance luminescente de la matière, la naissance d'un soulèvement. De cette surface originale sans profondeur, de ce néant, naît l'espace, matrice de toute chose. Un milieu indéfini qui contient à lui seul l'ensemble de nos sens et de nos conceptions. La création s'apparente alors à cette étendue enveloppante dans laquelle le brouillard et l'indéfini deviennent plus que des thèmes représentés. Le sensible est rendu visible. La frontière entre présence et absence est figurée sans pour autant être franchie.

De l'ombre à la lumière, des vérités passent en nombres. Elles restent parfois silencieuses et semblent promises à l'oubli. Inexorablement, elles persistent dans leur dessein. Certains tentent de les rendre apparentes, de les faire exister. Lorsque ce moment arrive, on parle de changement. Pris dans sa signification première, il désigne le passage d'un état à un autre. Il est synonyme de révolution et d'évolution.

C'est une prise de conscience qui éveille, réveille des lueurs étouffées par un trop plein, un excès d'abondance à sens unique. Par ces luminescences porteuses de vérités fragiles, métaphores imagées d'une dénonciation, c'est notre libre arbitre qui est sollicité, notre regard critique. Ce changement reste cependant fragile, tout comme le geste de l'artiste et ces lueurs qu'il nous révèle. À nous de faire en sorte qu'elles persistent.

MELTED REALITY

▪

Texte de **Yuna Mathieu-Chovet** pour l'exposition et l'édition *Melted Reality* à la Galerie Plagiarama, 2015.

(FR)

Dans notre vie quotidienne nous utilisons beaucoup d'objets. Parce que nous devenons très habitués à ces objets communs, parfois nous ne les voyons plus. Mais si un jour vous brisez accidentellement l'un de ces objets, alors vous le verrez. C'est ainsi que travaillent ces deux artistes : en brisant les codes, ils les rendent visibles.

Margré Steensma travaille à partir d'objets issus du quotidien, en changeant leurs matériaux, les détournant de leur fonction originale, cassant les codes jusqu'à l'absurde. Les objets domestiques courants deviennent inutilisables, dénotant le vide du modèle consumériste.

Thomas Cartron travaille l'objet photographique qu'il transfigure, brisant les règles de la représentation picturale. Les photographies deviennent abstraites et parfois minimales par un geste radical et iconoclaste. L'émulsion photographique est brûlée ou dissoute, coulant à même le mur, parfois transférée.

Ensemble, ils explorent et présentent le faux et le juste. Margré Steensma utilise le mauvais matériau pour le bon objet, ou le bon matériau pour le mauvais objet. Thomas Cartron utilise le mauvais geste pour le bon objet, ou le bon geste pour le mauvais objet. Le caoutchouc et l'émulsion photographique sont mal utilisés, permettant d'une certaine manière au matériau de révéler ainsi sa vraie nature propre. Ils nous montrent des objets sensuels et radicaux aussi bien que des objets absurdes avec une esthétique pseudo-industrielle. Chacun à leur manière, ils mettent en lumière l'idée de transfiguration, de détournement des codes, en soulevant la question d'un genre de vide, consumériste ou existentiel, de la vie.

(EN)

In our everyday life we use many objects. Because we become very used to common items, sometimes we don't see them anymore. But if one day you accidentally break an object, then you'll see it. The loss makes it visible.

This is how the two presented artists are working : while breaking the codes, they make them visible.

Margré Steensma works from everyday objects, changing their material, diverting them from their original function, breaking the codes to the point of absurdity. Common household items become unusable, suggesting the emptiness of the consumerist model.

Thomas Cartron works with photographic objects that he transfigures, breaking the codes of pictorial representation. The photographs become abstract and sometimes minimalistic because of radical iconoclast gesture. Burned photographic emulsion, or dissolved and flowing on the wall, sometimes transferred.

Together, they explore and present the wrong and the right. Margré Steensma uses the wrong material for the right object, or the right material for the wrong object. Thomas Cartron uses the wrong gesture for the right object, or the right gesture for the wrong object. Rubber and photographic emulsion are misused, somehow, the material reveals that way its own nature. They show us sensual and radical objects as well as absurd objects with a pseudo-industrial aesthetic. In their own way, they bring to light the notion of transfiguration, diversion of the codes, by raising the issue of a kind of consumerist or existential emptiness of life.