

ΡΟΥΣΟΥΙΤΕ3

*POURSUITE*3
diplômés de l'école supérieure des beaux-arts de Nîmes, DNSEP 2011

Foisonnantes. Quelquefois minimalistes. Toujours surprenantes, étonnantes, vivantes, les œuvres des 10 nouveaux diplômés de l'École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes témoignent des personnalités très riches de celles et ceux qui, à l'issue de leur cursus, quittent l'École et viennent enrichir cet univers d'extrême liberté qu'est l'Art.

Le potentiel, l'inspiration, la personnalité de chaque étudiant(e) enrichis de cinq années de formation par des enseignants-artistes trouvent dans les œuvres exposées une étape fondamentale.

Notre École, désormais en relation étroite avec l'Université, envisage ainsi de nouvelles perspectives, notamment en matière de recherche et de relations internationales. Elles ne pourront que plus et mieux permettre aux nouveaux diplômés de passionnantes et légitimes ambitions.

Jean-Paul FOURNIER

Sénateur du Gard
Maire de Nîmes
Président de Nîmes-Métropole

Daniel-Jean VALADE

Adjoint au Maire de Nîmes
Délégué à la Culture et à la Tauromachie
Président de l'EPCC - École Supérieure des
Beaux-Arts de Nîmes

- Patxi Bergé
- Nils Bertho • Stéphanie Blanquet
- Dorothée Clauss • Sabrina Guichard • Cédric Lopes
- Simon Miramond • Cyndie Olivares • Margaux Saltel • Hao Min Yang

*POURSUITE*3

« Ce qu'ils font ne peut s'appeler travailler. »

C'est ainsi que Flaubert conclut l'article *Artiste* de son *Dictionnaire des idées reçues*, ce redoutable projet, inachevé et assurément interminable, écrit dans l'ambition d'« engueuler les humains » de sorte qu'il ne contient pas un mot de l'écrivain, de sorte « qu'une fois qu'on l'aurait lu on n'osât plus parler, de peur de dire naturellement une des phrases qui s'y trouvent ». C'est ainsi qu'en parlant la voix de la « doxa », depuis le milieu du XIXe siècle, s'énonce une figure tenace, qui fait de l'activité de l'artiste une affaire bien particulière. En préface à ses *Scènes de la vie de Bohème*, parues en 1851, Henri Mürger note : « tout homme qui entre dans les arts, sans autre moyen d'existence que l'art lui-même, sera forcé de passer par les chemins de la Bohème ». Il y forge cet « axiome » : « la Bohème, c'est le stage de la vie artistique ; c'est la préface de l'Académie, de l'Hôtel-Dieu ou de la Morgue ». Le portrait qu'il dresse des bohèmes d'alors est-il si loin de celui qui se dessine dans le regard de Pierre Michel Menger, un siècle et demi plus tard, en sociologue, dans son *Portrait de l'artiste en travailleur* ? Le « stage » a pris une autre réalité, bien moins métaphorique, mais « l'héroïsme insensé » qui les mène, selon Mürger, perdure sous forme d'espérance peu rationnelle. Dans le contexte de « métamorphoses du capitalisme » que pointe en sous-titre Menger, l'utilitarisme triomphant serait parvenu à faire de cette forme in-reconnaisable de travail un modèle social : « l'activité de création est-elle à proprement parler un travail, auquel cas ses processus et ses modes d'organisation économique et sociale seraient transposables à d'autres modes de production ? Ou bien relève-t-elle de conditions si exotiques qu'il faudrait la considérer comme un ailleurs du travail, voire comme son envers ? ». Le sociologue montrera que le travail artistique, porté par l'initiative, l'autonomie, la productivité, pourrait bien être devenu un modèle et l'artiste « une incarnation possible du futur travailleur ».

Ce moment de printemps tardif, unique pour les impétrants, cyclique pour les institutions, du diplôme des beaux-arts, se tient juste à cet entre-deux, où s'exercent des forces contradictoires au sein du travail : au seuil d'une vie sociale qui ne s'offre pas facilement, d'une réalité de « travailleur » qui n'est pas tendre avec les nouveaux élus, c'est le moment où s'affirme la réalité (l'autre réalité) du travail engagé pendant pas moins de cinq années. Et la doxa, comme Flaubert le sait bien, se trompe, et de beaucoup, à n'y pas voir un vrai travail.

Elles et ils sont dix ce mois de juin 2011. Et s'ils partagent des unités de temps et de lieu, voire des connivences et des expériences, c'est la personnalité, la singularité de ces dix qui demeure, même pour un jury qui en a vu d'autres, pour un critique qui en voit d'autres et d'autrement confirmés, une irréductible occasion d'enthousiasme, sur des voies souvent divergentes, dans le Babel contemporain qui (heureusement !) agace encore bien des esprits maussades.

On y retrouve des engagements qui s'identifient, pour les investir voire les dépasser, aux médiums éprouvés, la photographie, la peinture. SABRINA GUICHARD trouve dans l'objectif de son appareil photo tourné vers un environnement familial, domestique, des réveils de la peinture des siècles passés, de la « grande peinture » à la puissance symbolique établie. La mélancolie n'est pas loin, ancrée dans le monde proche, immobile. DOROTHÉE CLAUSS trouve aussi à convertir en figures des modèles du monde proche qu'elle emmène au-delà d'une expressivité nécessairement subjective. Les figures bibliques sont ainsi ramenées au monde commun des humains, des contemporains mais maintenues à la distance de la peinture.

SIMON MIRAMOND s'est aussi emparé de la peinture, mais, pour l'essentiel avec lui, elle est noire et occupe les murs, en noir, créant aussi des espaces denses, d'attente, portés par l'architecture des lieux. Si MARGAUX SALTEL se tient aussi du côté de l'image, c'est un entre-deux qu'elle regarde : celui où les corps réels, vivants, le sien entre autres, est pris dans la fabrique de l'image contemporaine, telle que le monde médiatique, celui de la culture de masse, de la diffusion numérique, projette jusque dans nos apparences, vestimentaires, physiques. NILS BERTHO joue aussi avec les signes et les figures de contextes sociaux et culturels repérés. Avec un équilibre trouvé entre « trash » et plasticité, entre abondance, déception et ruine, il conduit son spectateur au travers d'une culture ado-rock qui ne s'interdit aucun support, installation, musique « live », dessins, vidéo, performance : il en va de la mise en scène, fragile entre jeu et provocation, qu'il porte en lui, avec lui, non sans une joueuse théâtralité. En jouant aussi de référents contemporains volontiers empruntés à la science, plus encore à la vulgarisation scientifique, HAO MIN YANG construit son univers non sans distance carnavalesque, en particulier par le jeu d'échelle, du micro au macro. De la Chine d'où il vient, il a apporté une distance, une ironie, un rire. La conquête de l'espace expliquée à tous, en forme de leçon de choses, joue entre cosmique et comique, avec des images et des installations comme ce planétarium animé, bricolé, jouet métaphysique et dérisoire.

Les environnements sont plus abstraits, formellement, c'est-à-dire très concrets dans leur manière d'occuper les lieux d'accrochage avec les dispositifs souvent constitués de fils tendus dans l'espace de l'architecture pour STÉPHANIE BLANQUET. Le dessin dans l'espace demande au spectateur de percevoir sa propre inscription dans les trois dimensions, dans une expérience minimale. C'est que l'espace d'exposition tout entier est chez presque tous un matériau constitutif : celui de l'expérience, indissolublement physique et mental. Les formes presque accidentelles, trouvées souvent, fragiles (verres, ballons) de CÉDRIC LOPES revendiquent le risque – celui de leur disparition, celui de l'invisibilité ou de l'infra-mince. CYNDIE OLIVARES porte une autre forme d'attention sur le corps de la sculpture. Ses matériaux fragiles, non spécifiques, associés par des rapports internes de matérialité très tactiles, très haptiques, sont aussi bien à l'échelle de l'objet, de la main que de l'installation. Les gestes sont lisibles, sensibles, et nourrissent une poétique du lieu et de l'objet : la fragilité (équilibre, tension, suspension) fait sa force, comme sa capacité de combinaison et de mise en relation, thématique et plastique, dans une mémoire prolongée de l'Arte Povera.

S'il s'agit bien aussi de geste avec PATXI BERGÉ, de mise en présence, le vocabulaire est très différent, et fait de nouveau circuler entre les quatre murs blancs de l'exposition et le monde social, qui se condense en figures dans des objets, ou dans des situations produites par association, captées par la photographie ou dans l'installation. Il y a quelque chose de la déflagration dans ces travaux, mais une déflagration silencieuse, de revendication souterraine portée par une observation aiguisée de choses, visibles et invisibles.

Christophe Domino

Pierre Michel Menger
Portrait de l'artiste en travailleur
Paris, 2002, Le Seuil, coll. La République des idées

Henri Mürger
Scènes de la vie de Bohème
1951, 1964, Julliard, Littérature

Gustave Flaubert
Dictionnaire des idées reçues
1880, 1997, Fayard/Mille et une nuits

PATXI BERGÉ, médiateur culturel pour la biennale d'art contemporain de la ville d'Anglet, du 1er juillet au 28 août 2011

Réponse à un questionnaire de Maryse Dupe, direction de la culture et de l'ouverture à l'international pour la ville d'Anglet :

Comment définiriez-vous votre travail de médiateur ?

Le travail de médiateur se résume assez facilement par l'idée de pont ; faire de la médiation, c'est établir ou rétablir une relation entre le public et l'œuvre.

Quels services proposez-vous au public ?

Il n'y a pas, à priori, de service standard. Chaque personne ayant un regard singulier, je m'efforce de m'adapter à chacun afin d'engager une discussion qui puisse être intéressante à chaque fois.

S'il y a quelque chose de commun à tous, cela se limite à énoncer les noms des artistes, et de décrire brièvement leur démarche.

Quel accueil le public vous réserve-t-il la plupart du temps ?

Généralement, les gens sont attentifs ; certains enjoués, d'autres plus sceptiques, mais la volonté de discussion est présente pratiquement à chaque fois.

Quelles sont les questions qui vous sont posées le plus souvent ?

Souvent, la discussion dévie rapidement sur la pratique contemporaine en général. Le concept d'art est abordé spontanément par les gens. Ce qui revient fréquemment, c'est l'idée que les artistes oublient le public dans leur carnet d'adresses, que la production artistique soit régie par l'argent et les commandes privées plutôt que par une volonté de partage.

Quelle est la question la plus insolite ou la plus amusante que l'on vous a posée ?

« Est-ce que je peux dessiner un poisson Jacques Chirac ? »

Comment se prépare une visite guidée (tout public et scolaire) ?

Ma réponse rejoindra celle que j'ai formulée à propos des « services » ; il n'y a pas de préparation spéciale. Ce qui dicte mon approche de la médiation, c'est l'improvisation. Et puis comme dirait l'autre : « Ce sont les regardeurs qui font le tableau » ; j'essaie d'être la paire de lunettes qui va à tout le monde. Le plus rigolo, c'est avec les enfants : j'essaie d'être pédagogue tout en les faisant rire, alors avec eux j'essaie d'être une paire de lunettes 3D.

Avez-vous le sentiment d'être « utile » auprès du public (adulte et scolaire) ? Pourquoi ?

Oui, puisque les gens veulent vraiment parler d'art. Mais ils se retrouvent souvent confrontés à un mur, que sont l'œuvre et le texte qui l'accompagne qui bloque le spectateur dans son interprétation. C'est ce que beaucoup ressentent en tout cas. Ça leur fait plaisir de voir un(e) médiateur(trice) pour discuter un peu, échanger.

Cela prouve que l'organisation de la biennale a eu raison de mettre un point d'honneur à la médiation ; mais cela prouve aussi l'ambiguïté et l'hermétisme de l'œuvre contemporaine.

Sur quoi mettez-vous l'accent lors de la visite ?

Sur le dernier E de « enchanté ! »

Résumez votre parcours (études et expérience professionnelle).

Je suis né à Bayonne le 18/07/1988. J'ai eu mon baccalauréat scientifique au lycée Cassin de Bayonne, et puis le diplôme national supérieur d'expression plastique aux beaux-arts de Nîmes en ayant fait un crochet par l'école supérieure d'art et de communication de Pau.

Patxi Bergé





Apparition, 2011
75 x 56 cm, tirage numérique sur papier



Marianne mise à nue par un camion, même, 2011
Vidéo, 26'
Exposition, Ici, Parc du Château de Caveirac, mars/avril 2011



Indignado, 2011
Dimensions variables, peinture sur concombres
Sans titre, 2011
70 x 90 cm, tirage numérique sur papier

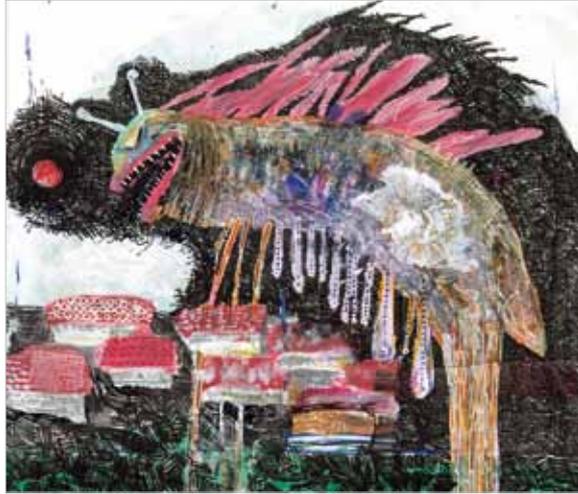


Want Justin in Czech Republic, 2011
120 x 90 cm, tirage numérique sur bâche

Nils Bertho



Ton meilleur ami veille sur toi, 2011
Installation, dimensions variables



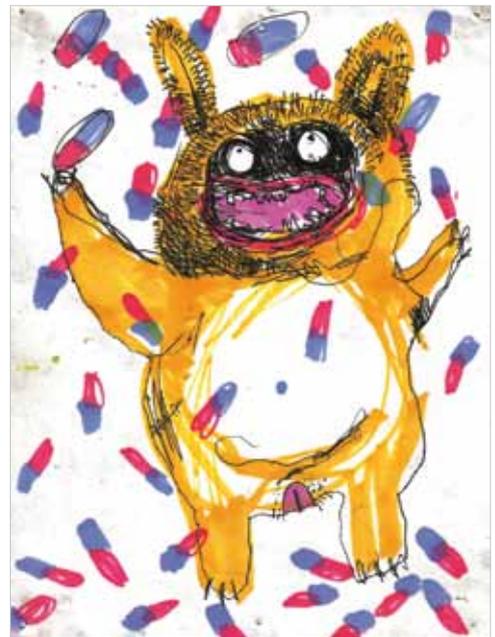
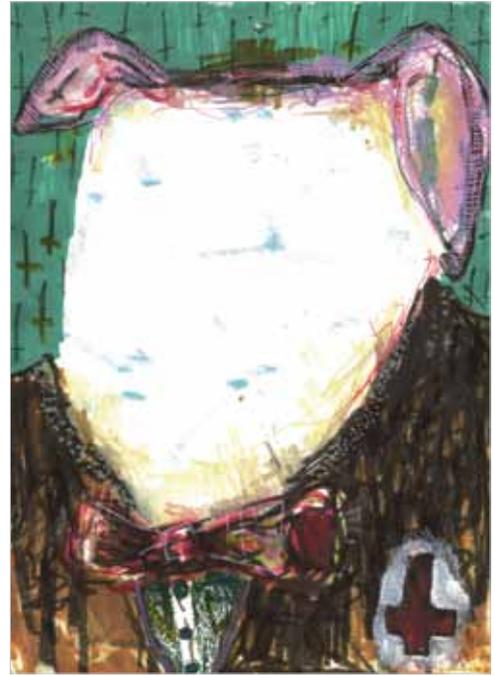
Les mamies habillent leurs créatures 1, 2011
20 x 30 cm, feutre et rotring sur papier
Créature enceinte attaque la ville, 2011
21 x 23 cm, feutre et rotring sur papier



Une sale histoire, performance sonore avec Trashmongo et Alterlabel, 2011
Exposition *Modulaire/modulable*, ESBAN



Soeur et Couple heureux, 2011
21 x 14,8 cm (x2), encre de chine et feutre sur papier



Masque 1, Masque 2, Masque 3 et Marie-Noëlle et les pilules, 2011
21 x 14,8 cm, chacun, techniques mixtes sur papier

Sur le fil...

À l'origine de mes investigations, la danse et les écritures chorégraphiques. Je portais un intérêt tout particulier à cette discipline pour la dynamique et la vitalité qui s'en dégagent.

L'écriture chorégraphique m'a permis de comprendre comment un simple signe, une simple trace, une ligne peut retranscrire une sensation, à la manière d'une note dans une partition musicale. Or tout ceci relève de l'écriture, que ce soit des notes de musique, des signes ou des lettres, l'idée reste la même ; elle est de conserver et de transmettre une information afin de pouvoir la reproduire plus tard.

La relation du corps à l'espace, ainsi que la ligne traductrice de sensation sont des notions qui m'ont amenée tout d'abord à travailler le dessin. Des dessins de figures humaines mises en relation dans l'espace de la page de format variable.

Jusqu'au jour où le dessin ne suffisait plus, moi-même je ressentais l'envie physique de m'engager dans le travail. Et c'est de cette manière que sont venues les premières installations, mais sans pour autant tourner le dos au dessin, bien au contraire. Je souhaitais dessiner dans l'espace, et pour ceci, il fallait que je trouve avec quels matériaux et quelles techniques. Je recherchais la façon la plus simple de le faire, car il fallait que le matériau et la technique employés répondent à une immédiateté de la création.

J'ai donc opté pour le fil, ainsi que des méthodes de maillage que j'ai adaptées par la suite à mes besoins. Pourquoi le fil, tout d'abord parce que c'est une ligne que l'on peut soumettre à toutes les formes, à toutes les « sensations ». Le fil est devenu le stylo sur la page blanche qui, elle, a été remplacée par l'espace.

J'ai également choisi le fil car c'est un matériau qui fait partie de mon héritage familial, que je savais déjà manier au travers de la couture, du tricot et autres méthodes.

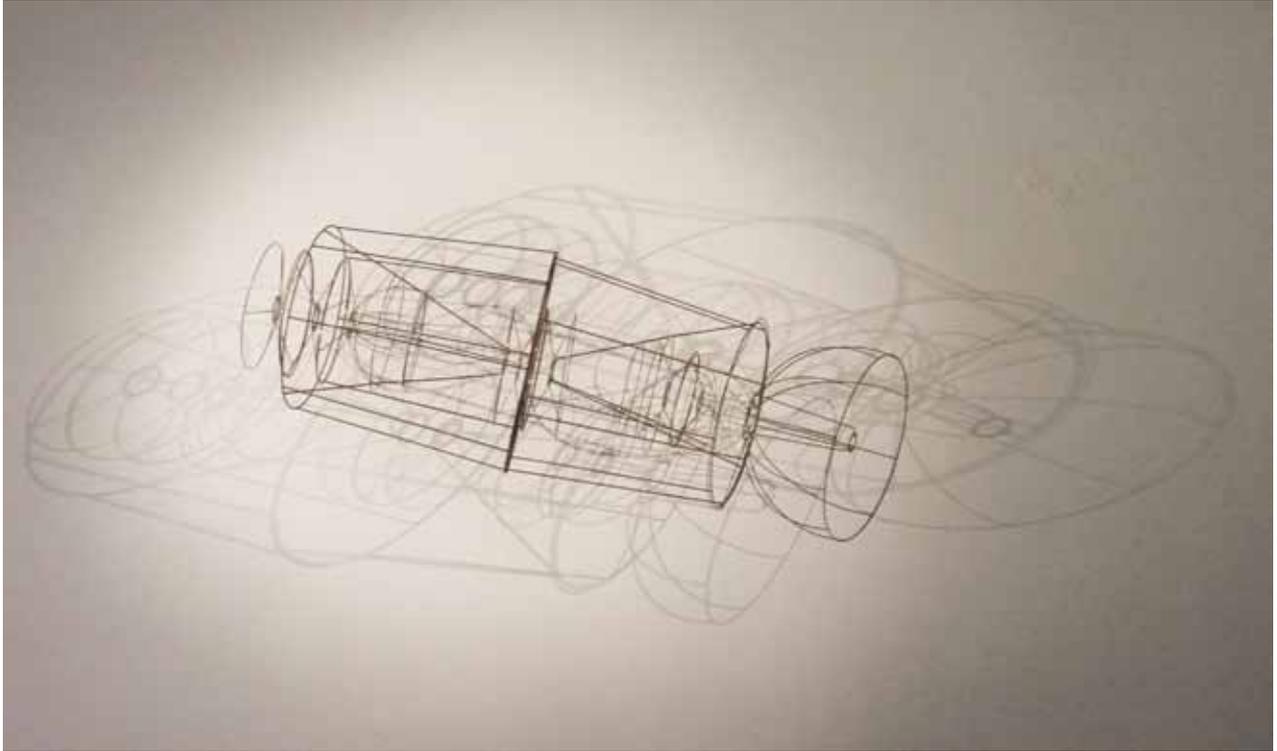
De nouvelles questions se sont posées, à savoir : comment en tant que jeune femme en 2010, j'utilise ces techniques que l'on m'a transmises, qui étaient autrefois une nécessité mais qui aujourd'hui, ne sont plus que loisir ? C'est pourquoi j'ai cherché à acquérir une nouvelle méthode pour travailler le fil, afin de mieux la détourner et la mettre au service de ma recherche. Je me suis alors arrêtée sur une technique ancestrale de maillage utilisée par les Indiens d'Amérique pour créer des objets de culte que j'ai adaptés de la 2D à la 3D pour les besoins de mes installations.

Grâce à cette méthode je peux créer, dessiner des volumes dans un espace donné, sans nécessité de préparatifs particuliers, et ainsi laisser libre cours à mes idées. Cette technique est aussi formellement très intéressante, car elle confère à l'objet final un caractère à la fois organique, technologique et architectural. Et ainsi elle me permet de créer de très grands volumes avec un minimum de matériaux, et surtout sans jamais boucher l'espace, laisser celui-ci libre et aéré afin de permettre au regard et au spectateur de « vagabonder » à la fois dans et hors de l'œuvre.

Mes travaux ont un aspect organique car je suis très influencée par les formes naturelles telles que les nids, les toiles d'araignées, les cocons, etc. Et à y regarder de plus près, les exemples que je viens de citer sont en fait des abris, des habitats pour les insectes ou les animaux qui les confectionnent d'où le caractère architectural de mon travail. Ensuite pour ce qui est de l'aspect technologique, il est le fait de la technique de maillage que j'emploie qui confère à mon travail un aspect proche des modélisations informatiques, qui sont utilisées notamment en ingénierie, en architecture et bien d'autres domaines.

J'essaie d'appréhender mon travail comme un objet qui viendrait compléter une architecture existante ; il s'agit donc d'un travail in situ, et qui modifierait la perception de l'espace du spectateur. Créer un espace de mouvement, rythmique et dynamique. Une sorte de nouvelle architecture tendue qui viendrait dessiner et délimiter un volume dans un espace donné.

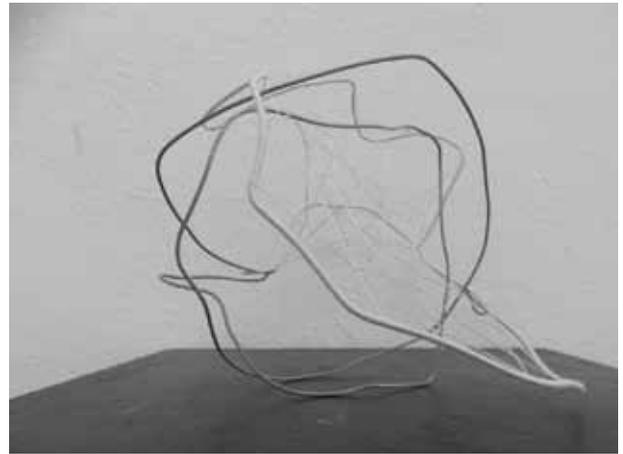
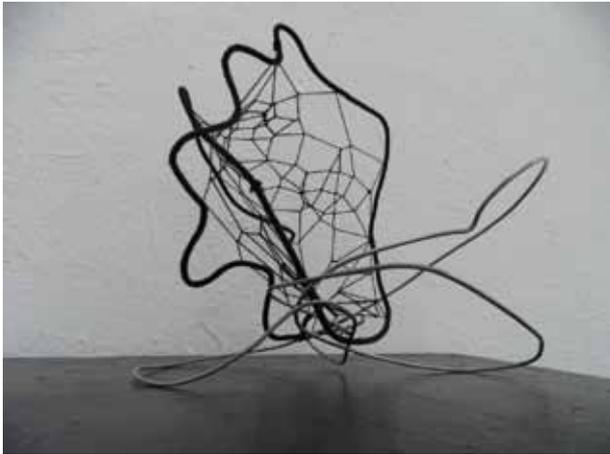
Stéphanie Blanquet



35° Ouest, 2010
Dimensions variables, laiton, projecteurs
Exposition *Écholalie* Ancienne Maison Consulaire, Mende, novembre 2010

La mise en place de ces installations demande beaucoup de travail et d'énergie. C'est mon propre corps que j'engage dans la fabrication des pièces. En effet, à me voir travailler il semble que je danse une chorégraphie étrange et physique à travers la pièce afin de laisser ma trace dans l'œuvre à travers le fil que je tends à mon passage jusqu'à ce que je ne puisse plus circuler. Je dois alors évacuer les lieux et mon énergie pour laisser la place à l'œuvre, lui laisser sa propre vie, avec les autres.

Stéphanie Blanquet



Volumes tissés, 2010,
30 cm (environ), chacune, fil de fer, coton et nylon



Dôme, 2011
450 x 450 x 400 cm, cordelettes de chanvre



Cocon, 2010
100 cm (environ), toutes sortes de fils



Sans titre, 2011
Dimensions variables, bandes magnétiques

Le style, disait Roland Barthes, c'est la mythologie personnelle de l'artiste. Encore faut-il s'entendre sur le champ sémantique de cette expression. Au sens figuré il s'agit certes des obsessions et des images qui déterminent la spécificité, l'identité de l'artiste comme tel ; au sens propre on peut entendre : sa façon de s'approprier les mythes. La production de DOROTHÉE CLAUSS se soutient de cette double acception, même si sa conception des mythologies qu'elle s'approprie relève davantage de notre culture judéo-chrétienne que de l'antiquité gréco-romaine. Encore faut-il imposer cette mythologie personnelle, de telle sorte qu'elle puisse être perçue comme un style. C'est un peu le sens de la démarche de Dorothée Clauss.

Et tout d'abord, il s'agit ici de Peinture. Et de peinture à l'huile, supposant donc une technique ancestrale, de la patience et du temps. Dorothée Clauss s'inscrit ainsi dans une Histoire, une filiation et même une tradition. Dès lors on ne s'étonnera point de noter force références à des tableaux célèbres empruntés à la dimension religieuse de l'Art qu'il s'agisse d'épisodes bibliques (David et Goliath, Judith et Holopherne) ou paléo-chrétien (La conversion de St Paul). Simplement le thème est traité avec le recul propre à l'humour, le détachement spécifique de l'ironie ou si l'on préfère avec un certain sens de la désacralisation qui correspond bien au désir d'émancipation prospectif lié à notre époque. St Paul est un charmant bambin qui enfourche un cheval de bois, un bandeau sur l'œil et la tête de Goliath prend l'apparence d'un poulpe. Ainsi des scènes de la vie quotidienne sont-elles perçues comme sources d'événements rivalisant avec d'illustres référents.

Toutefois, une sacralisation peut en cacher une autre en ce sens que si la religion se perd, la spiritualité demeure et il y a sans doute, dans cette recherche de motifs nouveaux supplantant les anciens, comme la quête d'un absolu, lequel ne serait pas forcément transcendant. La scène est là, elle se décline au présent et ce présent acquiert, par sa mise en exergue, une valeur d'éternité. Le tableau favorise cette transmutation. Il a pour

vocation de durer tandis que les corps des modèles, et de l'artiste elle-même, subiront les injures du temps. Le traitement de la figure est d'ailleurs hiératique, la pause n'est sciemment pas naturelle comme si le modèle se composait un rôle, réprimait ses émotions et ne cherchait notre regard que pour lui réclamer de se concentrer sur les objets. L'artiste en tient un en chaque main, dans des attitudes manifestement stylisées voire conventionnelles. Sauf qu'évidemment l'objet proposé à nos regards est des plus contemporains, des plus inattendus voire des plus inquiétants (un sac plastique à suicide, du sable, un sablier ou une montre, un coutelas, un appareillage de malade transfusé...). C'est assez évident dans la série des cinq *Introspections* ou dans la *Judith nouvelle manière*, où l'accent est moins mis sur le visage, somme toute assez neutre et qui se contente de solliciter le spectateur comme on se regarde dans une glace, que sur le sécateur ou le rhizome déraciné, semblable au cœur arraché dans la culture aztèque ou à ces scènes conçues par les grands peintres pour les grands martyrs.

Au-delà du regard qui interroge, l'objet est prioritaire. Il inclut toutes les histoires possibles, de la plus banale à la plus dramatique, de la plus quotidienne à la plus invraisemblable. Le fond demeure blanc comme pour ne pas détourner l'attention de la démarche oblatrice qui ne fait que mettre en abyme le double don de soi fait au tableau (et donc à l'Art) dans un premier temps, au spectateur de l'autre (et donc à l'Autre). Et puis la dimension humaine même du tableau rend la figure de l'artiste plus proche des hommes que de l'univers céleste. Ceci dit le geste conserve son mystère et c'est sans doute par ce mystère, qui relève de la mythologie personnelle donc, que le style de Dorothée Clauss accède au sacré. Un sacré intime pourrait-on dire pour paraphraser Barthes et en proposer une expression en chiasme. Mystère dans le choix des objets proposés à notre perception et qui deviennent effectivement les motifs de nouvelles introspections car déchiffrer l'autre est un peu se déchiffrer soi-même. Car il y a du moi en l'autre et de l'autre en moi. Les couleurs sont réduites au strict

Dorothee Clauss



Saint Paul et Pauline, 2011
153 x 119 cm, huile sur toile

minimum, soulignant par exemple l'ambiguïté d'un vêtement mais ce sont les noirs, les gris et les blancs qui dominent, façon d'inscrire le traitement réaliste de la figure dans une dimension autre qui, en l'occurrence, s'avère être la dimension picturale. On ne saurait donc être dans le premier degré. Mais dans une symbolique.

Parfois la figure humaine brille par son absence. Quand Dorothee Clauss peint l'envol ou la mort d'oiseaux. Il est assez facile de trouver des équivalences entre ce motif et des scènes religieuses célèbres qu'il s'agisse de l'Ascension ou des représentations du Christ mort. En fait Dorothee Claus recourt bien à une symbolique mais qui n'emprunte à l'universel que pour la passer au crible de sa subjectivité créatrice avant de la restituer, transfigurée, à l'Histoire de sa pratique.

Plus récemment elle a carrément franchi le pas hors du tableau pour s'appliquer à confectionner des ex-voto faisant penser à des corps ou cœurs transpercés ou à des couronnes d'épines. Mais en empruntant à des matériaux simples qui n'ont que d'autant mieux leur place au royaume des yeux. Placés sous verre, ils sont en quelque sorte protégés de notre univers profane et permettent à l'artiste d'expérimenter la troisième dimension, puisque le regardeur doit nécessairement se déplacer par rapport à l'objet et non seulement le contempler. On est plus dans le corps à corps que dans le face-à-face. On ne s'étonnera pas que le thème de la mort et du temps dominant. Sans la mort, à quoi bon la religion et donc sans doute peut-être les symboliques à commencer par celle de l'Art. Mais ceci serait une autre Histoire.

Toujours est-il que ce travail exigeant et subtilement provocateur permet à Dorothee Clauss de s'inventer, au fil de ses réalisations, un style.

Bernard Teulon-Nouailles



Judith et Holopherne, 2011
200 x 120 cm, huile sur toile



Introspection, série de 5 toiles, 2010
200 x 100 cm, chacune, huile sur toile



Ex-voto à Sainte Rita, 2011
100 x 30 x 30 cm, bois, verre, métal, tissu, plâtre, abeilles

Des objets, des Hommes, un paysage. En observant les photographies de SABRINA GUICHARD, le spectateur pénètre dans un monde à la fois connu et ésotérique.

D'une part parce que les éléments mis en scène nous renvoient à un univers familier, au quotidien, d'autre part parce qu'ils sont chargés de références qu'un spectateur avisé ne saurait ignorer. Que l'on pense seulement aux peintres flamands du XVIII^e siècle, aux auteurs de natures mortes ou encore aux romantiques allemands. Ce sont les grands artistes européens qui constituent sa source d'inspiration et auxquels la jeune femme rend hommage.

La série intitulée *Les choses* nous introduit dans l'intimité d'une famille. Les objets représentés sont chargés d'histoires personnelles et, bien qu'ils soient anodins, ils revêtent une importance pour ceux qui les possèdent. Usités ou transformés (tels les pots de confiture sur une étagère), ils constituent la trace visible d'une présence humaine.

Allier ces natures mortes à l'idée de mort serait cependant fallacieux : bien au contraire, ces éléments figés pour l'éternité ont une vie. Rimbaud n'a-t-il pas personnifié un buffet en disant de lui : « Ô buffet du vieux temps, tu sais bien des histoires... » ?

Les Enfants de Saturne reprend le motif de la nature morte, mais s'enrichit d'une autre symbolique, la mélancolie et le temps qui passe. Les personnages sont seuls, leur regard ne fixe pas l'objectif, il fuit pour se perdre au-delà d'un horizon invisible. C'est à travers les lignes géométriques, le jeu du clair-obscur renforçant l'impression d'austérité que le vague à l'âme s'exprime. D'ailleurs, la lumière provient de l'extérieur, elle cherche à éclairer un intérieur sombre, semblable à l'état d'âme des personnages.

Sabrina Guichard donne l'illusion que le temps s'est arrêté. On ne peut s'empêcher de penser aux Vanités qui ont rappelé aux hommes du XVII^e siècle le temps qui passe. Et ici, nulle présence d'un crâne en guise d'aver-

tissement. Ce sont les objets inutilisés, prenant la poussière, ainsi que les différents âges de la vie qui reprennent cette fonction symbolique.

La Montagne est un pont reliant le passé au présent. En mettant en scène une force de la nature vierge de toute présence humaine, nimbée d'une brume grisâtre, on établit vite un parallèle avec les œuvres de Caspar David Friedrich qui représentait la nature sous ses formes les plus tortueuses et poétiques. Cette montagne, menaçante et magnifique, est un lieu avec lequel l'Homme aspire à ne faire qu'un.

Par ces lignes droites et brisées, très schématiques, elle fait également appel aux représentations de notre enfance, devenant ainsi une nature idéalisée et inaccessible.

Enfin, en jouant sur les tons essentiellement gris, Sabrina Guichard transpose cet ensemble de roches dans un univers irréel, lieu de tous les dangers et que l'on retrouve dans les quêtes initiatiques des jeux vidéo.

En s'inspirant des grands maîtres de la peinture européenne, Sabrina Guichard personnalise et renouvelle les dimensions picturales. Elle laisse transparaître dans ses œuvres une émotion poétique classique et moderne, reliant ainsi les siècles passés au nôtre.

Eliette Psilakis-Guichard

Sabrina Guichard





Sans titre, extrait de la série *Les choses*, 2010-2011
70 x 70 cm, tirage numérique contrecollé sur aluminium et caisse américaine



Sans titre, extrait de la série *Les enfants de Saturne*, 2009-2011
40 x 40 cm, tirage numérique contrecollé sur mousse



Sans titre, extrait de la série *Les choses*, 2010-2011
45 x 45 cm, tirage numérique contrecollé sur aluminium et caisse américaine



Sans titre, extrait de la série *Les choses*, 2010-2011
Travail photographique non tiré

Éloge du risque

Il y a, chez CÉDRIC LOPES, une expérience esthétique des formes à la limite du perceptible. Gonfler des ballons de baudruche, les assembler deux à deux, les aligner en répétition de 9 fois 2, sont des actes qui expriment peu de choses. Mais mettre ce peu de choses dans un face-à-face avec une flottille de verres cassés, recollés de manière à en présenter les aspects tranchants, n'est-ce pas jouer sur un paradoxe, jouer avec le risque que le moindre courant d'air fasse disparaître l'infime tension entre les 2 énoncés visuels qui, au premier chef, n'ont rien en commun ?

En fait, toute la démarche de Cédric Lopes met le spectateur face à une scénographie au risque que lui-même soit acteur de la disparition du parti de l'auteur.

Un tel travail appartient à son temps, en référence à l'expression « être de son temps », comme l'écrit Michel Deguy : « être d'un temps, c'est être d'un même temps, en même temps que beaucoup de contemporains. »

C'est la raison qui m'amène à souligner que le travail de Cédric Lopes s'inscrit dans un courant du contemporain qui interroge la notion de fragilité, explorant des moyens et des langages variés : dessins, objets existants, sculptures (c'est-à-dire objets remaniés lors de processus minima), le tout réuni en des installations qui jouent avec l'espace dont le sens naît d'une théâtralité incertaine de la mise en scène.

Cette mise en scène, qui n'a d'autre objet que l'éloge du peu, joue d'un risque de perte relative de la perception de la forme, prenant à contre-pied les tendances minimalistes et les références au ready-made dont il est pourtant l'héritier, y préférant un principe volontaire d'une économie des moyens en utilisant des matériaux banals du quotidien dans une mise en œuvre hors de toute technicité.

Pascal Fancony

Cédric Lopes



Sans titre, 2010-2011
Dimensions variables, ballons de baudruce
Sans titre, 2010-2011
Dimensions variables, verres et colle



Raffinage, 2011
40 x 40 cm, bloc de polystyrène expansé



Toi aussi tu as déjà collé ton chewing-gum sous la table de l'école, 2011
Table d'école, chewing-gums



Sacré pierre, 2011
Dimensions variable, sac plastique et pierre



Bon air, 2011
Chewing-gums
Exposition *Déco-système*, mai/juin 2011, Domaine du Château d'Avignon

« Dire, c'est l'acte recueilli qui rassemble et qui laisse les choses étendues les unes près des autres. [...] Ils s'en tiennent à ce qui se déploie [...] plus précisément à ce qui les requiert immédiatement : aux choses présentes, sans égard à la présence »

Martin Heidegger in *Moira*.

Le travail de SIMON MIRAMOND se présente comme un certain nombre de personnages chacun indépendant des autres, presque tous à taille humaine, gravés dans le bois ou bien imprimés sur papier ou sur tissus, voire sur le mur. L'espace joue un rôle majeur dans ce travail puisqu'immédiatement le spectateur est pris dans cette « zone » de respiration de ces figures qui le côtoient, le dépassent. Les œuvres sont pourtant accrochées au mur et le trait se rapproche de l'aplatissement de couleur. Le contraste de zones noires ou vides (blanches) (induites par le médium utilisé - xylogravure - tout autant que par choix artistique), la simplification presque stylisée semblent nous installer dans un domaine à deux dimensions, mais cela n'est le cas que lorsque l'on se penche sur les œuvres pour les décrire ou les analyser. On aperçoit alors une simplification du trait, les contrastes noir/blanc qui sont accentués par les aplats des fonds unis, tout cela induisant une marque profonde, une frontière. Mais cet écrasement par le noir ou par l'espace laissé vide n'a étonnamment pas lieu car la figure, instable devant son fond qui la coupe, instaure un équilibre et nous pose dans une stabilité visuelle. Celle-ci, vite bouleversée par l'ambiance instaurée par la présence physique, la corporéité qui se dégage de la figure, de ce qui ne devrait être qu'un aplatissement, demeure pourtant comme un fond de sérénité commun aux différentes figures. L'impression physique vécue occulte la notion de « deux dimensions » lorsque l'on vit vis-à-vis des œuvres, dans l'espace de l'accrochage. C'est alors une impression de « présence » palpable qui nous marque.

Simon Miramond explique qu'il parle de « figure » parce que « celle-ci incarne une forme de dépersonnalisation créant un être, devenu figure, qui n'a plus d'identité propre ou qui recouvre une identité universelle ». Ces figures ne représentent pas, elles se présentent dans leur unicité et leur décontextualisation presque énigmatique face au spectateur qui, emporté malgré lui, vit alors une expérience. Il est intéressant de remarquer que ce travail débute par une immersion dans le milieu des autistes, se poursuit dans la photographie de moments vécus comme forts pour l'artiste qui sont ensuite retravaillés dans le temps long de la technique de bois gravé pour émerger, débarrassés des scories de la personnalité et des émotions types pour entrer dans une dimension d'universalité. Par le fait que la figure présentée n'est pas marquée individuellement, par cette dimension d'universalité acquise par l'effacement des traits intimes, ces œuvres ouvrent la possibilité d'une projection, à une ambiguïté sur l'interprétation. Si dans le premier regard, il semble que ce travail se rapproche de celui de Djamel Tatah, c'est finalement plus dans la démarche que dans les œuvres elles-mêmes puisque celui-ci extrait seulement le général, il désindividualise créant des figures toujours similaires alors que Simon Miramond, excluant également la personne, conserve pourtant l'unique de chaque figure.

Proche par la pensée des critiques de Barthes sur les images et pensées stéréotypées, Simon Miramond est dans ce décalage qui est le propre de l'art. Il propose une œuvre sensible qui déploie sa force dans l'invitation (en ce que ses images ne sont pas agressives) permettant au spectateur

Simon Miramond



Le dormeur, 2011
220 x 220 cm, bois gravé imprimé sur toile

de vivre une expérience qui n'est pas commune, ni courante. Pour autant ces œuvres ne sont pas anodines puisque l'on ne peut se soustraire à l'expérience qui nous assaille. C'est finalement une obligation (car elles prennent fermement en main l'expérience qui a lieu) de vivre « quelque chose » de personnel, d'individuel et intime qui se joue dans ces accrochages. Cela nous détache, nous décale, nous déplace de notre regard habituel en opposition avec l'attitude courante dans laquelle nous fréquentons notre environnement sans véritablement le voir ou entrer en interaction avec lui. C'est justement cette attitude qui consiste à classer, nommer pour étiqueter et par là même ne plus regarder qui est déjouée ici, une torsion nous force à être là, à être et à vivre le « là » de cette exposition de figures qui ne prétend rien de plus que de se présenter.

Face à ces œuvres à taille humaine, le spectateur fréquente une sensation de présence à l'intensité étonnante qui contraint le spectateur à éprouver (faire l'épreuve de) la rencontre puisque libéré des stéréotypes, il s'ouvre à ce qu'il voit et fait une expérience, toujours intime, lui semblant provenir de l'œuvre mais que l'œuvre ne véhicule pas tel un message puisque ce vécu, il ne le partage pas avec les autres spectateurs. Le regard qui s'ouvre à ce qui se présente à lui procède d'une ouverture, une démarche que l'on pourrait qualifier de manière simpliste de « dépourvue d'a priori ». Le travail présenté ne fait pas effraction, il est radicalement distinct de ce courant de l'art dans lequel l'artiste doit provoquer le spectateur pour le faire réagir, la démarche ici est toute autre, c'est une question de présence. Les « figures » sont là, elles occupent cet espace de l'exposition et ne se laissent pas recouvrir par des stéréotypes ou des sentiments extérieurs, elles forcent à être avec elles. Elles forcent à être avec soi, à éprouver ce qui a lieu, ce qui se joue « là ».

Mathilde Lemaitre



Saut 3, 2011
130 x 120 cm, planche de bois gravée



Le baigneur, 2011
120 x 100 cm, planche de bois gravée sur mur peint



Le baigneur, 2011
100 x 120 cm, planche de bois gravée sur mur peint

Une démarche discrète traduisant la sourde volonté de sublimer le réel.

Les associations ludiques et parfois fragiles de mes sculptures résultent de la manipulation d'objets simples, empruntés au quotidien. Avec une préférence pour les objets domestiques, je porte toute mon attention sur leurs propriétés physiques, leurs capacités techniques et aussi le peu de signification qu'ils ont parfois pour nous, autrement dit : leur statut.

Je manipule des objets le plus souvent dérisoires afin d'influer un aspect modeste évoquant l'insignifiance d'infimes fragments de vie quotidienne.

En effet, il m'intéresse d'un point de vue social et économique d'utiliser des objets domestiques peu coûteux et parfois même de l'ordre du rebut dans le domaine du marché de l'art. Cela entraîne un questionnement sur la valeur des choses et le statut de l'œuvre d'art auquel je suis sensible.

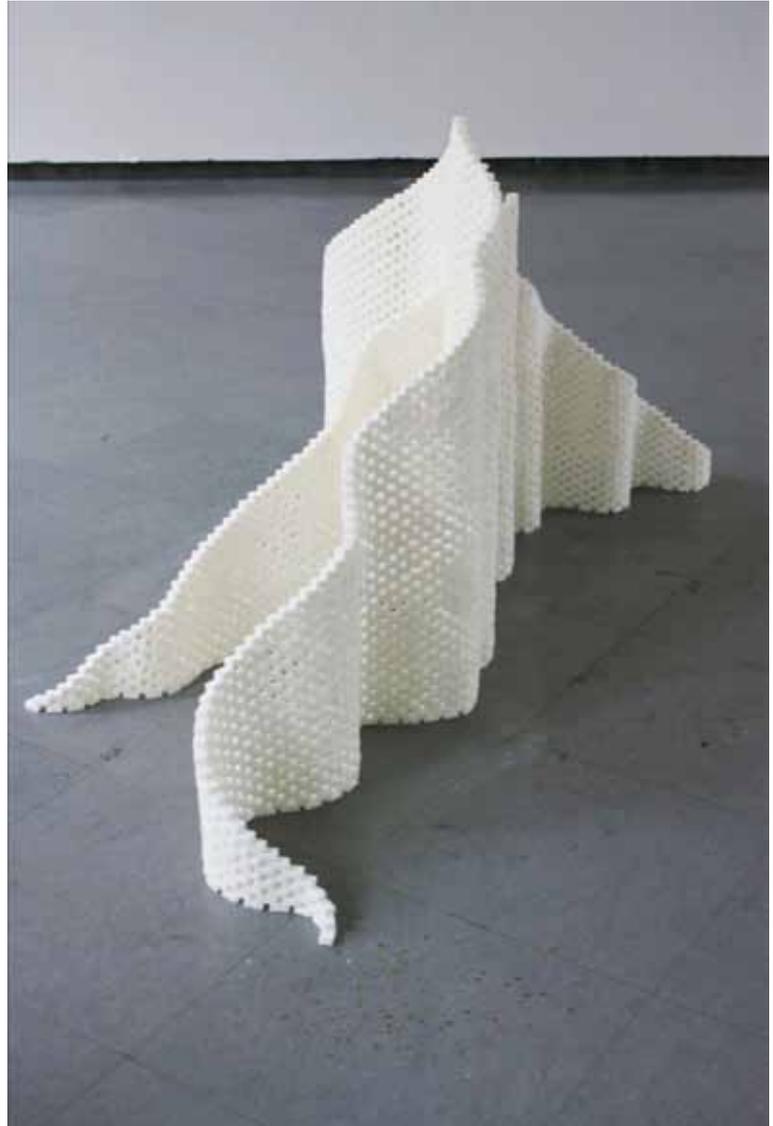
À partir de ces choix sont élaborés des processus de manipulations, on pourrait même parler de jeu de manipulations car j'attache énormément d'importance au caractère ludique qu'il peut y avoir dans l'action de faire : dans la création. Ces manipulations ont pour but de perdre la nature de l'objet initial, afin d'aboutir à un ensemble sculptural, un instant où se

crée une tension révélant le sens et la beauté cachée de nos gestes les plus élémentaires. Il s'agit donc dans mes recherches, de revisiter les gestes quotidiens bénins et habituels en perturbant le caractère « ordinaire » de ces gestes. Ainsi chaque proposition offre au visiteur un émerveillement, un ré-enchantement du banal.

C'est pourquoi l'exposition est pour moi un moment particulier à l'occasion duquel s'articule une mise en tension entre le geste et l'objet, un contexte à travers lequel je peux mettre en œuvre un décalage, une interrogation entre le spectateur et des objets qui lui sont pourtant familiers. Un moment de mise à l'épreuve où le domestique entre dans le domaine de la sculpture.

Cyndie Olivares

Cyndie Olivares



Au sucre et à mesure, 2010-2011
110 x 200 x 100 cm, sucre en morceau



Tout est bon dans la commode, 2011
115 x 115 x 60 cm, cochons tirelire céramique, commode bois, marbre, plâtre
Exposition *Déco-système*, mai/juin 2011, Domaine du Château d'Avignon



Stoppage, 2010
155 x 200 x 95 cm, dalle de béton, vélos
Exposition *Espacée*, mai/juin 2010, Domaine du Château d'Avignon





Chaque soir, 2011
120 x 65 x 30 cm, cage à oiseau, kraft blanc

Que la notion de culture ait évolué c'est une évidence et les films cultes des années 80, les palettes graphiques, les techniques logicielles et numériques, la formidable muséographie internautique et les icônes qu'elle véhicule, sont devenus des outils à part entière du bagage culturel des jeunes générations.

De sorte que, quand j'entends quelque vieille barbe se plaindre de la baisse du niveau général, des amalgames faits entre les anciennes valeurs ou références incontournables et les centres d'intérêt, qu'elle suppose mineurs, des jeunes d'aujourd'hui, je me dis que ces gens-là n'auraient sans doute pas perçu, de leur propre chef, l'art de leur temps censé devenir l'art de demain, car une activité s'inscrit toujours dans son époque, qu'elle y adhère ou qu'elle la contredise, par ses thèmes obsessionnels comme par ses techniques dominantes.

Chez MARGAUX SALTEL les techniques sont manifestement empruntées aux moyens d'expression de son temps : images numériques, dessins par ordinateur, recours à des logiciels d'expérimentation graphique et colorée. Je n'en donnerai pour preuve que ces scènes de la vie plus ou moins ordinaire, stylisées et publicisées, faisant intervenir des silhouettes humaines dépourvues de corps (on se souvient que dans les années 60 Fromanger imaginait de la sorte des scènes de rue auxquelles l'anonymat des corps rougis fournissait une dimension critique à des fins politiques : on était alors en pleine euphorie gauchiste autour du problème aigu de la mort du sujet pensant), sur fond neutre soulevant ainsi une revendication identitaire. Les jeunes aujourd'hui ont grosso-modo la même culture de base mais seuls certains passent à l'acte créatif. Et cet acte chez Margaux Saltel consiste justement à mettre en exergue la base commune sur laquelle définir la culture de son époque. Ainsi Margaux Saltel définit-elle un statut possible à l'artiste de son temps, et une identité à sa démarche, de la soustraction même de cette identité à des images émanant du plus grand nombre, y compris des non-artistes. Dans ses dessins, le vide fait en quelque sorte le plein puisque l'absence de corps matériel et identifiable

permet toutes les virtualités concevables. On pourrait même s'y projeter. Surtout quand d'un super-héros ne reste que la panoplie.

Je pourrais citer aussi son recours au dessin numérique. Le dessin est sans doute ce qui traduit le mieux la personnalité profonde et intime de celui qui le pratique. Mais le recours à l'ordinateur, à ses potentialités et à ses codes, neutralise ce caractère convulsif qui hanta tant les surréalistes. On a donc à la fois, je pense à ses séries de *Rendez-vous*, quelque chose de profondément personnel, une vision iconographique spécifique, avec ses choix et ses décisions, et en même temps comme une ligne neutre qui viendrait d'ailleurs. Sans parler du format qui crée une ambiguïté entre l'intime et l'altérité. On comprend que Margaux Saltel se pose ainsi la question de l'identité. C'est que nous sommes faits de ce qui nous environne autant que de ce qui nous a marqué dans notre existence, et que nos références tissent dans notre esprit un réseau inextricable d'images qui nous déterminent et déterminent nos émotions, à communiquer ensuite. Pas facile donc de se trouver une identité parmi ces surdéterminations multiples.

On voit bien d'ailleurs cette dualité reconduite dans ces portraits de « geeks » que Margaux Saltel conçoit de manière bi-partite puisque une moitié du visage est photographiée tandis que l'autre est dessinée. On pourrait d'ailleurs interpréter simplement cette bipolarité comme une interrogation sur l'appropriation de l'image photographique, issue donc de l'extérieur, par une décision graphique qui émanerait plutôt du monde intérieur du sujet créant. Mais qui ne sait qu'une photographie artistique, à vocation plastique, suppose un certain nombre de choix et de contraintes qui en font, en tant que telle, un geste créatif tandis qu'au contraire le dessin, qui paraît relever d'un univers personnel obéit à des codes universels et donc, on l'a vu, à des techniques communes. La dualité proposée semble donc plus complexe et relever davantage de l'interaction, du mélange des genres et du renversement des valeurs que de la simple opposition.

Margaux Saltel



Trophées de chasse, 2011
Vue d'accrochage, dimensions variables

Enfin Margaux Saltel recourt à la photographie numérique dans des mises en scène intimistes, relevant de son univers familier, où l'apparition de sa personne sous les traits d'une super-héroïne de style Bat, Super ou Spider-woman, crée un décalage incongru non dénué d'humour et sans doute même d'incidences satiriques. La fiction se mêle en effet à la réalité d'une part parce que la scène est manifestement construite, narrativisée, éloignée du réel donc même si le contexte paraît crédible, d'autre part du fait que l'artiste y joue un rôle, dont l'identification phantasmatique renvoie aux rêves de l'enfance, et à ceux des grands enfants que nous sommes restés. Ici encore la technique favorise l'expression d'une thématique. Les références personnelles prennent corps sur l'image et ce corps signifie justement le statut de l'artiste : celui qui ne se sort du monde merveilleux des images de l'enfance que pour mieux y retourner, mais poussé par la volonté plastique de lui donner corps précisément. En ce sens on peut parler de Re-création, et qui ne sait que, à peine accentué, c'est le mot préféré des enfants (avec vacances, à quoi nous renvoient les absences de tête sur les dessins évoqués plus haut) car le génie créatif n'est que l'enfance retrouvée à volonté. L'enfance de l'art en l'occurrence, pas étonnant dès lors que Margaux Saltel ait accordé autant d'importance à des peluches postiches. La peluche c'est l'enfance qui nous sort de la tête. Mais une enfance mûrie, dont les références s'épaississent et s'assument. Une enfance qui reprend corps pour se faire œuvre d'art.

Ainsi aurait-on pu dire, si Michel Jonacz n'avait pas utilisé le terme de manière si concluante, que par sa pratique des techniques actuelles au service d'une thématique qui sollicite l'enfance en tant que creuset des émotions décisives, Margaux Saltel est devenue, grâce à ses photographies subtiles, une « super-nana ».

Ou plutôt, puisqu'elle s'est choisie le nom de Gna comme double d'elle-même, une super « gNa-gNa ».

Bernard Teulon-Nouailles



Whitout face, 2011
100 x 100 cm, chacun, dessins sur ordinateur



SuperGna et Docteur Love (série), 2011
40 x 60 cm, photographie numérique



SuperGna et Docteur Love (série), 2011
60 x 40 cm, photographie numérique

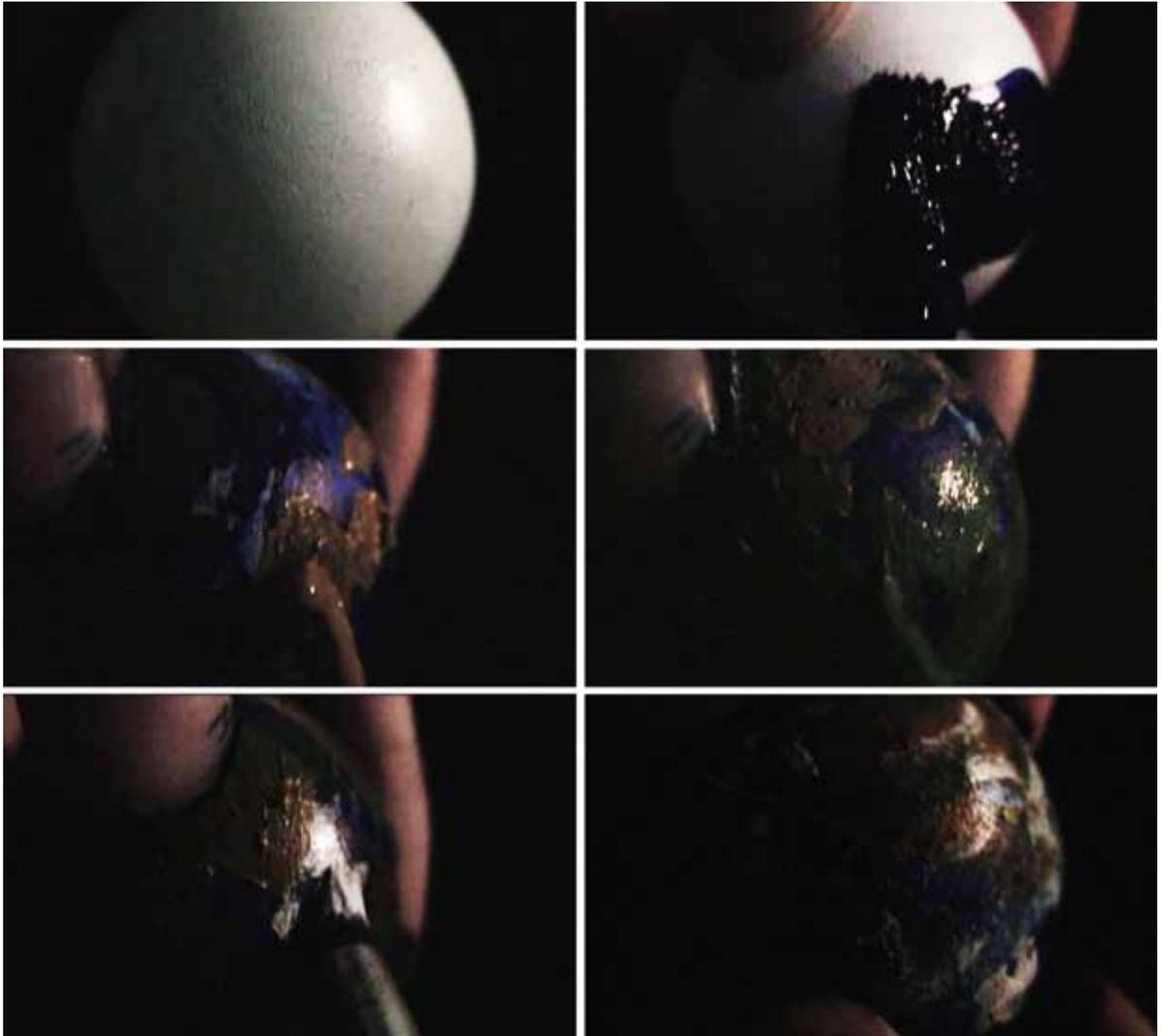
Arrivé en France il y a quatre ans, j'ai été confronté à une nouvelle culture, qui, bien que présentant des similitudes avec la culture orientale, a des racines bien sûr très différentes. L'une des plus évidentes concerne la conception du monde, la place et la valeur accordées à l'être humain par rapport à l'univers. Le fait de comprendre mieux ces variantes m'a permis d'avoir un point de vue plus large et une meilleure compréhension de notre monde. Les cultures orientale et occidentale se complètent tel le Yin et le Yang dans le Tai Chi, bien qu'ils soient presque opposés. Elles constituent ensemble le monde des humains, toutes les deux étant indispensables. À la lumière de cette réflexion, je peux désormais mieux comprendre les bases de ma propre culture, et donc répondre à la question : « où suis-je ? et d'où viens-je ? »

Ces questionnements sont également nés de l'essor de l'économie chinoise et des changements sociaux qui en découlent. Notre esprit et notre pensée s'en trouvent menacés, car des nouveautés naissent tous les jours, et nous ne sommes pas capables de suivre la rapidité de ces bouleversements et de nous y adapter. Quand notre génération entre dans la vie, elle se sent déboussolée. Comme les autres jeunes de ma génération, je me pose souvent une question : « qui suis-je, et où vais-je ? »

C'est pourquoi je cherche à établir une relation entre le macrocosme et le microcosme. Ici, ce dernier est symbolisé par la société humaine, tandis que le macrocosme est l'univers entier. Dans mes vidéo-installations, je donne des représentations poétiques du cosmos et de la Terre à l'aide de petits objets bricolés, en jouant sur les échelles. Ainsi, une main peint sur une petite boule les océans, les continents et l'atmosphère, l'artiste devenant le créateur-démiurge d'un petit monde. Ailleurs, le spectateur peut littéralement pénétrer dans le système solaire que je figure. Un télescope de ma fabrication donne à voir des molécules, et des êtres humains projetés sur une pierre se voient réduits aux dimensions de fourmis. Sur un mode humoristique, j'essaie de montrer notre situation dans le monde, subordonnés au macrocosme et non en position de maîtrise.

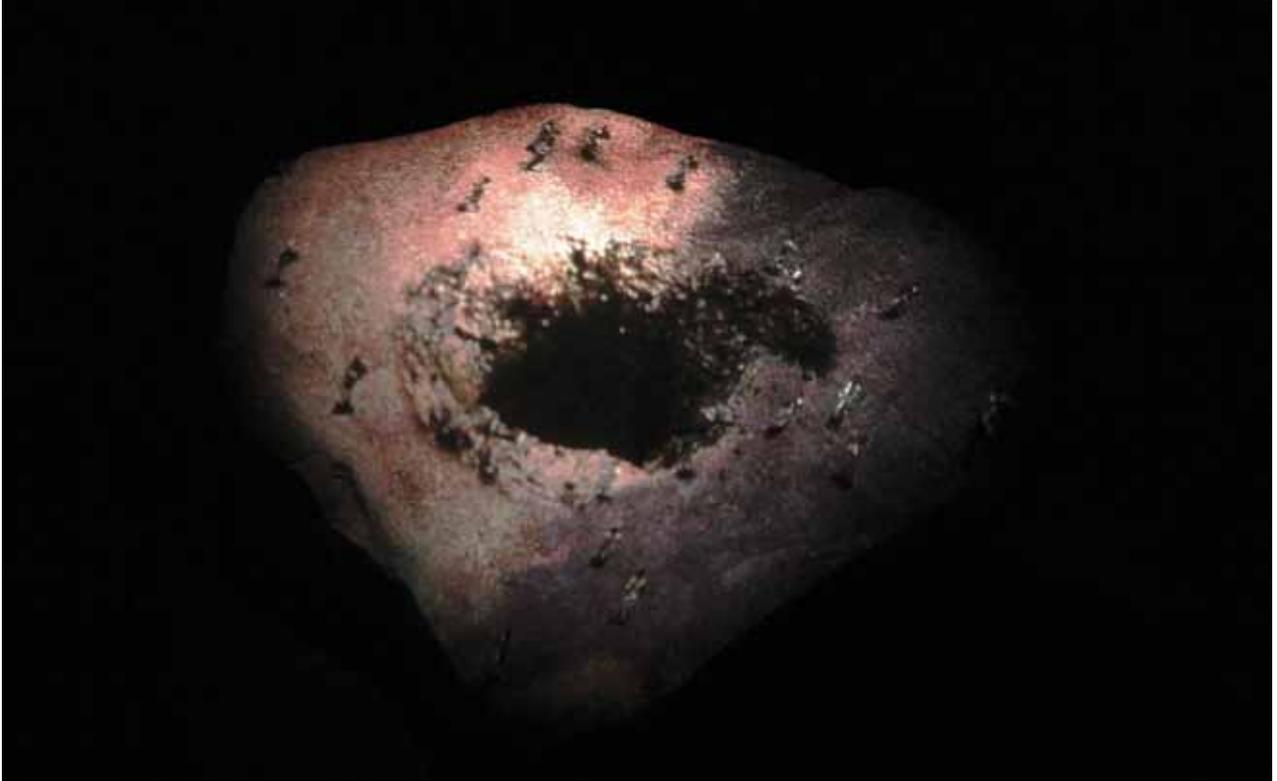
Hao Min Yang

Hao Min Yang

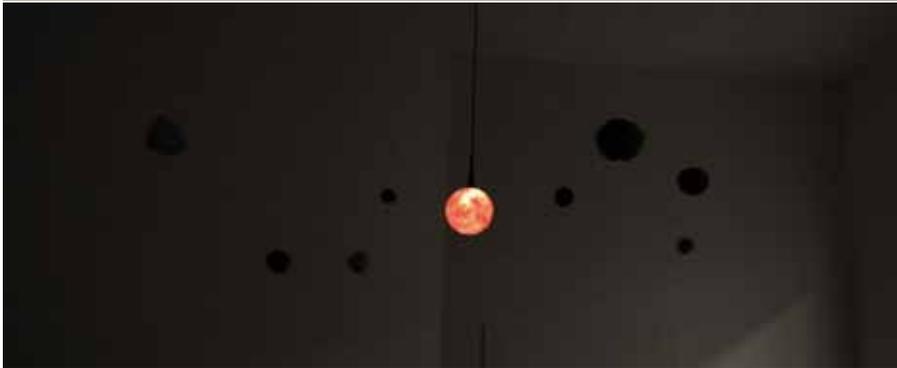




La fourmière, 2011
Vidéo installation



La fourmière (détail), 2011
Vidéo installation



Sans titre (système solaire), 2011
Installation



PATXI BERGÉ
Né en 1988 à Bayonne
patxi.berge@gmail.com

NILS BERTHO
Né en 1987 à Montpellier
nilssplasher@hotmail.fr /
nilsbertho.com
xavierronsegallery.com

STÉPHANIE BLANQUET
Née en 1987 à Montpellier
blanquetstephanie@gmail.com

DOROTHÉE CLAUSS
Née en 1987 à Strasbourg
clauss.dorothee@gmail.com
dorotheeclauss.canalblog.com

SABRINA GUICHARD
Née en 1986 à Valence
guichard.sabrina@gmail.com
sabinaguichard.blogspot.com
paysages-de-france.blogspot.com

CÉDRIC LOPES
Né en 1988 à Lourdes
cirdecsepol@free.fr

SIMON MIRAMOND
Né en 1986 à Montpellier
hazotone@yahoo.fr

CYNDIE OLIVARES
Née en 1987 à Narbonne
cyndie.olivares@hotmail.fr
cyndieolivares.blogspot.com

MARGAUX SALTEL
Née en 1988 à Nîmes
margaux.saltel@gmail.com
gna.ultra-book.com
gnageek.canalblog.com

HAO MIN YANG
Né 1981 à GuangXi, Chine
gxnyhm@hotmail.com

Hôtel-Rivet est une collection éditée par l'École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes
Directeur : Dominique Guthertz

Cette publication a été éditée à l'occasion de l'exposition *Poursuite 3* organisée
à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes du 12 décembre 2011 au 20 janvier 2012

Maquette réalisée dans le cadre des résidences d'artistes de
l'École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes en octobre 2009.

Workshop de Stéphane Tanguy et Nicolas Grosmaire, avec les étudiants :

Amélie Coronado, Seyrane Diplomat, Sylvain Gaillard, Julie Salburgo, Margaux Saltel,
Mélicca Tresse

Couverture : Patxi Bergé & Mika Perez / ESBAN-NG

Relecture : Murielle Humbert-Labeaumaz

Crédits photographiques : © ESBAN 2011

École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes
Hôtel-Rivet, 10 Grand'Rue, F-30000 Nîmes

+33 (0)4 66 76 70 22 - ecole.beauxarts@ville-nimes.fr

**ECOLE
SUPERIEURE
DES BEAUX-ARTS
DE NÎMES**



N° d'éditeur : 30

Dépôt légal à parution

ISBN : 978-2-914215-29-0

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie JF Impression,
Montpellier, en décembre 2011.

Publié avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication,
Direction régionale des affaires culturelles Languedoc-Roussillon.

Prix de vente : 12,50 □



École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes

Établissement Public de Coopération Culturelle

Hôtel-Rivet, 10 Grand'Rue, F-30000 Nîmes

+33 (0)4 66 76 70 22 - ecole.beauxarts@ville-nimes.fr