

« Le coucou et l'épouvantail », une exposition de Delphine Renault.

« Dans les bottes, des montagnes de questions¹ ».

« N'y a-t-il pas ici quelqu'un ? » – « Si, quelqu'un », avait répondu Écho. Narcisse stupéfait porte ses regards de tous côtés : « Viens », crie-t-il à pleine voix. A son appel répond un appel d'Echo, il regarde derrière lui et reprend, personne ne venant : « Pourquoi, dit-il, me fuis-tu ? » Et il lui revient autant de mots qu'il en avait dit. Il insiste et, trompé par l'illusion d'une voix répondant à la sienne : « Viens ici, dit-il, réunissons-nous ! »²

A l'invitation de la Classe des Beaux-Arts de Genève, Delphine Renault répond sans détour par un premier geste formulé à travers le carton d'invitation, pensé comme le seuil de l'exposition.

Envisagé comme une carte postale – objet à la fois intime / unique et collectif / reproduit à l'infini – il révèle un élément de mobilier présent dans les salles du Palais de l'Athénée : une cheminée à la fois ordinaire (générique) et étrangère (d'autres occupants semblent en avoir fait usage avant notre arrivée), dressée ici au rang d'icône. Tel un fond de décor en carton-pâte, cette image franche et frontale³ bloque notre regard tout autant qu'elle nous convie à pénétrer dans l'espace d'exposition sans frapper à la porte.

Elle convoque certaines notions que l'artiste développe dans son travail depuis plusieurs années : le point de vue, l'objet découpé, l'échelle, l'image-écran, le décor et son envers et les glissements fréquents entre la sculpture, la peinture (l'image) et l'architecture.

Une fois franchi le seuil de cette imposante institution qu'est le Palais de l'Athénée, notre carton d'invitation en main, nous ouvrons la porte de la Salle Crosnier. Après avoir levé la patte comme des poules⁴ pour gravir une structure en bois monumentale – qui traverse et unifie l'ensemble des salles et sur laquelle nous sommes invités à circuler –, un miroir mural se fait l'écho de notre apparition. Sa présence nous incite à la fuite ou à la rencontre avec nous-même ou encore, à préciser notre accoutrement. Cet objet spectral, susceptible de passer inaperçu tant sa présence est attendue dans les vestibules, reprend la forme de l'isolier téléphonique dont la fonction habituelle est, ici, contrariée par le gardien de ces lieux : un coucou qui, dans sa souveraineté solitaire, débite son petit cri sans même nous entendre. Le curieux animal folklorique que l'on écoute mais que l'on ne voit pas, nous invite dans un espace-temps particulier, circonscrit et saturé de répétitions. Constitué de sons naturels et de sons artificiels, son

chant métronomique met en relief le caractère double de son auteur qui dévoile régulièrement sa silhouette ou, au contraire, la dissimule en se fondant dans son habitat naturel ou manufacturé.

En nous éloignant du tic-tac qui tente de nous leurrer sur son identité hybride plutôt que de fournir l'heure attendue, guidés par la structure en bois qui double les limites de l'espace d'exposition dans l'ensemble des salles, nous prenons conscience que l'artiste a délicatement retourné, comme un gant, l'invitation qui lui a été faite par le jury de la Classe des Beaux-arts⁵. Plutôt que de montrer des œuvres telles qu'on pourrait les attendre, elle opère un changement de perspective radical en choisissant de mettre à nu son hôte. En se servant de l'espace presque comme un « ready-made », elle le ramène au plan d'une nouvelle actualité qui renverse les hiérarchies (entre les œuvres et l'espace, entre celui qui invite et celui est invité à exposer). Elle nous place en hauteur (en suspens ?) pour nous inviter à regarder cet espace d'exposition sacralisant, situé à la fois comme « hors du temps » tout en étant affecté par celui-ci. Sa lumière zénithale, ses lambris, son parquet Grand Siècle nous plongent au plein cœur d'une scénographie archétypale du 19^{ème} siècle. Le cadre impérial ainsi exhibé est converti en un décor propre à accueillir le geste unitaire de l'artiste.

Mais que faut-il regarder ? L'espace sous toutes ses coutures ? Cette construction qui subsume l'espace ? S'agit-il de défaire ce lit de Procuste ? Sommes-nous arrivés en retard ou bien trop tôt ?

L'artiste nous invite à observer les codes de cet espace social et esthétique et à réfléchir à la manière dont il peut conditionner notre regard sur l'art et participer à son processus d'accréditation. Ce qu'elle donne à voir est peut-être également le jeu social, la comédie (?) à laquelle nous participons.

Qui observe qui ? Qui conforte l'image de qui ?

L'installation, inclusive et exclusive, évoque autant la promenade (celle du cloître ou celle du bord de mer) que le chemin de ronde du géolier⁶. La rambarde qui la ceinture oscille entre barrière de sécurité et balustrade incitant au repos et à la contemplation. L'artiste s'intéresse également à la dimension prescriptive des indications fournies par les guides touristiques et leurs fameux « points de vue à ne pas manquer ». D'une part, elle organise rigoureusement notre regard

1. Titre inspiré de la chanson *La nuit je mens* d'Alain Bashung.

2. Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p.99.

3. Notons, par ailleurs, que cette image reprend les codes de la photographie d'installation : prise de vue frontale, absence de vie humaine, clarté...

4. Expression empruntée à Brian O'Doherty qui l'emploie pour décrire l'intervention de Marcel Duchamp dans l'exposition « First Papers of Surrealism » (New York, 1942) qui consistait à envahir l'espace d'exposition de ficelles.

5. On se souviendra de l'exposition « Erased » d'Emilie Ding au Palais de

l'Athénée (2010) qui avait également mis à jour, pour reprendre une expression de Samuel Gross dans le texte de présentation de cette exposition, ce « curieux télescope » qui consiste à montrer des œuvres d'art contemporain dans un espace assimilé à un salon d'apparat.

6. Dans son ouvrage *L'art : une histoire d'expositions* (2009), Jérôme Glicenstein cite François Dagonet qui constate que le musée « évoque la prison avec ses surveillances, ses barrières, ses interdits, sans compter son silence et ses longs couloirs ».

et contraint notre déplacement et, d'autre part, elle laisse à notre œil le loisir de vaquer dans l'océan d'espace dégagé au centre de l'exposition. Dans une conception fondamentalement romantique du « regard », Delphine Renault nous invite à scruter ce qui nous environne tout autant qu'à effectuer un retour sur nous-même, confrontant ainsi un espace concret mesurable à une réalité intérieure difficile à saisir.

Entre un désir clairement revendiqué d'*objectiver* l'existant et une volonté de signaler la nature ambiguë de ce qui nous est donné à voir, l'exposition de Delphine Renault est un territoire, où *littéralisme* (la mise à plat) et illusionnisme s'affrontent. Ses recherches visuelles liées à l'espace, sa perception et sa construction, visent précisément à exclure la narration, l'abstraction et l'expressivité. Néanmoins, elles ménagent une place à l'écart et à la projection⁷.

Avant que notre esprit ne s'évade trop loin dans cet espace qui ne peut ni camoufler sa grandiloquence, ni prétendre à la neutralité (pas plus qu'un white cube), disposée sur son modèle et faiblement inclinée, l'image dupliquée et légèrement diminuée en taille de la cheminée centrale s'impose à nous.

Cette reproduction décalée et superposée, placée comme en apesanteur à la hauteur de notre regard surélevé, prend d'assaut notre esprit et contredit notre parcours confortable et sécurisé. L'espace d'un instant, ce changement d'échelle produit l'effet d'un accident, d'un abîme formel. Il perturbe nos repères visuels. La duplication pointe ce que l'on pourrait habituellement vouloir s'efforcer de cacher (dans une approche moins « contextuelle » de l'espace). Cette cheminée gigogne apparaît comme un avertissement qui nous invite à nous méfier des évidences⁸. Sa disposition légèrement inclinée se présente comme une alternative à l'orthogonalité architecturale environnante et incite à un déplacement du visiteur, ainsi invité à apprécier l'objet selon un point de vue qui serait idéal. Au centre de l'espace, l'image est enchâssée comme une parenthèse, une amorce de fiction, un espace situé hors du cadre, une « quatrième dimension ». Dépourvue de profondeur et ainsi exposée sur son double en saillie, elle place au centre du propos de l'artiste la transposition de la profondeur sur le plan et la transposition du plan dans l'espace.

Entre le carton d'invitation, la cheminée réelle et sa reproduction photographique, plusieurs perspectives, équivalences et interférences spatio-temporelles se déploient. On finit par se demander qui est le double de quoi d'autant que, dans le Palais de l'Athénée, on ne compte plus le nombre de procédés picturaux qui cherchent à imiter le réel, tels que les faux marbres et bois nobles peints. Il se pourrait bien que l'épouvantail logé dans le titre de cette exposition soit en fait l'image de cette cheminée ou alors...

La gardienne, en me voyant arriver dans la dernière salle m'interpelle subitement :
« Coucou ! »

Vous pouvez vous pencher pour voir. »

« Vous pencher pour voir » répète Scapula, surprise et gênée, en me regardant d'un air interrogatif⁹.

(En entrant, je n'avais pas remarqué cette gardienne soudainement pourvue d'un sens de l'humour inopiné. Peut-être que vous non plus, d'ailleurs.)

Confortablement installée et affairée à son bureau en contrebas de la palissade, elle semble occuper un espace familial, pourtant réaménagé pour l'occasion. Elle m'explique l'origine des sérigraphies accrochées de manière sérielle au-dessus de son bureau. Reproduites dans l'édition déployée en accordéon qu'elle me tend, elles constituent pour l'artiste un abécédaire organisant son vocabulaire pictural.

Pour celui qui connaît ou a déjà vu des œuvres de Delphine Renault, ces sérigraphies peuvent ainsi nous sembler familières. Pour l'occasion, l'artiste a procédé à un « archivage » de son vocabulaire de couleurs et de formes. Dans un format identique et réduit, les paramètres de différentes installations *in-situ* passées et de sculptures aujourd'hui détruites, réalisées entre 2009 et 2014, sont regroupés. Chaque forme colorée et isolée gagne en abstraction tout en se référant à des éléments figuratifs (un paravent, une palissade, une cible, un repère, une montagne) qui, pour la plupart, officient (à l'échelle 1) comme des écrans qui bloquent le regard ou balisent le paysage. Transposées et uniformisées, ces combinaisons retracent le parcours pictural de Delphine Renault.

C'est en empruntant les marches pour quitter cet *espace autre*¹⁰, créé par l'artiste, que je réalise que le tour le plus avisé qu'elle nous ait joué a peut-être été de nous avoir donné le premier rôle dans un labyrinthe en forme de palindrome.

Lionnel Gras

Une exposition de Delphine Renault

Salle Crosnier, Palais de l'Athénée,
rue de l'Athénée 2, 1205 Genève

Exposition du 27 février au 28 mars 2015

Horaires d'ouverture: du lundi au vendredi de 14h à 18h
et le samedi de 10h à 12h et de 14h à 17h

SUBVENTIONNÉE
PAR LA
VILLE DE GENÈVE

Avec le soutien du Fonds cantonal
d'art contemporain, DIP, Genève



7. Certains changements d'échelles pourraient faire penser au roman de Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871).

8. On pourrait comparer la « fonction » de cette œuvre à celle de l'escargot présent au premier plan de l'*Annonciation* de Francesco del Cossa et dont Daniel Arasse livre une analyse passionnante dans son essai *On n'y voit rien* : « En fait, par sa disproportion, l'escargot fait, localement, échec à la profondeur fictive de la perspective et restaure la présence matérielle de la surface du panneau, du support de la représentation. » (Paris, Denoël, 2000, pp.51-52)

9. Scapula est le double de l'auteur.

10. Expression empruntée à Michel Foucault.