

D'une ligne à l'autre

« Laisser la forme peinte... », nous dit Émilie Satre. Le titre de l'exposition de L'H du Siège est une proposition ouverte, tout comme le travail de l'artiste. Il pourrait évoquer un protocole à suivre, à la façon de Corita Kent qui rédige en 1967-1968 les 10 règles pour les étudiants et les enseignants, d'après John Cage, ainsi la « règle 4 : tout considérer comme une expérience ». Il pourrait évoquer une demande, un appel à la liberté... la liberté de peindre, de dessiner, de ne cloisonner ni l'un ni l'autre. Car les œuvres d'Émilie Satre sont sur papier, mais elles sont tout autant des peintures, l'artiste évacue de la sorte la distinction régulièrement faite en Occident entre dessin et peinture.

La sculpture vient tout d'abord, dans son histoire, le dessin dans un second temps. « Quand j'ai commencé les dessins, je ne les montrais pas'. » Alors qu'elle est en quatrième année, à l'École Régionale des Beaux-Arts de Rouen, elle part étudier à Karlsruhe. Elle y rencontre Silvia Bächli, qui enseigne là-bas, et pour qui le dessin n'a rien d'anecdotique, bien au contraire. Il est en effet central dans son œuvre et sert de point d'ancrage à sa découverte du monde par le geste. Rencontre opportune, au moment où le dessin commençait à prendre une part plus importante pour Émilie Satre. Depuis lors, il se développe sous diverses formes.

« Le dessin est un rituel, une transe, un vertige », écrit-elle en 2015. À L'H du Siège, cette question du rituel est tout particulièrement importante. Le corps est toujours présent, quel que soit le format des œuvres. Émilie Satre travaille au sol, manipulant le papier, le recouvrant, ponçant... Le corps du spectateur joue également un rôle, appelé à prendre du recul, dépassé par l'œuvre, ou contraint de s'en approcher.

« Fresque épique » alliant légèreté du papier et épaisseur de la matière, le format colossal de 2,50 x 10 m est une plongée dans la couleur, mais une plongée altérée, dérangée par les interférences récurrentes dans le travail de l'artiste. Le temps y est de la même façon essentiel. Les protocoles que s'impose l'artiste nécessitent toujours patience et ténacité. Laisée en réserve, l'extrémité de la feuille constitue un point de départ. Une première étape consiste à créer le paysage-peinture – et non pas un paysage représenté en peinture – constitué de pigments, d'encres et de poudres métalliques qui rouillent progressivement. À chaque fois, le séchage impose un temps d'attente. Il y a un écho romantique dans cette matière picturale, comme dans la peinture de Caspar David Friedrich, un rapport avec la notion du sublime, avec les éléments. Le motif décliné bouscule l'harmonie de l'ensemble, empêche le spectateur d'y avoir un accès direct. Il n'y a définitivement pas de rupture avec l'histoire de l'art, loin de là. Émilie Satre s'en inspire, puise dans des éléments, des motifs, des fragments de ces compagnons de route des temps passés. Il suffit d'observer Paolo Uccello et *La Bataille de San Romano* dont les lances rythment les œuvres du Musée du Louvre, des Offices de Florence ou de la National Gallery de Londres, par exemple, ou le *Saint Georges terrassant le dragon* du même artiste au Musée Jacquemart André. Dans ses *Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, publiées au milieu du XVI^e siècle, Giorgio Vasari raconte que Paolo Uccello est tellement obsédé par la perspective qu'il invité à dormir par sa femme, il s'écrit « Oh ! quelle douce chose que cette perspective ! » Vasari conclut « En vérité, si elle lui fut bien douce, elle ne fut pas moins précieuse et utile à ceux qui vinrent après lui. » Indirectement, Émilie Satre contourne cette perspective, mais lui rend un subtil hommage en formes flottantes. Elle déplace également la notion picturale d'horizon, telle une magicienne sortie d'un livre d'Henri Michaux : « Un jour en ma

présence, un mage retira l'horizon tout autour de moi. Que ce fut magnétisme, suggestion ou autre cause, la soudaine soustraction de l'horizon [...] me causa une angoisse tellement grande que je n'aurais plus osé faire un pas². »

À côté de ce grand format réalisé durant sa résidence à L'H du Siège, dans lequel la couleur vibre, et, dans un autre grand format, cette même vibration de la couleur se fait ligne. En 2007, l'anthropologue Tim Ingold publie *Une brève histoire des lignes*³. Il y explique que l'Occident a eu une incidence non négligeable sur le devenir de la ligne, s'éloignant de ses origines, liées au geste et à la trace, pour devenir la ligne droite, archétype de la modernité. Or, le geste est essentiel pour Émilie Satre. Pour cette seconde peinture-dessin, sur un papier très fin, elle a tracé une succession de lignes, commençant d'un côté, reprenant de l'autre. Le croisé de lignes contribue à créer une espèce de moiré, grâce auquel on rejoint le monde du textile. L'acte est ici à la fois performatif et proche d'un rituel. Le corps est pleinement engagé. Dans le protocole que s'impose Émilie Satre, à main levée, les variations sont celles de l'accident, du corps qui réagit à la temporalité, des tremblements. L'ensemble est cinétique.

On se retrouve aussi dans un état contemplatif, puisque ces lignes mouvantes créent un état de perception totalement différent, à mettre en relation avec la répétition visuelle et auditive. Émilie Satre s'intéresse tout particulièrement à la musique minimaliste, par exemple celle de Philip Glass ou Steve Reich. Dans cette musique, un même motif se répète, mais il y a toujours de petites variations, et ces petites variations se distinguent de l'ensemble plus homogène. Les deux compositeurs parlent du rapport à la densité du matériau.

Avec les dessins aux phylactères, le format est plus réduit, néanmoins l'œuvre ne perd pas de sa force. Le dessin conserve toute sa monumentalité et le motif fait le lien, d'une œuvre à l'autre mais aussi avec l'histoire de l'art. Au Moyen Âge, ces banderoles servaient de support aux textes des personnages peints. Or ici, nul mot. Le phylactère est vidé de son statut de support pour se concentrer sur la forme, il est revisité. Le support, un papier coréen, contribue au jeu entre opacité et transparence.

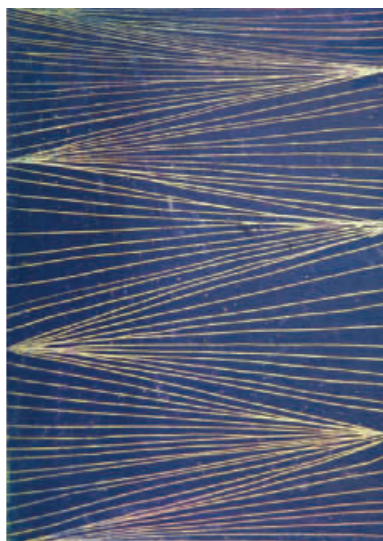
Les plus récentes pièces sont d'un format moindre. « C'est arrivé après les histoires de lignes qui se croisent. Je suis allée à la manufacture à Roubaix, il y avait des métiers à tisser avec tous les fils qui faisaient des motifs'. » Émilie Satre gratte, ponce, trace. Si le format est différent, une nouvelle fois, la question du temps est centrale. Le rapport à l'histoire de l'art également, des enluminures aux images de piété. Dans les profondes émotions artistiques qu'elle décrit, l'artiste évoque une toute petite gravure de Rembrandt, un portrait de sa mère, dans laquelle l'emploi de la ligne est majestueux. Il y a aussi la Vierge noire de Rocamadour, sculpture rongée par le temps et les hommages, qui la saisit par sa force, sa « charge », explique-t-elle. La problématique de la charge revient de manière récurrente dans ses interrogations. « L'œuvre est un objet transitionnel. C'est là que la Vierge noire de Rocamadour m'a vraiment fait réfléchir. Ce n'est pas autant l'objet qui est important, mais le passage entre la personne qui la fait et celle qui la regarde'. » Lignes vibrantes à main levée, ondulantes des phylactères, lignes-motifs occultant, lignes incisées, cette nouvelle ligne est cette fois-ci invisible.

Fanny Drugeon, décembre 2019

¹ Entretien de l'auteure avec Émilie Satre, 2 décembre 2019.
² Henri Michaux, « Au pays de la magie » (1941), dans *Ailleurs*, Paris, Gallimard, 1986, p. 168.
³ *Lines. A Brief History*, Routledge.



sans titre, huile sur bois, 13 x 12 cm, 2019
sans titre, gouache sur papier de murier, 30 x 19 cm, 2019
sans titre, craie à la cire sur papier, 15 x 10 cm, 2019
vue d'atelier, 2019



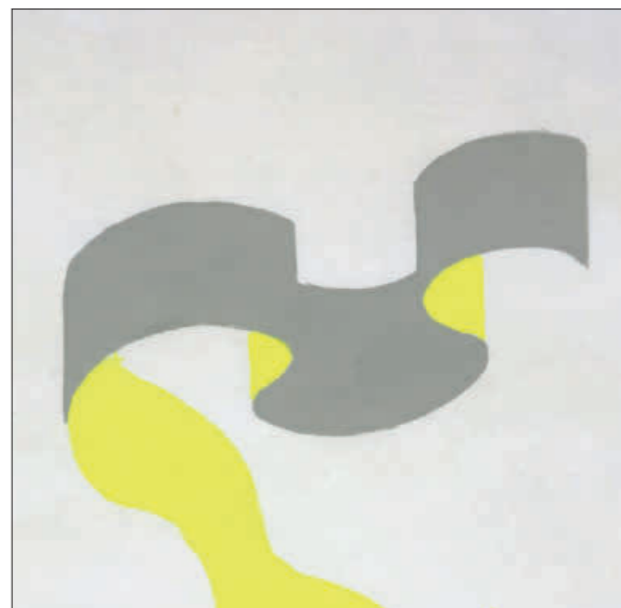
Émilie Satre est née en 1979, elle vit et travaille à Montreuil / www.emiliesatre.fr

Remerciements : l'équipe de L'H du Siège ainsi que Michèle Cirès-Brigand, Claire Colin-Collin, Fanny Drugeon, Sylvie Houriez, Annie Paule Thorel.

Couverture : *sans titre* (détail), gouache sur papier de murier, 2019 / *sans titre* (détail), encre, pigments, limaille et mica sur papier, 2019

Avec le soutien de :

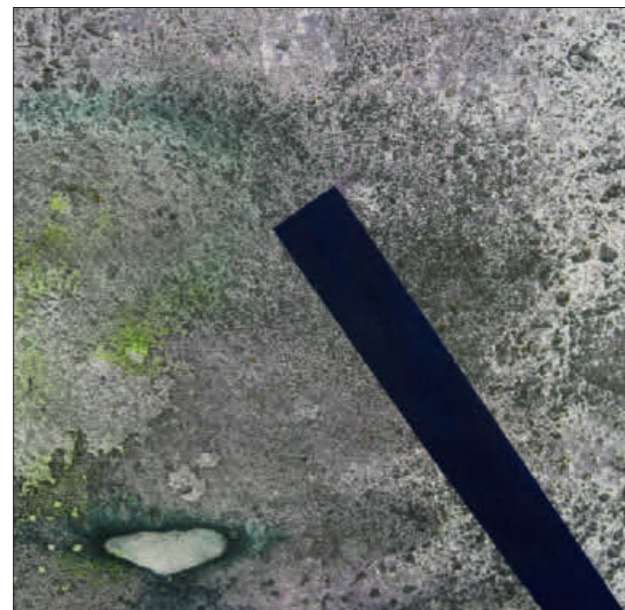
La Région Hauts-de-France, le Ministère de la culture et de la communication, la Ville de Valenciennes, le Département du Nord.



Émilie Satre



exposition / résidence



Laisser la forme peinte...

11 janvier au 22 février 2020



15 rue de l'Hôpital de Siège 59300 Valenciennes • www.hdusiege.org



Pogpo

Pogpo désigne une chute d'eau, une cascade, un flux qui est brusquement interrompu. Ce mot coréen, si on l'entend au figuré, ne correspond en rien au travail de Hye-Ryun Jung qui est tout en continuité. Au propre, il fait au contraire référence à l'une de ses installations réalisée dans le cadre du festival japonais d'art contemporain Kenpoku Art, en 2016. Peu de temps après le terrible tsunami qui avait ravagé la région de Fukushima, non loin de là, Hye-Ryun Jung choisit d'intervenir dans un tunnel qui mène à la cascade de Fukuroda. Elle est inspirée par une rencontre humaine : une mère et sa fille lui parlent de ce lieu emblématique, avec amour et fierté. Elle part visiter en leur compagnie cette cascade, à travers laquelle coule la rivière Taki qui se jette dans la plus vaste rivière Kuji. Ne souhaitant pas « déranger la nature », elle fait courir son installation lumineuse le long du tunnel, l'interrompant avant l'arrivée à la cascade. Elle renverse alors les réalités, en recréant le fleuve au plafond avec un flux de Led ondulant. Cet intérêt pour le lieu, son histoire, ses habitants, les matériaux qui composent son environnement, est au cœur de son travail à l'H du Siège, à Valenciennes. Première résidence de l'artiste en Europe, première exposition dans un pays dont elle ne parle pas la langue pour échanger avec ses habitants, elle puise son inspiration dans la région et y prélève les éléments qui vont composer son exposition.

Elle se renseigne alors sur son histoire et s'empare des matériaux propres au paysage environnant, la brique rouge et le charbon. La région du Nord avec son histoire minière l'intrigue et elle cherche des traces de cette mémoire dans les montagnes que forment les terrils. Lors de son ascension d'un terril, elle raconte s'être sentie en communion avec le lieu, « avoir physiquement perçu quelque chose qui relève de l'histoire des gens qui ont vécu dans cette région, en s'enfonçant dans la matière ». Et c'est justement dans cette forme qu'elle puise, dans cette matière mémoire du passé minier de la région. Ce lien physique constitue le début de son projet pour « réfléchir à l'espace et au temps ».

Originaire de Busan, en Corée du Sud, Hye-Ryun Jung est familière d'une architecture débordante. Là les constructions hétérogènes s'accrochent à la montagne et les rues portent les traces des habitants. Elle est elle-même partisane d'un art qui rentre dans la vie des gens. L'un de ses projets pour Valenciennes repose sur un travail mené à partir de cartes de la ville. Des cartes du XIXe siècle qui révèlent encore le tracé des anciens remparts de la ville sont superposées à des cartes contemporaines. De ces expérimentations naît un nouvel espace, ce que Hye-Ryun Jung désigne comme « un volume plat », ultime processus de transformation.

L'atelier de Hye-Ryun Jung à Valenciennes ressemble à un espace de recherche, celui d'une artiste, mais il pourrait être également celui d'une géologue ou d'une alchimiste. Les tables sont couvertes de briques, de schiste ou de grès carbonifère, tantôt d'un seul tenant, tantôt réduits en poudre. Plusieurs cartes ont été dessinées à partir de la poudre, espaces fragiles qu'un seul

souffle peut faire disparaître. À la fin des années 1970, Walter De Maria, l'une des figures majeures du Land Art, créait sa première *Earth Room* : il déplace plusieurs tonnes de terre retenue par des barrières vitrées dans des espaces urbains consacrés à l'art. La notion de *déplacement* joue le même rôle dans le travail de Hye-Ryun Jung. En intégrant dans un cadre dévolu à l'exposition des matériaux de la région, en les transformant, elle déplace les points de vue sur l'histoire et le territoire. L'une des superpositions est ainsi présentée dans l'exposition, carte de poussière illuminée du dessous. L'éclairage permet de mettre en valeur le tracé des rues. Ce qui intéresse l'artiste n'est pas une vision figée, mais bel et bien l'échange potentiel qui se produit avec les visiteurs découvrant ce nouvel espace. Ceux-ci ont toute leur importance dans le travail de l'artiste, l'ensemble est en quelque sorte activé par la présence humaine et toutes les évocations qui vont naître.

Au centre de l'exposition, la structure en entrelacs semble une incarnation des déplacements de l'artiste, à la façon d'un dessin dans l'espace. On perçoit le parcours de son corps, tandis que des temps d'arrêt sont offerts. Ils renvoient toujours à l'espace environnant à travers les matériaux employés, poudre de brique, fragments carbonifères. On se plaît à imaginer le parcours de l'artiste, sa chorégraphie, à suivre ses déplacements, à combler l'absence. Hye-Ryun Jung offre ici une nouvelle lecture de l'espace.

Le travail de Hye-Ryun Jung repose sur une étude de l'espace et des gens et avec sa pratique artistique, elle invite les habitants à avoir un nouveau point de vue sur leur environnement. Certains aspects de sa recherche, pour un œil occidental, font de nouveau écho au Land Art. Dans les années 1980, Wolfgang Laib déclare par exemple que ses « œuvres obligent à la participation d'autres personnes ». Il réalise également *Cinq montagnes que l'on ne peut escalader*, ses monts de pollen qui s'imposent par leur fragilité et contrastent avec le gigantisme dominant à cette époque. Hye-Ryun Jung, elle, joue autrement avec les proportions. Les vastes paysages de terrils deviennent une ligne d'horizon minuscule. Les mêmes terrils sont évoqués à partir de minuscules fragments ou de poussière. Le petit évoque le très grand. Ce faisant, elle transporte la nature industrielle dans l'exposition, procède à un renversement des valeurs et des échelles.

Elle s'intéresse tout particulièrement au moment où tout peut basculer, où l'on passe du champ négatif au champ positif, au moment où rien n'a encore commencé, *Minus Landscape*. De la perfection du cercle à l'apparition du zéro, ces questions passionnent Hye-Ryun Jung. Le cercle, en tant que recherche sur une forme pure est apparu en 2011, avec *Memory of Fantasy*. Durant cette période, elle décide aussi de changer sa démarche. Jusqu'à présent, elle concevait les œuvres et les laissait se déplacer de son atelier vers l'espace d'exposition. Désormais, c'est l'artiste qui se meut, et travaille *in situ*, directement avec le lieu, son histoire, sa mémoire, son matériau, son temps.

Le rapport au vivant est par ailleurs essentiel. Hye-Ryun Jung souhaite que le spectateur réagisse à ce qu'il voit. Elle se veut un intermédiaire, une médiatrice entre les différents espaces. Elle essaie de les connecter les uns aux autres, puisque, selon elle, tous ces éléments appartiennent à une seule et même recherche. Son travail est pensé comme une rencontre.

L'exposition ne présente toutefois pas d'œuvres considérées comme achevées. Au contraire, Hye-Ryun Jung les veut inachevées, comme une recherche permanente, une expérimentation. L'erreur a de ce fait toute sa place, et les ratés ne sont pas repris, pas dissimulés. Les photographies ne servent que de traces documentaires et l'œuvre est appelée à disparaître puis à renaître sous une autre forme dans un autre lieu. « À la fin, les images disparaissent, c'est normal, tout est éphémère et éternel », précise-t-elle. Tout se rejoue dans chaque nouvelle œuvre, croisant méditation et action. Ainsi, dépassant le cadre strict d'une exposition, dans un rapport extensible à l'espace et au temps, toutes les interventions de Hye-Ryun Jung, de l'installation lumineuse dans le cadre de Kenpoku Art aux recherches de Valenciennes ne seraient qu'une seule et même œuvre, toujours en devenir.

Fanny Drugeon, décembre 2018