

Jepppe Hein

Jepppe Hein trouve à Carré d'Art le lieu qui lui revenait pour y présenter des œuvres dont le rapport à l'architecture est évident. Les recherches technologiques et leurs applications ont toute leur part, aussi, dans le travail de l'artiste. L'essentiel est ailleurs : dans l'interaction avec les œuvres que "proposent" les visiteurs. Réaction ou arrêt des jeux en présence ou absence du public qui module et donc crée par le cheminement de chacun au cours des installations, confèrent une vie protéiforme aux actes de l'art. Ici tout est ouvert et possible. Le concept que nous propose Jepppe Hein entraîne à se poser la question du rapport triangulaire entre le créateur, son œuvre et les regardeurs. Cette réflexion, illustrée par chaque "intervention", ouvre des champs aussi passionnants que nouveaux, sans retour. Carré d'Art contribue ainsi à enrichir ce concept, à l'illustrer et à ouvrir les horizons à l'infini.

Le Maire de Nîmes
Président de Nîmes-Métropole
Conseiller Général du Gard

L'Adjoint au Maire de Nîmes
Délégué à la Culture
Président de Carré d'Art

Objects in the mirror are closer than they appear**

* Les objets dans le miroir sont plus près qu'ils n'apparaissent



Spiral Labyrinth I, 2007

... En 2005, Jepppe Hein montre *Simplified Mirror Labyrinth*. Toutes les surfaces des dix-sept éléments qui composent ce labyrinthe ouvert de 8 x 8 m sont recouvertes d'acier poli, parfaitement réfléchis, de telle sorte qu'il s'agit moins d'y retrouver son chemin que de ne pas se laisser tromper par les reflets. D'autres œuvres attesteront de l'intérêt de l'artiste pour le labyrinthe de miroir : ... *Spiral Labyrinth II* (2007). Ces structures sont faites de lamelles verticales de 20 cm de largeur, placées à distance les unes des autres, sur une, deux ou trois rangées concentriques, ou bien selon une spirale. Aussi, quand vous marchez à l'intérieur du pénétrable, se succèdent dans vos yeux des perceptions des autres visiteurs mais aussi de vos reflets et de l'espace environnant. Si vous hâtez le pas - il faut que vous hâtiez le pas dans ces labyrinthes -, la sculpture produira même une manière d'effet flicker : aperçus du réel lentement et reflets se succéderont rapidement. Le labyrinthe se fait kaléidoscope...

... Le miroir apparaît nécessairement comme un instrument privilégié. Grâce à lui l'espace environnant et le spectateur qui regarde se trouvent comme automatiquement intégrés à l'œuvre. Malgré cette formidable aptitude désautonomisante, le miroir aura posé problème au minimalisme. Par ses reflets, il dérogeait tout d'abord, au principe selon lequel la sculpture ne devait pas offrir d'expérience perceptive autre que celle de son exacte définition physique. Or, lorsque nous voyons, par exemple, un cube de miroir, nous voyons apparaître à sa surface des images de l'espace qui l'entoure : notre expérience ne saurait donc se résumer à la perception d'une forme cubique... Mais le miroir fait naître une contradiction peut-être encore plus profonde pour le minimalisme. Si, par son entremise, l'œuvre entre, à moindre frais, en interaction avec son environnement, elle devient également le jeu de toutes les illusions, de toutes les aberrations, de toutes les dérapages optiques...



Objects in the mirror are closer than they appear, 2007

Contemporaine des *Mirrored Cubes* (de Robert Morris), il est une œuvre pour laquelle le miroir n'est assurément pas un instrument de vision pure, limpide : *Mirror-Vortex* (1964) de Robert Smithson. La sculpture se présente comme l'agencement de trois prismes triangulaires en acier dont l'intérieur est occupé par trois miroirs obliques de forme triangulaire qui se rejoignent en un point, au fond de chaque élément. Une autre pièce est faite sur le même principe, *Four Sided-Vortex* (1965) - le prisme étant cette fois quadrangulaire. Quand on plonge le regard dans ce trou spéculaire, c'est une vue totalement fragmentée, kaléidoscopique du lieu et de soi qui se révèle. Deux réalisations de Hein sont à mettre directement en relation avec *Mirror-Vortex* : *Rotating Pyramid* (2007) et *Inverse Rotating Pyramid* (2007). Dans un cas, la pyramide est convexe ; dans l'autre, concave. Quatre miroirs habillent les surfaces. Fixés au mur, à hauteur d'œil, ces pièces tournent lentement sur elles-mêmes. Ainsi, non seulement les orientations différentes des miroirs se traduisent par des reflets ne construisant pas une image unitaire, mais encore la rotation modifie constamment ces reflets. Plusieurs œuvres de Hein associent significativement réflexivité et cinématisme. Avec elles, le miroir se met en mouvement...



Rotating Pyramid, 2007

Contemporaine des *Mirrored Cubes* (de Robert Morris), il est une œuvre pour laquelle le miroir n'est assurément pas un instrument de vision pure, limpide : *Mirror-Vortex* (1964) de Robert Smithson. La sculpture se présente comme l'agencement de trois prismes triangulaires en acier dont l'intérieur est occupé par trois miroirs obliques de forme triangulaire qui se rejoignent en un point, au fond de chaque élément. Une autre pièce est faite sur le même principe, *Four Sided-Vortex* (1965) - le prisme étant cette fois quadrangulaire. Quand on plonge le regard dans ce trou spéculaire, c'est une vue totalement fragmentée, kaléidoscopique du lieu et de soi qui se révèle. Deux réalisations de Hein sont à mettre directement en relation avec *Mirror-Vortex* : *Rotating Pyramid* (2007) et *Inverse Rotating Pyramid* (2007). Dans un cas, la pyramide est convexe ; dans l'autre, concave. Quatre miroirs habillent les surfaces. Fixés au mur, à hauteur d'œil, ces pièces tournent lentement sur elles-mêmes. Ainsi, non seulement les orientations différentes des miroirs se traduisent par des reflets ne construisant pas une image unitaire, mais encore la rotation modifie constamment ces reflets. Plusieurs œuvres de Hein associent significativement réflexivité et cinématisme. Avec elles, le miroir se met en mouvement...



Mobile III, 2007

Mobile III (2007) : cinq tiges, qui ont, chacune, une grosse boule à une extrémité et une petite boule à l'autre ; le spectateur, dont l'arrivée déclenche la mise en mouvement du mobile, ressent ces boules comme des yeux le regardant sous différents angles... Avec

Hein, le miroir n'attend pas que ses réflexions enregistrent les changements de son voisinage, il se fait mobile pour les provoquer. La plastine de la *Piedra que cede* (1993) de Gabriel Orozco prend l'empreinte des lieux qu'elle parcourt en roulant. Les boules de chrome poli de Hein prennent, elles aussi, l'empreinte, mais lumineuse celle-là, des espaces qu'elle traverse... Dans cette perspective cinématique, pour ne pas dire cinématographique, il faut noter que le miroir a l'immense mérite de permettre l'introduction du mouvement et du temps dans un objet fixe. Grâce au miroir, l'immobile sculpture devient un écran où défient des images. Mais, s'il est un écran de diffusion, le miroir a la particularité d'être également la caméra qui prend les images. Or, cela fait belle lurette que les caméras ne sont plus statiques...

Le souvenir de Smithson habite également deux œuvres récentes de Hein. *Corner Sphere* (2007) : dans un angle de miroir, comme ceux qu'utilisa Smithson pour plusieurs non-sites (*Red Sandstone Corner Piece*, 1968, *Nonsite (Essen Soil and Mirrors)*, 1969, *or Mirror with Crushed Shells (Sanibel Island)*, 1969, notamment), sont disposés des néons en arc de cercle qui, en se combinant avec leurs reflets, créent l'illusion d'une sphère, d'une de ses boules dont l'œuvre de Hein multiplie les avatars. Smithson s'était d'ailleurs, dès 1964, essayé à pareille association du miroir et du néon dans *The Eliminator* - des zigzags de néons rouges clignotants, placés sur la bissectrice d'un angle de miroirs, pour cumuler effet flicker et jeux spéculaires.



Neon Mirror Cube, 2006

Sur le principe de *Corner Sphere*, Hein avait précédemment réalisé *Neon Mirror Cube* (2006) - avec un cube à la place de la sphère. Cette œuvre est intéressante, car, si elle nous fait nous rappeler la *Blue Box* (1965) de Stephen Antonakos (un cube ouvert de néon bleu sur un socle de métal poli), elle peut surtout être vue comme une drôle de leçon d'histoire de l'art : vous mettez les néons de Flavin dans un angle de miroir à la Smithson et vous obtenez l'illusion d'un *open cube* de LeWitt. Comprenez : les formes élémentaires du minimalisme, qui avaient l'ambition littéraliste de l'être que ce qu'elles sont, le miroir de Smithson instille le doute à leur sujet ; peut-être ne sont-elles pas ce qu'elles sont, à moins qu'elles soient ce qu'elles ne sont pas. Hein avait déjà fait un ou plutôt plusieurs sorts à l'*open cube* de néon : *Neon Cube* (2004), *Moving Neon Cube* (2004), *Extended Neon Cube* (2005), *Distorted Neon Cube* (2005), *No Presence/Presence* (2005), *Changing Neon Sculpture* (2006) - soit le cube de néon disparaît ou bien au contraire se redresse à l'approche du spectateur, soit il se met en mouvement, grandit ou se déforme, entre autres péripéties. Pourtant, eu égard aux réquisits du minimalisme, faire du cube l'objet d'une illusion représente probablement le plus grave des outrages qu'il était possible de lui infliger.

Le miroir aura constitué l'une des apories esthétiques de notre temps. D'un côté, il peut servir d'outil fétiche à un art soucieux de ne plus ignorer l'espace où il prend place, de ne plus s'abstraire du monde qui l'entoure... De l'autre, le miroir est le vecteur de l'illusion, des anamorphoses, des mises en abyme infinies, comme dans les *Mirror Rooms* que Yayoi Kusama conçoit dès le milieu des années 1960. Il est l'instrument le plus constant de Smithson, lui dont le projet était, fort singulièrement, de "reconstruire notre incapacité à voir". En d'autres termes, dans l'après-modernisme, le miroir a été le ressort de propositions antagonistes. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle le minimalisme s'est montré plutôt réservé à son endroit. Les œuvres spéculaires de Hein sont importantes car, par delà l'efficacité, la réussite qui sont très souvent les leurs, elles semblent nous dire que ces deux aspects du miroir - le réalisme contextuel et les jeux optiques - ne sont plus constitutifs d'une aporie. Avec elles, le miroir est bien l'agent d'une ouverture de l'œuvre sur son environnement ; comme les capteurs qui mettent en marche, ou arrêtent certaines pièces, il enregistre systématiquement l'arrivée de son spectateur. Mais, avec elles, le miroir est également le vecteur de perversions optiques ; il aide surprendre, sinon déstabiliser, son spectateur. En d'autres termes, les variations de Hein sur le thème spéculaire s'annoncent aussi bien avec des reflets, qui assurent la présence au monde de l'œuvre d'art, qu'aux reflets de reflets qui creusent cette présence, la mettent en abyme. Les uns ne sauraient aller sans les autres...

MICHEL GAUTHIER, **JEPPE HEIN, SPÉCIALEMENT VÔTRE**, extraits du texte du catalogue de l'exposition.

Chloe Piene

Sous nos latitudes, parler de Chloe Piene entraîne à évoquer Hans Bellmer et Joë Bousquet. Bousquet cloîtré dans sa chambre de Carcassonne car il créa - souvent de façon assourdie mais d'autant plus puissante - sa douleur de corps meurtri, d'âme écorchée vive, d'écriture noire comme du sang séché et, surtout, de perpétuel espoir dans la pensée et ses traces. Bellmer car le plus fort des portraits de Joë Bousquet est de lui et, surtout, parce que Bellmer crée cette terrible suite à la poupée disjointe. Dans cet esprit de douleurs exprimées, Chloe Piene crée - avec son propre corps et ses pulsions dont nous font part les vidéos. Au fil de ses dessins dont le tracé pourrait évoquer - s'ils n'étaient si "figuratifs" - l'écriture automatique et ses révélations inconscientes. Cris de l'écrit, les tracés diffusent une force chthonienne, venue du fond des peurs pour nous aider à mieux les combattre et les vaincre. Et nous débarrasser du poids des fatalités.

Le Maire de Nîmes
Président de Nîmes-Métropole
Conseiller Général du Gard

L'Adjoint au Maire de Nîmes
Délégué à la Culture
Président de Carré d'Art

En 1997, Chloe Piene a entamé une correspondance avec ML, un détenu incarcéré dans une prison de haute sécurité. Au bout d'un an et demi, les lettres sont parues dans un livre d'artiste en édition limitée, *Lovely, Texas*. En 2006, elle a réalisé un autre livre, *Phone Call*, à partir d'une conversation téléphonique avec un prisonnier. Ces correspondances avec des détenus jouent un rôle essentiel dans l'œuvre de Piene.

CP : Le détenu se trouve dans une situation barbare. Cela l'approche de son corps. Il doit rester tout le temps sur ses gardes, éviter de se faire taper dessus, de se faire agresser. Malgré tout, il arrive à être sentimental et à rêver. J'aime beaucoup ce mélange.

CP : Quand vous avez commencé cette correspondance, saviez-vous déjà que vous alliez publier les lettres ?

CP : Les gens posent souvent cette question parce que l'idée de nouer des relations avec un criminel ou un assassin leur paraît touchante. C'est quelque chose qu'ils ne feraient pas. Alors, ils se disent que si c'est un "simple" projet prémédité, ils peuvent s'en détacher, éviter les questions de mortalité qui y sont inextricablement liées.

CP : La distance qui vous sépare est l'espace de l'abstraction. Quand vous écrivez au détenu, vous adressez-vous à une personne ou à un symbole ?

CP : L'archétype du détenu se prête idéalement à la théâtralisation, parce qu'il doit supporter le poids d'une marque d'infamie, dans un lieu qui n'est pas anodin (la prison). Au bout du compte, ce n'est jamais qu'un homme. Il n'aspire à rien d'autre. Se dépouiller de l'enveloppe symbolique afin d'exister simplement. C'est le dilemme de l'artiste.

CP : Donc, vous vous identifiez au détenu ?

CP : Oui.

CP : Et vous éprouvez du désir ?

CP : Oui.

CP : Alors, il entre une part de masturbation dans votre correspondance.

CP : D'une certaine façon, oui, parce qu'elle implique une négation du moi. Pour mieux comprendre des aspects de moi-même auxquels je n'aurais pas accès toute seule.

CP : On dirait que, pour vous, le fantasme compte autant que la réalité.

CP : Le fantasme habille l'invisible. Parce que les choses que l'on ne voit pas existent à coup sûr, et puissamment. On les perçoit sans les voir. On les voit sans les comprendre. C'est ce qui se passe avec les fantasmes et les rêves, tous ces aspects de l'existence qui ne sont pas compréhensibles, pas faciles à concevoir. La puissance elle-même. Une chanson à boire sourde et muette. Une étrange ode à la joie. Un fantôme [...]

CP : Comment vous y prenez-vous pour donner forme aux idées nouvelles ?

CP : Je fais des notes. Je me dis : "Fille et chèvre". Alors, je vais chercher une chèvre pour voir leur allure qu'elle a, l'interaction. Pour ce qui se passe. Cela ne marche pas toujours. Par exemple, l'idée de la cavalière sur son cheval a donné un résultat grotesque. Une sorte de vilaine statue décorative. J'étais incapable de dépasser l'évidence.

l'expression à un corps mort. Sa Mort est particulièrement lubrique, agressive, impitoyable et joyeuse. Bien sûr, tous les attributs humains qu'il donne au cadavre ridiculisent notre sens de la vanité et de la domination. Mais il n'y a jamais une réelle domination, et les apparences représentent seulement la couche extérieure d'un corps vulnérable et complexe.

CP : Et le tatouage sur votre jambe ?

CP : "Chaos magnum umbra mortis" est inscrit sur les ailes de la mort dans une peinture du Jugement Dernier de Van Eyck.

CP : Y a-t-il une histoire particulière qui vous a marquée ?

CP : La Légende de Daphnis et Chloé. C'était une image sur une pochette de disque, figurant une jeune fille et un faune. Quand j'étais petite, je passais des heures à la contempler en essayant de trouver une explication. J'avais décidé que Chloé avait dû être emmenée au pays des faunes. Quelle déception quand j'ai appris que Daphnis et Chloé n'étaient que des bergers. Il ne se passe rien entre eux. Le dieu Pan ne se manifeste pas. Moi, je n'avais pas vu qu'une simple histoire d'amour, mais aussi de transformation. C'était essentiel d'avoir ces deux aspects pour ouvrir d'autres portes.

CP : On les trouve dans des légendes anciennes.

CP : Oui, je les recueille.

CP : En 2004, vous avez réalisé une vidéo sur le thème de la tombe.

CP : Elle montre une petite fille. J'avais d'abord pensé filmer de nuit un espace qui ressemblerait à un tombeau. Je suis allée dans la forêt en pleine obscurité, mais je me suis aperçue que la petite fille avait déjà en elle cette dimension funèbre. Le monologue tout entier est inscrit au tableau. C'est une sorte de rite. Le tombeau sort de sa bouche.

CP : Dans vos vidéos, si vous modifiez quelque chose, c'est en général la voix. Pouvez-vous expliquer pourquoi ?

CP : La voix n'est pas toujours liée à la personne qui parle. Elle passe à la dimension supérieure en se désincarnant : la voix de la raison, la voix de l'autorité, la voix du peuple, le cri du condamné [...]

CP : Vous avez réalisé une série de dessins d'après le Kalevala. De quoi s'agit-il ?

CP : C'est un long poème épique finnois, transmis par les bardes et transcrit finalement au XIXe siècle. Il raconte plein de fabuleuses histoires d'amour, de trahison, de désir et de vengeance. J'ai fait un ensemble de dessins, qui représentent surtout le personnage féminin appelé Aino qui se noie dans la rivière afin d'échapper à de mauvaises fiançailles. Divers ces dessins, j'avais photographié une jeune fille dans plusieurs positions bizarres qui la transforment en un cadavre flottant sous l'eau. J'ai toujours été fascinée par la métamorphose qui s'opère sous l'eau, une espèce de grâce factice.

CP : Comment avez-vous composé l'image avec le mosh pit pour les vidéos *Self Portrait 2002* et *The Woods* ?

CP : Il y avait une lumière sur moi qui surexposait le haut de mon corps. Il y avait donc une figure brillante, éthérée portée par tous ces grands de Heavy Metal. Ils sont ancrés à la terre, comme de grands arbres - ils projettent leur poids alentour.

CP : Qu'est-ce qui vous a intéressée en particulier dans le Kalevala ?

CP : Le corps d'Aino se transforme en cadavre à la suite d'une peine de cœur.

CP : Vos dessins ont toujours un point de départ narratif ?

CP : Non, c'est rare. Ils prennent leur source dans les émotions. S'il y a un élément narratif, il sert de tremplin pour atteindre le lieu des émotions. Demandez à une violoniste aussi accomplie qu'Anne-Sophie Mutter si elle pense à l'histoire de Roméo et Juliette quand elle interprète la musique. Jamais de la vie. Quand elle joue de son instrument, c'est comme deux chats qui s'accouplent. Plus rien ne compte. Je me reconnais dans des artistes comme elle, parce que j'oublie tout quand je dessine, vraiment tout. Le dessin m'absorbe complètement. À ce moment-là, les histoires, les personnages, y compris moi-même, tout disparaît. C'est pareil dans un *Mosh Pit*. Ou quand j'ai un orgasme. Je deviens pratiquement aveugle.



Stunfilm (black drone forest play), 2007

CP : En 2004, vous avez réalisé une vidéo sur le thème de la tombe.

CP : Elle montre une petite fille. J'avais d'abord pensé filmer de nuit un espace qui ressemblerait à un tombeau. Je suis allée dans la forêt en pleine obscurité, mais je me suis aperçue que la petite fille avait déjà en elle cette dimension funèbre. Le monologue tout entier est inscrit au tableau. C'est une sorte de rite. Le tombeau sort de sa bouche.

CP : Dans vos vidéos, si vous modifiez quelque chose, c'est en général la voix. Pouvez-vous expliquer pourquoi ?

CP : La voix n'est pas toujours liée à la personne qui parle. Elle passe à la dimension supérieure en se désincarnant : la voix de la raison, la voix de l'autorité, la voix du peuple, le cri du condamné [...]

CP : Vous avez réalisé une série de dessins d'après le Kalevala. De quoi s'agit-il ?

CP : C'est un long poème épique finnois, transmis par les bardes et transcrit finalement au XIXe siècle. Il raconte plein de fabuleuses histoires d'amour, de trahison, de désir et de vengeance. J'ai fait un ensemble de dessins, qui représentent surtout le personnage féminin appelé Aino qui se noie dans la rivière afin d'échapper à de mauvaises fiançailles. Divers ces dessins, j'avais photographié une jeune fille dans plusieurs positions bizarres qui la transforment en un cadavre flottant sous l'eau. J'ai toujours été fascinée par la métamorphose qui s'opère sous l'eau, une espèce de grâce factice.

CP : Comment avez-vous composé l'image avec le mosh pit pour les vidéos *Self Portrait 2002* et *The Woods* ?

CP : Il y avait une lumière sur moi qui surexposait le haut de mon corps. Il y avait donc une figure brillante, éthérée portée par tous ces grands de Heavy Metal. Ils sont ancrés à la terre, comme de grands arbres - ils projettent leur poids alentour.

CP : Qu'est-ce qui vous a intéressée en particulier dans le Kalevala ?

CP : Le corps d'Aino se transforme en cadavre à la suite d'une peine de cœur.

CP : Vos dessins ont toujours un point de départ narratif ?

CP : Non, c'est rare. Ils prennent leur source dans les émotions. S'il y a un élément narratif, il sert de tremplin pour atteindre le lieu des émotions. Demandez à une violoniste aussi accomplie qu'Anne-Sophie Mutter si elle pense à l'histoire de Roméo et Juliette quand elle interprète la musique. Jamais de la vie. Quand elle joue de son instrument, c'est comme deux chats qui s'accouplent. Plus rien ne compte. Je me reconnais dans des artistes comme elle, parce que j'oublie tout quand je dessine, vraiment tout. Le dessin m'absorbe complètement. À ce moment-là, les histoires, les personnages, y compris moi-même, tout disparaît. C'est pareil dans un *Mosh Pit*. Ou quand j'ai un orgasme. Je deviens pratiquement aveugle.

CP : En 2004, vous avez réalisé une vidéo sur le thème de la tombe.

CP : Elle montre une petite fille. J'avais d'abord pensé filmer de nuit un espace qui ressemblerait à un tombeau. Je suis allée dans la forêt en pleine obscurité, mais je me suis aperçue que la petite fille avait déjà en elle cette dimension funèbre. Le monologue tout entier est inscrit au tableau. C'est une sorte de rite. Le tombeau sort de sa bouche.

CP : Dans vos vidéos, si vous modifiez quelque chose, c'est en général la voix. Pouvez-vous expliquer pourquoi ?

CP : La voix n'est pas toujours liée à la personne qui parle. Elle passe à la dimension supérieure en se désincarnant : la voix de la raison, la voix de l'autorité, la voix du peuple, le cri du condamné [...]

CP : Vous avez réalisé une série de dessins d'après le Kalevala. De quoi s'agit-il ?

CP : C'est un long poème épique finnois, transmis par les bardes et transcrit finalement au XIXe siècle. Il raconte plein de fabuleuses histoires d'amour, de trahison, de désir et de vengeance. J'ai fait un ensemble de dessins, qui représentent surtout le personnage féminin appelé Aino qui se noie dans la rivière afin d'échapper à de mauvaises fiançailles. Divers ces dessins, j'avais photographié une jeune fille dans plusieurs positions bizarres qui la transforment en un cadavre flottant sous l'eau. J'ai toujours été fascinée par la métamorphose qui s'opère sous l'eau, une espèce de grâce factice.

CP : Comment avez-vous composé l'image avec le mosh pit pour les vidéos *Self Portrait 2002* et *The Woods* ?

CP : Il y avait une lumière sur moi qui surexposait le haut de mon corps. Il y avait donc une figure brillante, éthérée portée par tous ces grands de Heavy Metal. Ils sont ancrés à la terre, comme de grands arbres - ils projettent leur poids alentour.

CP : Qu'est-ce qui vous a intéressée en particulier dans le Kalevala ?

CP : Le corps d'Aino se transforme en cadavre à la suite d'une peine de cœur.

CP : Vos dessins ont toujours un point de départ narratif ?

CP : Non, c'est rare. Ils prennent leur source dans les émotions. S'il y a un élément narratif, il sert de tremplin pour atteindre le lieu des émotions. Demandez à une violoniste aussi accomplie qu'Anne-Sophie Mutter si elle pense à l'histoire de Roméo et Juliette quand elle interprète la musique. Jamais de la vie. Quand elle joue de son instrument, c'est comme deux chats qui s'accouplent. Plus rien ne compte. Je me reconnais dans des artistes comme elle, parce que j'oublie tout quand je dessine, vraiment tout. Le dessin m'absorbe complètement. À ce moment-là, les histoires, les personnages, y compris moi-même, tout disparaît. C'est pareil dans un *Mosh Pit*. Ou quand j'ai un orgasme. Je deviens pratiquement aveugle.

CP : En 2004, vous avez réalisé une vidéo sur le thème de la tombe.

CP : Elle montre une petite fille. J'avais d'abord pensé filmer de nuit un espace qui ressemblerait à un tombeau. Je suis allée dans la forêt en pleine obscurité, mais je me suis aperçue que la petite fille avait déjà en elle cette dimension funèbre. Le monologue tout entier est inscrit au tableau. C'est une sorte de rite. Le tombeau sort de sa bouche.

CP : Dans vos vidéos, si vous modifiez quelque chose, c'est en général la voix. Pouvez-vous expliquer pourquoi ?

CP : La voix n'est pas toujours liée à la personne qui parle. Elle passe à la dimension supérieure en se désincarnant : la voix de la raison, la voix de l'autorité, la voix du peuple, le cri du condamné [...]

CP : Vous avez réalisé une série de dessins d'après le Kalevala. De quoi s'agit-il ?

CP : C'est un long poème épique finnois, transmis par les bardes et transcrit finalement au XIXe siècle. Il raconte plein de fabuleuses histoires d'amour, de trahison, de désir et de vengeance. J'ai fait un ensemble de dessins, qui représentent surtout le personnage féminin appelé Aino qui se noie dans la rivière afin d'échapper à de mauvaises fiançailles. Divers ces dessins, j'avais photographié une jeune fille dans plusieurs positions bizarres qui la transforment en un cadavre flottant sous l'eau. J'ai toujours été fascinée par la métamorphose qui s'opère sous l'eau, une espèce de grâce factice.

CP : Comment avez-vous composé l'image avec le mosh pit pour les vidéos *Self Portrait 2002* et *The Woods* ?

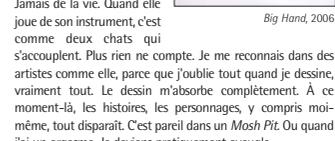
CP : Il y avait une lumière sur moi qui surexposait le haut de mon corps. Il y avait donc une figure brillante, éthérée portée par tous ces grands de Heavy Metal. Ils sont ancrés à la terre, comme de grands arbres - ils projettent leur poids alentour.

CP : Qu'est-ce qui vous a intéressée en particulier dans le Kalevala ?

CP : Le corps d'Aino se transforme en cadavre à la suite d'une peine de cœur.

CP : Vos dessins ont toujours un point de départ narratif ?

CP : Non, c'est rare. Ils prennent leur source dans les émotions. S'il y a un élément narratif, il sert de tremplin pour atteindre le lieu des émotions. Demandez à une violoniste aussi accomplie qu'Anne-Sophie Mutter si elle pense à l'histoire de Roméo et Juliette quand elle interprète la musique. Jamais de la vie. Quand elle joue de son instrument, c'est comme deux chats qui s'accouplent. Plus rien ne compte. Je me reconnais dans des artistes comme elle, parce que j'oublie tout quand je dessine, vraiment tout. Le dessin m'absorbe complètement. À ce moment-là, les histoires, les personnages, y compris moi-même, tout disparaît. C'est pareil dans un *Mosh Pit*. Ou quand j'ai un orgasme. Je deviens pratiquement aveugle.



Big Hand, 2006

CHLOE PIENE, **AUTO-INTERVIEW**, extraits du texte du catalogue de l'exposition.



Hood, 2007

CP : Et bien, il n'était pas le seul à travailler avec des cadavres. Mais il était très fort pour cela, et particulièrement brutal quand il avait à représenter la Mort et donner de

ATELIERS POUR TOUS - AUTOUR DE L'EXPOSITION JEPPE HEIN
Ouvert à tous en accès libre et gratuit pour petits dès 5 ans et grands, de 14h à 16h les 30 octobre, 24 novembre, 27 décembre et 3 janvier. Sans inscription préalable, au premier étage de Carré d'Art.

ATELIERS POUR TOUS - AUTOUR DE L'EXPOSITION JEPPE HEIN

Ouvert à tous en accès libre et gratuit pour petits dès 5 ans et grands, de 14h à 16h les 30 octobre, 24 novembre, 27 décembre et 3 janvier. Sans inscription préalable, au premier étage de Carré d'Art.



ATELIER DES ENFANTS - ANIMATIONS AUTOUR DE L'EXPOSITION JEPPE HEIN
Visites accompagnées et ateliers d'expérimentation plastique pour découvrir, observer, partager et pratiquer ensemble pour les 5 à 14 ans. Gratuits jusqu'à 10 ans, 3,70 € à partir de 11 ans.
Sur rendez-vous les mercredis et pendant les vacances scolaires du mardi au vendredi.
Calendrier détaillé disponible sur place à l'accueil du bâtiment et à la billetterie du musée ou à demander par courrier.

Renseignements et inscriptions auprès du Service Culturel du Musée : 04 66 76 35 79

Carré d'Art - Musée d'art contemporain - Place de la Maison Carrée - 30000 Nîmes
Tél. 04 66 76 35 70 - Web : <http://carrartmuseum.fr> - E-mail : info@carrartmuseum.com