



ALEX AMANN

19 avril – 23 juin

Musée national Message Biblique Marc Chagall

Avenue Docteur Ménard

06 000 Nice

Tél : 04 93 53 87 20 Fax : 04 93 53 87 39

Horaires : ouvert tous les jours sauf le mardi. D'octobre à juin de 10h à 17h00. De juillet à septembre de 10h à 18h.

Prix d'entrée : plein tarif, 5,50 € ; tarif réduit, 4 € (jeunes de 18 à 25 ans et les dimanches). Gratuit le premier dimanche du mois. Vente de tickets jusqu'à 16h30 l'hiver et 17h30 l'été. Pas de tarif de groupe. Règlement : chèques (7 euros minimum), carte bancaire ou espèces.

Achat de billets en nombre (à partir de 20 billets) et à l'avance : billets coupe-file à tarifs préférentiels ; musée & compagnie : 01 40 13 49 13.

Direction : Jean-Michel Foray, conservateur en chef du Patrimoine, directeur des musées nationaux des Alpes-Maritimes.

Catalogue : catalogue co-édité par le musée national Message biblique Marc Chagall et la Réunion des Musées nationaux. Texte bilingue français - allemand de Julia Garimorth; entretien avec l'artiste.

Nombre de pages : 60. Illustrations : 39. Prix: 10 Euros.

Contact presse :

Musée national Message Biblique Marc Chagall

Hélène Fincker, tél : 06 60 98 49 88, fax 04 93 84 46 26

40, avenue Monplaisir, 06 100 Nice

Mail : helene@fincker.com

Vernissage : vendredi 18 avril 2003, 18 h

Le musée national Marc Chagall présente du 19 avril au 23 juin 2003, dans le cadre d'une série de petites expositions consacrées à la peinture contemporaine, un ensemble d'oeuvres d'Alex Amann.

Ce sont des peintures qui trouvent leur origine dans une relecture des grands maîtres de la peinture française, de Chardin à Courbet. C'est pourquoi elles sont très souvent résolument réalistes : les nus, les paysages, les natures mortes, sont traités dans une facture classique qui leur donne un

caractère un peu intemporel. Mais il arrive aussi que ces thèmes soient incorporés à des compositions plus vastes, comme si le peintre, à la façon d'un metteur en scène, les convoquait et organisait leur rencontre. Le tableau devient alors une sorte de lieu de rendez-vous entre des éléments très étrangers les uns aux autres, comme dans un collage, et acquiert ainsi un caractère « surréaliste » qui le fait basculer dans l'univers du rêve. Entre réalisme et fantastique, la peinture d'Alex Amann propose donc, avec son mélange de nus et de paysages, ses hybrides d'hommes et d'animaux, une approche renouvelée de la figuration.

Extrait du catalogue

Depuis son installation à Paris en 1989, l'artiste autrichien Alex Amann peint des scènes réalistes avec personnages, tout comme des natures mortes, des nus, des paysages et des portraits. Il se démarque ainsi sciemment de l'expressionnisme et du Néogéo, tendances dominantes en Autriche ces dernières décennies.

En essayant de situer la peinture d'Alex Amann sur la scène internationale contemporaine, on prend rapidement conscience de l'étonnante singularité de son style, auquel il est demeuré fidèle pendant ces dix dernières années. Ni l'orientation vers le néohyperréalisme largement adopté par les jeunes générations, ni la peinture décorative virant parfois vers le kitsch, ni l'aspect politiquement engagé de nombreux artistes de l'Europe de l'Est, ni même l'accent néo-conceptuel que l'on rencontre en France ne se retrouvent dans les tableaux d'Alex Amann, même sous forme d'influences lointaines.

Bien plus, au regard du traitement réaliste des thèmes picturaux et des coloris atténués des tableaux d'Alex Amann, on songe immanquablement à Courbet et à Manet. Dans le choix des motifs aussi, on relève des influences de la peinture française des siècles passés. Ainsi, le motif frontal de la raie "en suspension", récurrent depuis le début de son activité parisienne, rappelle la nature morte de Chardin, *La raie* (fig. 1) ; le dos féminin, partiellement recouvert d'un drap, semble venir d'un des nus du *Bain turc* d'Ingres ; l'étude du nu offrant largement au regard du spectateur le sexe féminin évoque l'*Origine du monde* de Courbet, tandis que les falaises d'Etretat, qui sont le thème d'une série de paysages, avaient déjà inspiré Courbet à plusieurs reprises.

Les natures mortes d'Alex Amann, ses paysages, ses nus et ses portraits sont peints directement sur le motif. En dépit de l'application relativement épaisse des couleurs, les formes sont travaillées plastiquement jusque dans les détails, souvent soulignés par une puissante source lumineuse placée bas comme pour renforcer les contrastes d'ombre et de lumière. La représentation réaliste correspond ici à une volonté de représentation neutre, factuelle, des objets du monde extérieur. En revanche, les scènes avec personnages, dans lesquelles ces motifs picturaux sont partiellement intégrés, se détachent de ce caractère neutre, dans la mesure où Alex Amann procède à leur stylisation formelle et les combine d'une manière énigmatique.

En effet, les personnages, objets et fragments de paysages représentés dans ces scènes ne s'inscrivent dans aucune narration logique. Cette incohérence inhérente aux combinaisons de motifs suggère au spectateur qu'il y a ici des contenus conscients ou inconscients qui demanderaient, pour aller plus loin, une interprétation psychanalytique. En observant à présent de plus près le vocabulaire formel des compositions avec personnages, on s'aperçoit qu'il parcourt l'ensemble de son œuvre réalisé à Paris.

... / ...

L'originalité de la peinture d'Alex Amann peut également se mesurer dans le temps passé par le visiteur devant ses tableaux.

La lecture attentive des thèmes picturaux met en lumière des problématiques sociales et relationnelles entre les êtres, dont la validité dépasse de loin l'artiste et le moment du regard des spectateurs. Ainsi, non seulement du point de vue formel et stylistique, mais aussi par leur portée, les tableaux d'Alex Amann se situent bien à l'écart des productions artistiques qui suivent des modes éphémères.

Julia Garimorth
commissaire d'exposition

Entretien ALEX AMANN- Julia Garimorth

Julia Garimorth : Alex, tu as vécu jusqu'en 1989 à Vienne ; quelle est la raison de ta venue à Paris ?

Alex Amann : Dans les années 80, je me trouvais dans une crise artistique et étais influencé par de nombreux courants. Le fil rouge de mes essais à cette époque pourrait être mon désir d'arriver à un tableau qui se serait peint lui-même ; les critères de production étaient définis par la négative et consistaient surtout en interdictions que je m'imposais moi-même : pas de représentation figurative, pas d'abstraction, pas de peinture gestuelle, etc. J'étais comme un peintre sans pinceau, sans yeux peut-être. Le tableau était le lieu même de ce drame comme un cri implosé ; le résultat de ces tentatives ressemblait à des brumes, des traces, des monochromies. À partir de 1986, j'ai à nouveau commencé, non sans hésitation, à peindre de façon figurative. J'ai ressenti la nécessité de travailler dans un autre environnement. Quand l'occasion s'est présentée, je suis allé à Paris.

JG : Ton intérêt pour des artistes français comme Poussin, Manet ou Courbet, qui se manifeste de manière différente dans tes tableaux remonte à cette époque. Est-il possible de dire ainsi que Paris a constitué un nouveau départ artistique pour toi ?

AA : Quand je suis arrivé ici, je ne connaissais personne. Durant les deux premières années, j'étais dans un grand isolement, sans doute volontaire. À ce moment là, j'ai en quelque sorte vécu ma propre mort artistique et je ne savais plus où recommencer. En même temps, sur la scène artistique parisienne contemporaine, la mort de la peinture était proclamée. On avait mis un point final à l'histoire de la peinture, comme s'il n'y avait plus rien à rajouter.

JG : Ce qui frappe dans tes tableaux, à l'exception des portraits, c'est que les figures sont le plus souvent sans visage. Dans certains, une tête d'homme est même remplacée par une tête de cerf. D'où proviennent ces formes hybrides ?

AA : Au début d'une peinture, je n'ai souvent qu'une image vague du sujet. Il n'apparaît que petit à petit et disparaît dès qu'on cherche à le voir plus précisément, comme s'il fallait d'abord le piéger pour qu'il se montre. Pour concrétiser cette image vague, je réunis différents éléments de façon synthétique. J'arrive à visualiser certains endroits qui sont encore vides dans ma pensée grâce à des insertions ; des parties manquantes, comme certaines parties du corps, peuvent être remplacées par transplantation de membres d'autres corps. Il y a beaucoup de manières de donner à un corps une tête et à une tête un visage. Lorsque l'on greffe une tête à un corps, la difficulté est de réussir à ce que celle-ci lui appartienne et ne soit pas arbitraire. Avant de devenir l'homme-cerf, cette figure a continuellement changée. J'ai essayé une multitude de têtes humaines que je repeignais chaque fois à nouveau.

JG : L'absence de visage fait penser aux mannequins. Il existe même un tableau de 1995 dans lequel les mannequins sont le sujet principal. Quel rôle jouent-ils dans ton travail ?

AA : Ce tableau est plutôt conçu comme une nature morte. Je l'ai fait après une longue période où je peignais presque exclusivement des natures mortes et des paysages. Je n'arrivais à pas intégrer la figure humaine ; pourtant je l'aurais voulu. Pour sortir de cette auto-limitation, les mannequins me paraissaient une solution appropriée en tant qu'ersatz ou substitut du corps. Plus tard, quand davantage de figures sont apparues dans les tableaux, la question s'est posée de savoir jusqu'où je pouvais leur donner une individualité, sans nuire à la cohérence de l'ensemble de la composition. Les figures se défendent contre un visage. L'état dans lequel je les ai laissées n'est pas une vraie solution et au début, je ne l'ai acceptée qu'à contre-cœur. Je m'imagine que dans des ateliers comme ceux de Raphaël ou du Titien, les assistants se servaient mutuellement de modèles. Quand une ébauche se concrétisait, on pouvait toujours demander à quelqu'un de prendre la pose pour rendre la figure vivante. Il existe ainsi un dessin pour une madone d'Ingres pour lequel c'est un de ses aides qui a posé. Comme Ingres refusait le dessin du torse, il s'est lui-même déshabillé et a posé pour son collaborateur. Finalement, il a découpé les deux dessins au niveau de la taille et a collé son torse sur les jambes de son collaborateur. Il me manque souvent la possibilité d'un renouvellement spontané des formes et je ressens le besoin de travailler avec des modèles pour donner plus de vie aux corps.

JG : Tu changes souvent les dimensions de tes tableaux en cours d'élaboration par l'ajout de pièces de bois sur les côtés. La couche picturale épaisse vient souvent témoigner d'importants repentirs. Peut-on considérer cela comme le résultat d'un processus pictural dans lequel le changement est possible, jusqu'à la fin ?

AA : Souvent, c'est seulement au cours du travail que se cristallisent des possibilités qu'on n'avait pas perçues auparavant et il prend alors une autre direction. Des figures sont éliminées, d'autres apparaissent, l'espace peut alors devenir trop étroit ou trop indéfini, et donc dérangent. Il est rare que, au cours du processus pictural, je n'atteigne le point où je voudrais les abandonner. Quand je ne sais plus comment continuer, l'agrandissement ou la réduction du tableau peut être un moyen qui va soudain débloquer la situation. Parfois, je commets inconsciemment, mais inévitablement, une erreur qui rend l'échec encore plus évident. Cela peut générer une impulsion positive et l'angoisse de détruire ou de perdre quelque chose disparaît. Il arrive qu'après avoir longtemps travaillé sur une composition, l'on constate que deux éléments, par exemple deux figures, sont satisfaisantes en elles-mêmes mais ne fonctionnent pas ensemble. Si ensuite, l'on découpe la toile pour continuer à travailler sur deux parties séparées, ou si l'on décide de la garder telle quelle mais de sacrifier une des figures, le processus pour décider laquelle choisir est long mais il peut en même temps être très motivant.

JG : Pour certains tableaux, par exemple Sans titre (p. 25), tu réalises, à la manière italienne, différents bozzetti. Cela te permet d'étudier la composition à l'avance, pour la transposer ensuite en grand format. Quel rôle joue le bozzetto dans ton travail ?

AA : J'ai toujours admiré Poussin pour sa façon méthodique de travailler les bozzetti. Seulement, quand j'essaie moi-même de faire une étude de composition en petit, je dois chaque fois la chambouler en cours de route. La relation entre les différents éléments du tableau développée pour les petits formats ne fonctionne plus une fois agrandie. À l'inverse, un grand tableau peut servir d'étude à un petit. Les différentes toiles sont ainsi les étapes d'un même développement : souvent, j'ai l'impression de travailler toujours sur le même tableau qui prend des formes différentes.

JG : Tes tableaux figuratifs (à l'exception des études de nus et des portraits) sont caractérisés par une combinaison de figures et d'objets sans relation de logique narrative. Ils prennent ainsi un caractère énigmatique, souvent même surréaliste. Dans quelle mesure ce rapprochement avec le Surréalisme te semble-t-il pertinent ?

AA : A l'âge de 15-18 ans, j'étais très attiré par le Surréalisme. Depuis, mon intérêt pour la peinture surréaliste est devenu secondaire, à l'exception de De Chirico. En fait, dans ma bibliothèque, je n'ai aucun ouvrage sur la peinture surréaliste. Elle n'a pas pour moi d'intérêt au quotidien, à la différence de certains peintres auxquels je pense tous les jours.

JG : Tu travailles avec un vocabulaire de figures que tu combines de façon récurrente dans tes tableaux. Ainsi, certains motifs, comme la raie, se trouvent déjà dans des œuvres anciennes. D'où vient ce motif et quelle est ta motivation quand tu la combines avec des groupes de personnages ?

AA : La raie de Chardin m'a beaucoup impressionné. D'autre part, lors d'un séjour en Bretagne en 1990, j'ai vécu à Saint Quay-Portrieux dans le Carhuel, une villa où se trouvent des mosaïques à motifs marins, avec beaucoup de raies. Là-bas, j'ai commencé à acheter des raies sur le marché et en peindre des études. Une d'elles était posée contre le mur devant une étude du bois de Boulogne où était représentée une figure masculine portant une tête de cerf. De loin, on avait l'impression que c'était une seule composition. Ensuite, j'ai essayé de combiner sur une seule toile ces deux éléments liés par hasard. Ce sont des objets trouvés, des croisements qui créent cet étrange moment où j'ai le sentiment qu'un tableau m'appartient. L'une après l'autre, des figures se sont rajoutées autour de la raie qui a joué, en quelque sorte, un rôle de catalyseur pour permettre l'introduction de figures dans le tableau.

JG : Une figure masculine qui revient souvent (l'homme-cerf) fait penser, par son attitude physique et ses vêtements, à un autoportrait ?

AA : En ce qui concerne l'homme-cerf, une des références est une photo de Fellini marchant au bras d'une femme. En cours d'élaboration de la toile, le mouvement de la marche s'est peu à peu transformé en une position debout statique, une sorte de contraposto. Une autre source d'inspiration est la représentation de l'empereur Justinien sur une mosaïque de Ravenne, et où tous les personnages portent des longues robes, seuls leurs pieds étant visibles. Même sans pouvoir discerner les corps, on ressent leur présence physique et j'étais fasciné à m'imaginer leurs corps sous leurs vêtements. Ainsi, quand j'utilise des sources photographiques comme modèles, ce qui arrive parfois, je préfère celles de mauvaise qualité qui laissent seulement deviner le sujet. Pour revenir à la question, il y a peut-être une osmose inconsciente entre mon propre corps et les figures représentées. Durant le processus de travail, une référence peut muter et devenir indépendante.

JG : Tes tableaux sont caractérisés par une composition solide, qui détermine le format...

AA : Le choix du format est chez moi souvent intuitif et déterminé par le motif. Généralement, les compositions avec de nombreuses figures ainsi que les paysages sont dans un format horizontal, les portraits dans un format vertical. Mais en ce qui concerne le dessin d'après des modèles féminins et masculins, je suis plus intéressé par les positions allongées. Le corps étendu, dans ses raccourcis, crée des configurations plus abstraites, ce qui facilite le travail contre une certaine routine et les habitudes visuelles. Parfois, le corps debout est trop connu dans ses proportions et cette connaissance peut gêner. Je cherche plus à regarder le corps comme un phénomène sensuel paysagiste que d'un point de vue psychologique analytique. Cela vaut aussi pour les portraits.

JG : Au contraire des natures-mortes, paysages et portraits que tu réalises d'après modèle, tes tableaux de figures sont peints d'après ton imagination. Comment procèdes-tu avec les couleurs : les choisis-tu de mémoire ?

AA : Je pense qu'une couleur n'existe que quand on la voit, c'est-à-dire tant qu'on reste en contact sensible avec elle. Il n'y a rien de comparable, dans le domaine optique, à l'oreille absolue. Quand on observe une orange et qu'on ferme ensuite les yeux, la tonalité de sa couleur s'affaiblit vite. Et si on la regarde de nouveau, sa couleur semble différer de celle de notre mémoire. S'il n'est pas possible de se souvenir avec exactitude d'une couleur, son choix peut alors provenir d'une nécessité intérieure. Comme pour Michel-Ange qui imaginait déjà sa sculpture dans le bloc de marbre, il me semble qu'un tableau existe déjà, dans un certain sens, avant qu'il soit peint. Après, il s'agit de le mettre au jour, de le rendre visible. Quand cela réussit simplement et directement, le résultat peut être impressionnant. D'autre part, les couleurs se développent avec le travail de la matière.

JG : Tes peintures avec figures se passent sur une scène étroite et ouverte vers le spectateur. De plus, les figures sont souvent dirigées frontalement vers lui, mais sans qu'il y ait de contact de regard. Est-ce que tu intègres le spectateur dans ton travail ?

AA : Pas directement. Ce que j'essaie surtout, c'est de développer des relations entre les figures. Par contre, certains tableaux jouent un grand rôle pour moi qui introduisent dans leur composition le spectateur comme un point géométrique à l'extérieur de la toile. Comme c'est le cas dans *Les Ménines* ou *l'Olympia*, ou encore *le Déjeuner sur l'herbe*, une composition aux multiples triangles, où la tension de la scène dépend tout autant du fait que la femme déshabillée fixe un point à l'extérieur de la toile que du fait qu'elle se trouve nue. Ce type d'approche m'intéresse de plus en plus.

Biographie

1957 : à Bleiberg (Autriche)

1967 - 1988 : vit à Vienne

1975-80 / 1983 - 1985 : études à l'Académie des beaux-arts, Vienne
(Lehmden, Gironcoli)

depuis 1989 : vit et travaille à Paris et Nötsch

Expositions (sélection)

1997 Centre d'art contemporain, Rueil-Malmaison
Schloß Damtschach, Kärnten

1997 Galerie Donguy, Paris
Galerie Holzer, Villach

1998 Kunstbüro, Vienne

1999 Galerie Holzer, Villach

2000 Centro Friuliano de Arte Plastici, Udine
Heart Galerie, Paris
Künstlerhaus, Klagenfurt

2003 Musée National Message Biblique Chagall, Nice
