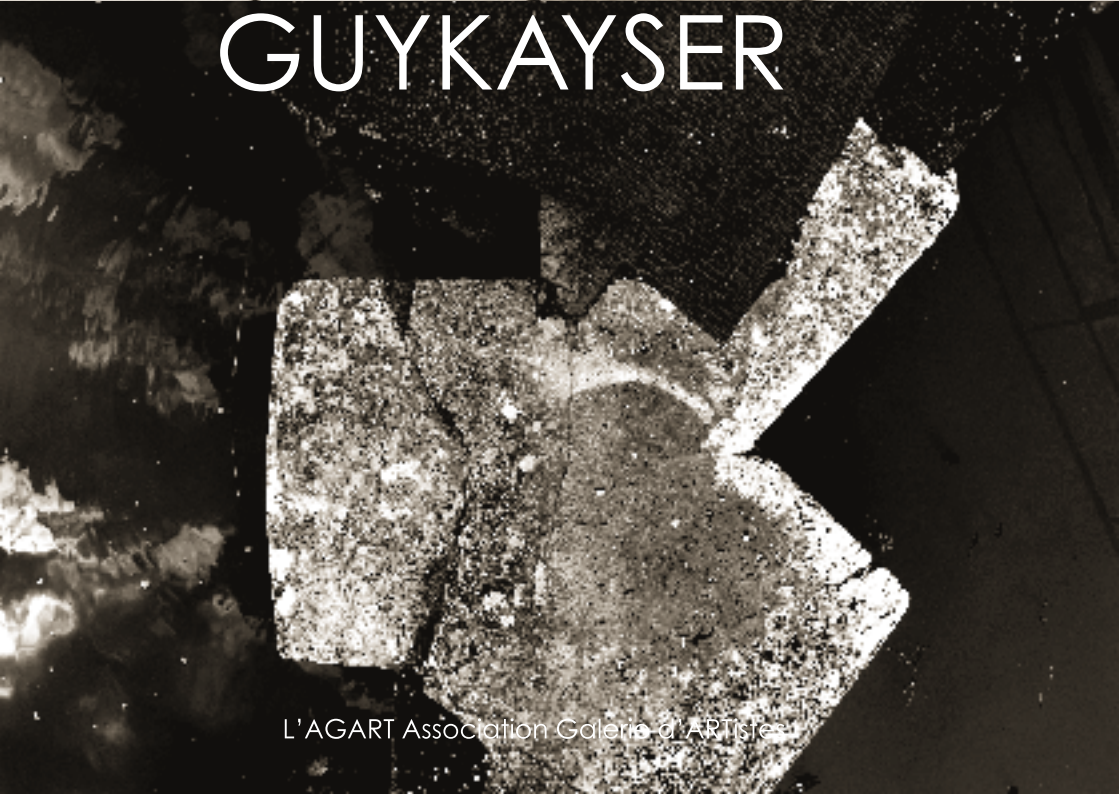




PETER BRIGGS
GUYKAYSER



PETER BRIGGS
GUYKAYSER

DU 12 JANVIER AU 15 MARS 2008

Catalogue édité par
L'AGART
L'Association Galerie d'ARTistes
35 rue Raymond Tellier
45200 Amilly
<http://www.galerieagart.com>



Peter Briggs
Donna Fugata

PETER BRIGGS

PETER BRIGGS – ARNAUD MAILLET

Retina

*« A man that looks on glass,
On it may stay his eye,
Or if he pleaseth, through it pass,
And then the heaven espy ».*

(« Celui qui regarde une vitre,
Peut y poser son œil,
Ou si cela lui plaît, il peut passer à travers,
Et alors voir les cieux »).

George HERBERT, *The Temple*, 1633.

Litre après litre, jour après jour, Peter Briggs a passé l'été 2007 à verser du latex liquide noir thixotrophié à 3/4/5% sur une vieille plaque de verre. L'opération, selon lui, relevait « à la fois de l'obturation, mais aussi de la cartographie directe ».

Par *obturation*, l'artiste renvoie à l'opacité de cette matière caoutchouteuse qui bloque le regard. Mais ce terme d'*obturation* lui fait penser aussi à l'obturateur de l'appareil photographique qui se ferme pour mieux s'ouvrir, et, inversement, qui s'ouvre aussi pour pouvoir mieux attraper et enfermer une image. De fait, paradoxalement, *obturation* désigne à la fois une ouverture et une fermeture, un blocage et une captation, une obstruction et une rétention.



vue de l'exposition Peter Briggs /Guykayser



Quant au terme de *cartographie*, l'artiste le comprend dans deux sens distincts, mais qui vont, là encore, néanmoins s'imbriquer l'un dans l'autre. En effet, l'action de verser du latex permet de proprement dessiner des îles, des terres avec leurs contours, c'est-à-dire de former des territoires. Mais la finesse du latex permet aussi de concevoir ce dessin comme étant également la carte de ces territoires. Ainsi, de façon paradoxale, le déploiement de ces surfaces de latex constitue à la fois un territoire et sa carte. L'expérience de Peter Briggs rappelle alors celle des cartographes de Borges qui, poussés par le désir de produire des cartes de plus en plus parfaites, en vinrent à réaliser une carte ayant la dimension même du territoire, coïncidant point par point avec lui¹. Cette confusion générée par une carte à l'échelle 1/1 se prolonge jusque dans l'identité des matières entre la carte et le territoire qu'elle figure, tous deux en latex.

Même encore aujourd'hui, l'artiste « arrive encore difficilement à traduire ce [qu'il éprouvait] en regardant la flaque de liquide s'étaler, en fonction de la viscosité du mélange, puis s'arrêter, se figer, puis le sentiment de voir disparaître la surface noire et miroitante pendant le séchage, et enfin le plaisir éprouvé le lendemain en retirant cette peau d'un noir mat devenue caoutchouc élastique, tout en la saupoudrant de talc ».

Néanmoins, Peter Briggs formule un rapprochement histologique très net entre cette peau de latex et le tissu rétinien. Il y a pour lui, en effet, tant dans le versement que dans son résultat séché, « quelque chose qui ressortit à un déversement de la rétine, comme si la rétine elle-même était devenue liquide dans cette opération ». Cette idée d'un décollement de la rétine provoqué par une rétine devenue molle, puis liquéfiée, est à retracer à travers une série de lectures effectuées par l'artiste avec attention.

En effet, à l'automne 2007, Peter Briggs reprit des textes sur la stéréoscopie. Des phrases qui s'y trouvaient faisaient écho aux processus qu'il avait travaillés peu de temps auparavant.

« Il y était question des débats théologiques du ^{xix}^{ème} siècle en Angleterre autour de la vision, qui opposaient d'un

côté Darwin, avec *"the entangled eye"*, l'œil incarné, résultat de l'aboutissement de la sélection naturelle, et celui au contraire donné et dessiné par Dieu en/à son image, voyant de ce fait comme Lui ». Le débat posait ainsi la question de l'enracinement et de l'origine de cet organe contenant la rétine, donnant lieu ainsi à un véritable débat théologique sur la nature de l'œil et la nature même de la vision. En effet, se demande Darwin, « si l'œil de l'homme est à l'image de l'œil divin, où se situe alors sa liberté ? C'est-à-dire où se situe l'indépendance de son regard ? L'œil de Darwin, au contraire, aurait l'avantage d'être d'une certaine manière objectif et de posséder certaines des qualités d'un appareil photographique². La rétine, lieu de rétention de l'image, lieu de mémoire temporaire de l'œil, acquerrait également son indépendance, deviendrait une chose à part, une peau souple parsemée de photorécepteurs tapissant le fond de l'œil ».

D'autre part, toujours au XIX^{ème} siècle, dans ses premiers textes sur la photographie, Clerke développa la notion de « rétine chimique » et de son « regard patient » (« *"the patient stare" of the chemical retina* »). « Dans ces textes, la rétine donne vraiment l'impression de sortir de l'œil pour être déversée dans sa reconstitution chimique, mélangée avec de la gélatine (autrement dit, de la colle de peau) sur une plaque de verre ». On saisit alors ce qui, dans le processus de fabrication des peaux en latex, participe de la reconstitution de la rétine chimique.

Il s'en suivit un débat passionnant autour des photographies de la lune et de la planète Mars réalisées avec des appareils munis de lunettes astronomiques, destinées notamment à établir une cartographie de ces planètes. « Était posée la question du site de la vision et de sa véracité dans des textes qui mettaient en parallèle l'œil et l'appareil photographique, la plaque en verre photosensible et la rétine. En quoi la rétine chimique serait-elle digne de foi et ferait-elle preuve d'une réelle objectivité ?³ C'est à travers ces débats qu'une rétine indépendante, désincarnée et libre de toute interférence divine vit le jour comme une proposition organico-optico-philosophique ».





Peter Briggs
Shelf Life





Peter Briggs
To see and to feel

À partir de cette notion de rétine indépendante que l'artiste reprend à son compte, Peter Briggs avance que ses « lamelles de caoutchouc », telles des « lambeaux », « s'imprègnent de ce qu'elles recouvrent, un peu à la manière dont fonctionnent les tirages contacts, à l'échelle 1/1 ». En effet, plier ces « rétines en latex », « telles l'ombre de Peter Pan », donne à l'artiste l'impression « d'enfermer dans leur épaisseur ce qu'elles ont 'vu' », pour réaliser à sa façon le souhait d'André Breton : « le contenant serait ainsi le contenu »⁴.

Redéployer ces latex donne alors le sentiment à Peter Briggs d'étaler « au grand jour leurs impressions sous la forme d'une mémoire optique devenue subitement tactile ». Il convient de rappeler que le latex, de façon générale, prend remarquablement l'impression de la surface sur laquelle on le coule. Mais ici, ces peaux sont lisses ou presque (à l'exception de toutes les petites aspérités causées par la vieille glace sur laquelle l'artiste les a préparées). Ces « peaux » en latex prennent donc l'empreinte d'une surface quasiment lisse, nappant onctueusement la quasi-planéité de ces plateaux de verre.

Dans un autre texte consacré aux débuts de la photographie, se trouve le mythe de Marsyas supplicié par Apollon et de sa peau déployée, réinterprété par Oliver Wendell Holmes, professeur d'anatomie à Harvard et grand amateur de photographie stéréoscopique⁵. Dans ce texte visionnaire, il fait métaphoriquement, de la peau arrachée de Marsyas, la première photographie, Apollon étant aussi bien le dieu de la musique que de la lumière. « Cette peau imprégnée par l'opération d'obturation quitte la forme qu'elle habitait pour en revêtir une autre, (se) drapant sur une autre forme ». Ainsi pour Holmes la photographie écorche le Monde, retire une mince pellicule à tout ce qui est soumis à la prise de vue.

Il convient certainement de se rappeler que l'émulsion photographique est constituée de gélatine, c'est-à-dire de colle de peau qui est une des colles les plus fortes qui soient. La colle de peau est obtenue à partir de peaux (de lapin, notamment) que l'on fait bouillir très longtemps. Elle contient des fibres qui font qu'elle possède un fort pouvoir de rétraction au séchage. Peter Briggs donne même, à titre d'exemple, l'expérience de

la latte de bois que l'on recouvre de cette colle. En séchant, la colle se rétracte et la latte s'incurve alors du côté encollé, la colle allant parfois jusqu'à arracher des fibres superficielles de bois. On dit même que cette colle est capable d'arracher la surface d'une plaque de verre. Là réside certainement la raison pour laquelle Holmes peut écrire que « l'éternelle rétine artificielle, quand elle a posé son regard sur [une personne, un objet], en retient l'empreinte », la gélatine/colle de peau décollant la surface des choses prises en photographie... La rétine (artificielle) est donc bien ce rets qui retient les impressions lumineuses.

De plus, lorsque l'on voit les peaux rétiniennes de Peter Briggs pendues au mur (et d'autres œuvres encore de l'artiste), on ne peut s'empêcher de penser à celle de Marsyas accrochée, ainsi que le rappelle Hérodote, à Célènes, en Phrygie : « on voit dans la citadelle la peau du Silène Marsyas ; elle y fut suspendue par Apollon en forme d'outre, à ce que disent les Phrygiens, après que ce dieu l'eut écorché »⁶.

Enfin, l'aspect sensuel et tactile des ces peaux rappelle que le sens du toucher est par définition réflexif (on sent tout en sentant que l'on sent, comme dans le cas de l'index venant toucher le pouce). Or, pour Peter Briggs, il existe également une réflexivité de ces peaux en latex. Car ces peaux neuves communiquent avec les formes sur lesquelles elles sont redéployées, drapées. À travers l'accrochage de ces pièces de latex, Peter Briggs vise « une appropriation du visible par une opération douloureuse d'arrachement. Puis sa remise en jeu synesthésique, une ré-exposition par le biais d'un rapprochement tactile avec son nouveau support ».

C'est donc une manière de connaître le monde, une interrogation sur la perception à laquelle nous pousse cette installation de l'artiste. « Le dispositif sculptural peut revivre, et fournir la preuve, si besoin était de la consubstantialité des choses comme une révélation de soi. Le contenant, l'œil incarné, est en continuité avec le contenu, le monde ». Une manière de faire peau neuve, de faire tomber les peaux que nous avons devant les yeux, bref, une manière poétique de renouveler notre regard sur le visible et notre rapport au monde.

- ¹ Jorge Luis BORGES, *Histoire de l'infamie. Histoire de l'éternité*, 1951.
- ² Charles DARWIN, *L'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle*, C. Reinwald, Paris, 1873, § « Difficultés de la théorie ».
- ³ Bernard LIGHTMAN, « The Visual Theology of Victorian Popularizers of Science: From Reverent Eye to Chemical Retina », *Isis*, vol. 91, n° 4, Dec. 2004, pp. 651-680.
- ⁴ André BRETON, Article « Philosophie », *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1992, t. II, p. 832.
- ⁵ Oliver Wendell HOLMES, « Sun Painting and Sun Sculpture », *The Atlantic Monthly*, vol. 8, n°45, 1862, pp. 13-29.
- ⁶ HÉRODOTE, *Histoire*, éd. Larcher, Charpentier, Paris, 1850, Livre VII, § 26, Vol. II, p. 88. Sur les raisons de ce martyr, voir *L'histoire universelle* de Diodore de Sicile, Livre III. Et pour la description du martyr et les souffrances de Marsyas, voir *Les métamorphoses* d'Ovide, Livre VI, 400.



Peter Briggs
Miroir



Guykayser
les Bordus
tirage photographique





Guykayser
les Bordus
tirage photographique

GUYKAYSER

LES BORDUS

<http://lesbordus.autoportrait.com/>

Guykayser appelle ça bordu. C'est bien vu. Et ce n'est pas illogique puisque c'est toi qui as pris la photographie. Car tout commence par une photo, par une balade au bord du bordu. Après, grâce à la magie technique, ça fait je ne sais plus combien de milliers de photos mais c'est toujours le même paysage. Et c'est ce qui me plaît, beaucoup.

On est toujours au bord de quelque chose, un fleuve, un gouffre, les larmes, la folie, la tombe. Toi, si j'ai bien compris, tu serais d'abord au bord d'un canal. Que ce soit le canal de Briare plutôt que le canal Saint-Martin ne change rien à l'affaire, c'est un chemin navigable, celui-là date du temps où les rois redéfinissaient le paysage en plantant des arbres. Et puis l'eau s'y écoule, pas très vite, tant mieux, personne ne devrait oublier que cette image nous renvoie au fleuve (au temps) du vieil Héraclite. Il va aussi de soi que ça te ressemble un peu de faire avec les moyens du bord.

Un bordu c'est sans doute un peu plus qu'un bord et un peu moins qu'une bordure. Si la bordure est ce qui se trouve au bord et s'étend à côté, le bordu serait ce qui s'inscrute juste là. Par la force des choses, il serait également la frontière ou le pli où la photo s'articule, comme en miroir.

J'ai dit qu'il s'agissait à mes yeux de paysage. Par là, je vise quelque chose d'essentiel, le paesaggio que je suis moi-même, traversé par lui et le traversant. Rarement j'aurais éprouvé une





Guykaiser
les Bordus
tirage photographique

impression aussi immédiate de savoir où je suis tout en étant absolument perdu, sans repère, dans la répétition du même et dans la différence permanente, suspendu entre le matériel et l'immatériel, posé à petite ou à grande échelle.

En un sens singulier, on pourrait parler d'un opus symboliste, mais sans autre mystère qu'un surcroît de réel. « symbolon » à l'origine était un signe de reconnaissance, un objet coupé en deux dont deux hôtes conservaient chacun une moitié qu'ils transmettaient à leurs enfants et dont les deux parties assemblées permettaient de prouver des relations d'hospitalité ancestrales ; puis, au-delà, il a désigné tout signe de reconnaissance. « symbolê » signifie ajustement, emboîtement, jointure, je n'y peux rien, je retombe encore une fois sur le out of joint shakespearien, le temps désorienté, donc ici, quelle qu'en soit l'intention, une tentative de rejoindre, de faire se rencontrer les deux moitiés d'un tout comme dans un diptyque, mieux encore, ces deux moitiés prêtes à se replier l'une sur l'autre comme sur les volets toscans d'autrefois où prospéraient les martyrs et les saints.

Il y a là un infini relatif qui se met en branle à partir de trois fois rien, un bout d'herbe ou de planche ou de béton. A partir de chaque image, on pourrait imaginer des histoires. L'ensemble finirait par donner le tournis. Mais finalement ce que j'en retiens, c'est sa beauté. Oui, j'insiste, une beauté qui me touche profondément, à la fois néolithique et moderne, qui s'impose, une beauté, pourquoi se compliquer la vie avec d'autres mots.

Bernard Chambaz 2007



Guykayser
les Bordus
tirage photographique



Guykayser
les Bordus
tirage photographique

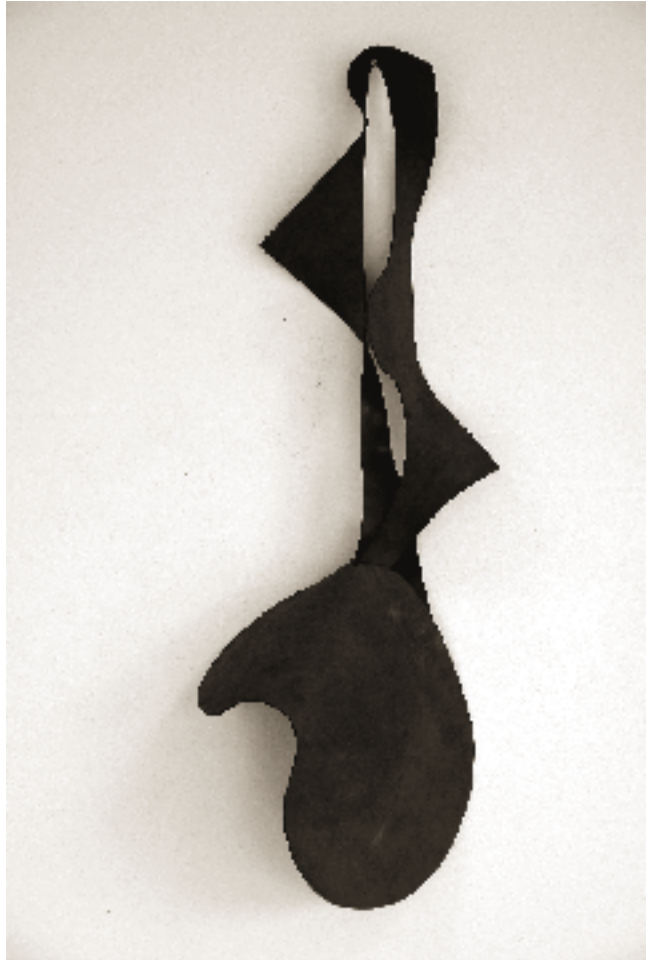
GUYKAYSER

1980	Café « Chez Suzanne » Paris		Installation « L'envol du tracteur » Biennale de sculpture Antibes
1982	Sculpture Murale avec Norbert MENA Canal St-Martin - Paris Galerie Hollowell, Philadelphie - U.S.A.	2001	Nouvelle biennale (C.Giordano Bruni) « L'étagère de Nevers »
1983	Salon de Vitry	2002	Exposition Galerie Julio Gonzales Arcueil
1986	« Art-Video-Lettre » Grand Palais - Paris Galerie Luc Queyrel, Paris	2003	Intervention Nannay Photographies d'artistes Carré St Vincent Orléans Exposition Sculptures Campo Santo Orléans
1987	Exposition « Plages » Château du Tremblay	2004	Résidence « La chambre blanche » Québec Service d'artiste à domicile Corbigny Nièvre France
1988	Galerie J.C. Riedel Paris Espace Bateau Lavoir Paris (groupe)	2005	Intervention quartier Gambetta Nimes
1989	Galerie J.C. Riedel, Paris	2006	l'arbre des voix Agglomération montargoise
1990	Events Week 90, Tokyo Point de vue, Le Bourget Galerie J.C. Riedel, Paris	2007	le lavoir de Gentilly intervention Gentilly
1991	Espace Bateau Lavoir Paris		
1992	Galerie Peinture - Peinture, Paris		
1994	Galerie Julio Gonzales Arcueil		
1995	Grand Prix Salon de Montrouge		
1996	Foire de Strasbourg, Galerie Boulakia Commande d'une estampe pour le Fdac Val de Marne		http://lesbordus.autoportrait.com/ http://www.presduloing.net http://lelavoir.gentilly.fr/index2.html http://www.miniment.net http://www.deloireneine.net/ http://www.autoportrait.com/80ans/ http://nannay.autoportrait.com/ http://letageredenevers.autoportrait.com http://lenvoldutracteur.autoportrait.com
1997	Galerie Boulakia Paris		
1998	L'objet recréé (P.Restany-G.Xuriguera)		
1999	Maison des arts et de la culture A.Malraux Creteil		
2000	(32+32) Tresnay		

PETER BRIGGS

EXPOSITIONS PERSONNELLES (sélection)

1973	Diploma Show, Hornsey College of Art	1994	Paris, Artcurial, Etats de Surface Londres, Galerie Matisse Institut Français, Poncé-sur-le-Loir, Centre d'Art et d'Artisanat, Céladons
1974	Dijon, Galerie Delta-Phi,		Melle, Eglise St Savinien,
1980	Paris, Galerie Chantal Crousel	1997	Toulouse, Galerie Jacques Girard,
1982	Paris, Galerie Chantal Crousel	1999	Paris, Galerie de la Manufacture de Sèvres
1985	Paris, Galerie Zabriskie		Drancy, Salle Municipale
1986	Strasbourg, Galerie du Faisan Tours, Galerie d'art Contemporain	2000	Rennes, Galerie Oniris, Briggs/Pincemin
1987	Angers, Ecole des Beaux-Arts Paris, Galerie Zabriskie	2001	Dehli, Nature Morte Gallery, Nexus
1988	Rennes, Galerie Oniris Orléans, Carré St-Vincent Zurich, Galerie Storer	2002	Mulhouse, Main Courante Naples, Institut Français, Naples, Lo Sguardo
	Poitiers, Musée Sainte Croix	2003	Dietro Gli Specchi Syracusa, Museo Bellomo
1990	Paris, Galerie Zabriskie Rennes, Galerie Oniris, Pincemin/Briggs New-York, Zabriskie Gallery, Illuminated Sculptures	2004	Pondichéry, Institut de Pondichéry Delhi/Kotla, Inde Arthothèque d'Angers, Fondazione Orestyadi, Gilbellina, Sicilia, Italia,
1991	Nantes, Salon d'Angle, Direction Régionale des Affaires Culturelles	2005	Centre Culturel de Saint Pierre des Corps Naples, Ascione Coral Museum Thouars, Chapelle Jeanne d'Arc Ragusa, Castello Donna Fugata Mairie de Chinon Musée de Tours CNAM, Tours2006
	Châtellerault, Galerie de l'Ancien Collège, Toulouse, Galerie Jacques Girard,		
1992	Tours, C.C.C.		
1993	Paris, Galerie Barbier-Beltz, Nailsworth (G.B), Cairn Gallery	2006	



Peter Briggs
Laser cut

Ce catalogue a été édité par
L'AGART à l'occasion de l'exposition
Peter Briggs /Guykayser,
du 12 janvier au 15 mars 2008.

Conception graphique: Samuel Mathieu
Photographies : Guykayser, Samuel Mathieu.

L'AGART bénéficie du soutien de la Région
Centre, de la DRAC Centre, du Conseil
Général du Loiret et de la ville d'Amilly.

