



PHILIPPE
GUESDON
Temps tressés

25 JANVIER
13 AVRIL 2014

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
SAINT-PIERRE-DE-VARENGEVILLE

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

SOMMAIRE

BIOGRAPHIE.....	3
EXPOSITIONS PERSONNELLES.....	4
EXPOSITIONS COLLECTIVES	7
LIVRES D'ARTISTE.....	8
CATALOGUES	9
BIBLIOGRAPHIE.....	10
EXTRAIT DU CATALOGUE.....	11
ANALYSE D'UNE ŒUVRE.....	13
PISTES PEDAGOGIQUES	14
PISTES PLASTIQUES.....	24
LEXIQUE	25
AUTOUR DE L'EXPOSITION	27
CATALOGUE	28
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DE LA MATMUT.....	29
INFORMATIONS PRATIQUES.....	30

BIOGRAPHIE

Né le 9 juin 1952, à Rouen, agrégé d'arts plastiques, Philippe Guesdon peint et enseigne depuis 1978. Son travail se développe en séries prenant pour thèmes des motifs naturels et architecturaux ou, plus récemment, des réappropriations d'œuvres consacrées de l'histoire de l'art.

Depuis 1995, son œuvre se centre en particulier sur une reprise contemporaine de l'œuvre gravé sur bois d'Albrecht Dürer.

Philippe Guesdon est représenté par les galeries Nathalie Fiks (Paris) et Ty Art Show (Perros-Guirec).

Il a notamment exposé dans les musées de Calais, Cholet, Clermont-Ferrand et dans les abbayes de Saint Riquier, Trizay, Flaran.

EXPOSITIONS PERSONNELLES

En préparation pour 2015

Le Calendrier des Bergers, musée Boucher-de-Perthes – Abbeville

Le Calendrier des Bergers, médiathèque du Grand Troyes

2014

Philippe Guesdon, Temps tressés, Centre d'art contemporain de la Matmut – Saint-Pierre-de-Varengville

2013

La Nef des fous, réminiscences, Institut français – Aix-la-Chapelle

Friper, découper, tresser, Dürer, espace Kawamata – Saint-Thélo

La Nef des fous, réminiscences, musée Bernard-d'Agesci – Niort

2012

La Nef des fous, réminiscences, musée des Beaux-Arts – Orléans

Figure libre, espace Commines – Paris

La Nef des fous, réminiscences, moulin du Palacret – Bégard

Épissures, chapelle de Botlézan – Bégard

2011

La Nef des fous, réminiscences, musée de Soissons (Arsenal)

Peintures tressées, galerie Amtares – Paris

Installation : mémoire de Gavrinis, moulin du Palacret – Bégard

2010

Passages, galerie Nathalie Fiks – Paris

Mémoire de Gavrinis, chapelle Saint-Julien – Petit-Quevilly

La Nef des fous, réminiscences, chapelle de Botlézan – Bégard

Mémoire de Gavrinis, festival d'Art contemporain – Perros-Guirec

Dessus/Dessous, avec J.-M. Torque, espace U.A.P – Rouen

2009

Épissures, abbaye de Flaran, centre patrimonial départemental du Gers

Correspondances, galerie du collège François-Clec'h – Bégard

La Nef des fous, galerie Horizons/Nathalie Fiks – Paris

La Nef des fous, espace Massillon – Paris

Variations, galerie Amtares – Paris

2008

Épissures, abbaye de Saint-Riquier, musée départemental de la Somme

Épissures, abbaye de Trizay, CAC de Charente-Maritime

Peintures nouées, musée de la Corderie Vallois – Notre-Dame-de-Bondeville

Trames, musée de la Corderie royale – Rochefort

Correspondances, galerie Ty Art Show – Perros-Guirec

2007

Partis-plis, Château-Musée – Dinan
Festival du lin et de l'aiguille, Le Bourg-Dun
Contiguïtés, P'ARTcours, chapelle Saint-Samson – Pleumeur-Bodou
Contiguïtés, Aponia, art contemporain – Villiers-sur-Marne
Les Dentelles, « *Aiguilles en fête* » – Parc floral de Vincennes

2006

Séquences textiles, musée du Textile – Cholet
Peintures fripées, musée Janina-Marks – K'dainiai – Lituanie
Séquences textiles, musée des Beaux-Arts et du textile – Calais

2005

Dialogue, médiathèque – Hendaye
Séquences textiles, musée de l'Impression textile – Mulhouse
Séquences textiles, musée du Textile – Wesserling
Modulations, Le Vivat – Armentières

2004

Séquences textiles, musée du Textile – Labastide-Rouairoux
Dialogue, La Fontaine – centre culturel de Brie-Comte-Robert
3+1, Union des arts plastiques (UAP) – Saint-Étienne-du-Rouvray
Regards, centre d'art « Le Village » – Cardet
Dentelles, musée d'Arlanc – Arlanc
Dialogue bleu, galerie Baiona – Bayonne

2003

Dialogue, galerie Bleue – Riscle
Dialogue, château de Chazeron – Loubeyrat
Bâti, musée des Arts textiles – Clermont-Ferrand
Dialogue, espace culturel Saint-Louis – Bar-le-Duc

2002

Pans de peinture, espace culturel des Blancs-Manteaux – Paris
Dialogue, espace culturel Flachat – Asnières
Totems et Tentures, musée de Saint-André-le-Bas – Vienne
Dialogue, musée château de la Forêt – Livry-Gargan

2001

Pans de peinture, centre culturel français - Bagdad - Iraq
Pans de peinture, maison de la culture - La Roche Posay
Dialogue, hôtel de ville - Le Mans
Relectures, espace culturel Confluences – Paris

Jusqu'en 2000

Totems et Tentures, musée de l'Ardenne – Charleville-Mézières
Fil à Fibre, moulin de Bagnols – Béziers

Lins frissonnants, espace culturel Confluences – Paris
Viennale, musée Saint-Pierre – Vienne
L'écriture comme différence, galerie de Créteil – Créteil
Fil à Fibre, musée Roybet-Fould – Courbevoie
Fil à Fibre, musée du Donjon de la ville de Niort – Niort
Lectures et Effigies, L'Arche – Le Mans
Les Lectures, mairie du IVe – Paris
Les Lectures, galerie du Studio-Théâtre – Asnières
Sèves, abbaye, salle des Dames – Souillac
Cursives, mairie du IVe – Paris
Galerie Gran Dia – Paris
Maison de la culture – Colombes
Musée des Beaux-Arts et de la dentelle – Alençon
Musée hôtel du Doyen – Bayeux
Galerie Muscade – Paris
Galerie du Haut-Pavé – Paris
Galerie art céramique – Rouen

EXPOSITIONS COLLECTIVES

Depuis 1990

Salon du livre d'artiste, château d'Asnières – Asnières-sur-Seine
At Home, galerie Horizons – Paris
I Culori d'Umani, Parlement européen de Strasbourg et Artcurial Paris
Prêt à (em)porter, galerie Horizons – Paris
Salon Page(s), espace Charenton – Paris
Traviol'expo, galerie Vieille-du-Temple – Paris
Galerie Amtares – Paris
Petits formats et livres d'artistes, galerie Ty Art Show – Perros-Guirec
7e festival d'Art contemporain – Perros-Guirec
Fil à Fibre, halle à marée – Cancale
Salon de mai – Paris
Salon des métiers d'art – Paris
4e festival d'Art contemporain – Perros-Guirec
Du fil dans l'art actuel, musée de Fourmies
Les Collections, centre culturel – Brie-Comte-Robert
La Dentelle contemporaine, musées royaux de Bruxelles
Union des Arts plastiques – Saint-Étienne-du-Rouvray
Pans de peinture, Vulcania
Art-Metz – Metz (3 fois)
3e biennale d'Art contemporain de Bagdad – Iraq
Art textile contemporain, centre culturel – Brie-Comte-Robert
Relecture, écuries de Saint-Hugues – Cluny
Biennale du Lin contemporain, viaduc des arts – Paris
RegArts d'hiver, musée des Beaux-Arts – Saint-Brieuc
Lin miniature, musée des Arts et traditions populaires – Paris
5e centenaire du palais de Justice – Rouen
Météoros Art céleste, Saint-Brieuc

LIVRES D'ARTISTE

Correspondances, peintures Philippe Guesdon, textes Frédéric Jonnet, 2008

La Nef des fous – Réminiscences, peintures Philippe Guesdon, textes Frédéric Jonnet et Claude Margat, 2009

Seizième passage, seize textes d'auteurs à partir d'une peinture de Philippe Guesdon, 2010

Mémoire de Gavrinis, peintures Philippe Guesdon, textes Marie de Quatrebarbes, Maël Guesdon, 2010

À l'enseigne de l'arbre verdoyant, peintures Philippe Guesdon, textes Marie de Quatrebarbes, Maël Guesdon et Frédéric Jonnet, 2013

CATALOGUES

Musée d'Alençon (dentelle), 1984
La Dentelle contemporaine, Musée de Vernon, 1984
Hôtel de ville du Mans, Philippe Guesdon et Jean Léonard Stoskopf, 1999
Fil à Fibre, Musées municipaux de Niort – musée Roybet-Fould de Courbevoie, 1999
Pans de peinture, Centre culturel français de Bagdad (Iraq), 2001
Météoros, Ville de Saint-Brieuc & conseil général des Côtes-d'Armor, 2003
Bâti, Musée du Tapis et des arts textiles de Clermont-Ferrand, 2003
Regard, Centre d'art de Cardet, 2004
Séquences textiles, Musées textiles de Labastide-Rouairoux, Mulhouse – Wesserling – Calais – Cholet, 2004
La Dentelle hier et aujourd'hui, Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles, 2005
L'Art du fil dans l'art actuel, Musée de Fourmies, 2006
Contiguïtés, Lieu d'art contemporain Aponia, 2007
Peintures nouées, Musée industriel de la Corderie Vallois (Notre-Dame-de-Bondeville), 2008-2009
Épissures, Abbayes de Trizay – Saint-Riquier – Flaran, 2008-2009
La Nef des fous, Musées de Soissons – Orléans – Niort, Chapelle de Botlézan – Moulin du Palacret, 2011
Les Inspirations, Chapelle Saint-Julien de Petit-Quevilly, 2012
Philippe Guesdon, Temps tressés, Centre d'art contemporain de la Matmut – Saint-Pierre-de-Varengeville, 2014

BIBLIOGRAPHIE

De 1985 à 2011

Bernard Pierron, Jack Chaboud, Florence Faucon, Thierry Romagné, Christian Gendron, Gilbert Lascault, Réda Otmanetelba, Frédéric Jonnet, Étienne Ribaucour, Thierry Bataille, Claire Collin, Didier Convard, Laurent de Bühren, Philippe Delerm, Juan Diaz del Cano, Christian Gatard, Jacqueline Lobenberg, Maël Guesdon, Jean-Léonard Stoskopf, Dorit Welt, Christine Bouilloc, Yves Sabourin, Myriam Simon, Florence Rionnet, Olivier Rimbault, Claude Margat, Marie de Quatrebarbes, Aurore Julien, Anne-Marie Noirot, Dominique Roussel, Marie Akar.

EXTRAIT DU CATALOGUE

Texte *Philippe Guesdon, une ascèse picturale de Claude Margat, 2013*

Il y a partout un visible qui se présente comme l'incontournable évidence de notre ignorance, une évidence qui s'impose à nos yeux avec une puissance telle que s'en trouve immédiatement occultée l'éventuelle image de son surgissement sous terrain. L'œil s'ouvre au visible et aussitôt, tout est là, trop pleinement là pour ne pas cacher quelque chose. L'œil fixe le visible et oublie sur l'instant que celui-ci est le produit de quelque chose, le résultat dirait-on d'une organisation dont l'imperceptible mouvement nous échappe. L'apparente immobilité des choses à partir de laquelle nos sensations se stabilisent en perceptions formelles n'est donc qu'un leurre. Ainsi, transposant la célèbre formule de Kafka « le livre est la hache qui doit briser en nous la mer gelée », nous pouvons avancer que la peinture est une addition de gestes et d'instantanés capable de briser en l'œil l'image gelée. La peinture serait ainsi l'art qui nous rendrait ni plus ni moins qu'une vue vive et vigoureuse.

Nous voyons donc sans voir vraiment, tandis que le peintre échafaude de se guérir par ses propres moyens de son fatal aveuglement afin de nous guérir dans le même temps du nôtre. Briser en l'œil la mer gelée de l'image ne suffit cependant pas à déchirer le voile du visible, lequel une fois en pièces ne semble plus représenter qu'une image du chaos. Pour ce qui a été vu sans avoir été aperçu dans sa secrète essence, il faut que l'image démembrée soit ensuite recomposée de façon telle que la déformation ne déséquilibre pas la nouvelle image, celle qui va figurer sur le tableau. Alors et seulement alors pourra naître cette émotion si particulière dont la croissance volumineuse irradie l'image recomposée avec suffisamment de force pour transformer celle-ci en sujet rayonnant, doté d'une présence qui parle muet mais de façon parfaitement audible aux yeux.

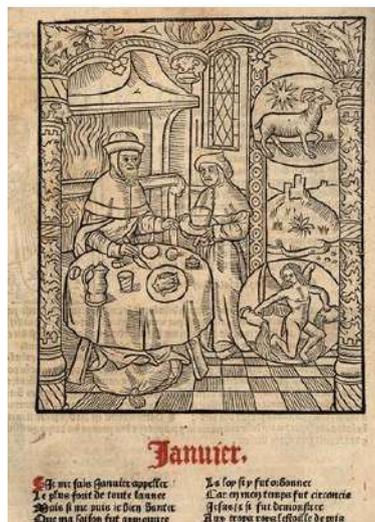
Une fois que le visible atteint le fond de l'œil, là où il se recompose en sujet signifiant, il ne reste plus à la main du peintre qu'à en ressusciter la mémoire pour le faire renaître, non pas tel qu'il était, mais tel qu'il est après avoir été repensé. Plus que le visible lui-même, c'est alors son dedans qui se donne à voir, sa structure, mieux, la forme de l'intention qui s'y trouve concentrée. Que deviendrait en effet la peinture si elle ne pouvait mieux qu'une duplication de la réalité ? Il n'y a pas, il n'y a jamais eu de clivage net entre la peinture figurative et la peinture abstraite.

Au-delà de tous les arrangements que la peinture s'autorise avec la réalité, au-delà de l'imposture qu'il y aurait à construire une image qui se prendrait pour le réel – il n'y en a qu'un, et il est plus spatial que temporel –, il y a l'essence même de la peinture : le principe générateur, et l'on sait que ce dernier ne peut se fourvoyer lorsqu'il investit un geste prêt à le recevoir, lorsqu'il « accepte » de céder au voleur de feu un bref aspect de son secret. Car si la peinture par bonheur demeure muette, c'est afin de mieux investir l'espace de notre regard et d'atteindre en nous la zone de silence où bouillonne la matière de nos pensées. C'est à cette extrême frontière du sens que s'établit l'œuvre de Philippe Guesdon, et ce que celle-ci nous dévoile a d'autant plus de signification que son message s'insère dans le

processus même qui relie le geste des maîtres du passé au geste contemporain. Après avoir choisi ses référents (Dürer, *La Nef des fous*), Philippe Guesdon a commencé à en disséquer le contenu dans le moindre détail. Mais que pourrait nous apprendre une focalisation sur le détail si le grossissement optique se proposait uniquement de reproduire en fragments et en grand ce qui jusqu'alors n'existait qu'en petit ?

Le moyeu d'une peinture, c'est la concentration du peintre, et celle de Philippe Guesdon possède réellement une densité exceptionnelle. Si l'on considère en effet l'ensemble de l'œuvre réalisée à ce jour, on constate sans avoir beaucoup à chercher que les transitions entre les différentes périodes sont à peu près imperceptibles. Pourquoi ? Et que nous enseigne cette indication ? Elle nous enseigne que le frappant des peintures de Philippe résulte d'un débit d'énergie extrêmement concentré, d'une force assez puissante pour souffler l'image de référence avant de la reconstruire et de la réanimer dans sa globalité. La peinture alors ne se contente plus de se montrer intelligente, elle devient hautement efficace. Et ceci permet d'avancer que la vision éclatée de Guesdon est non seulement absolument contemporaine, mais également classique dans la plus stricte acception du terme. En somme, les moments d'exception que Philippe Guesdon nous invite à partager résultent d'une posture dans laquelle la rigueur et le risque se partagent le présent du geste. Le succès de toute cette alchimie résulte d'une parfaite distillation du temps pictural mais mise à l'épreuve d'une froide folie dont on peut en général déceler la trace partout où la passion du sens atteint son comble. Philippe est un travailleur inouï qui partage avec ses illustres prédécesseurs cette rage très calme capable d'atteindre et de perturber non pas la seule visibilité des choses mais l'essence même de la visibilité. La fragmentation quasi systématique des schémas de composition, les écarts savamment calculés que le peintre s'autorise à partir des fragments isolés puis réintégrés à l'ensemble nous reconduisent avec une extraordinaire réussite vers ce qui constitue l'enjeu même de la création picturale. Philippe est aussi un immense technicien capable d'inclure dans sa peinture les désordres du hasard sans jamais se laisser tenter par un désordre à la Pollock dont il incarnerait l'antithèse. Ce qui dans son œuvre touche jusqu'au fond de l'âme vient de ce que l'indispensable rigueur n'ait jamais réussi à briser l'élan ni à dessécher le regard poétique, que la traque du fragment n'ait jamais réussi non plus à réduire l'harmonie réelle à la seule image de l'harmonie. Vide et souffle se partagent l'espace pictural de Philippe Guesdon. Nous accédons ici au miracle discret par lequel l'impénétrable mystère de la création se met au travail devant nos yeux. Dans le fragment qui se fragmente, il y a le rythme et le mouvement de ce qui se passe en amont du visible et qui nous installe devant une évidence d'une autre espèce que celle à laquelle notre regard est habitué. La peinture de Philippe nous affranchit de cette illusion cosmique. Derrière ou avant sa peinture, je vois la main qui écarte légèrement le voile du visible afin de m'en dévoiler la lumière, une lumière qui pour une fois ne nous vient pas de l'empyrée, mais du ciel obscur et tout intérieur de la matière, là où le regard à jamais insatisfait interroge ce qui s'étend, là, devant lui. Beaucoup de peintres rêvent d'atteindre et de capturer cette lumière-là mais peu y parviennent. Philippe, lui, la fait surgir à l'extrémité de son toucher d'artiste, et c'est alors le lointain même de la lumière, ce lointain endormi en nos yeux que sa peinture appelle à renaître afin que notre regard soit définitivement appelé à devenir ce qu'il devrait être : l'incorrigible amant de la beauté.

ANALYSE D'UNE ŒUVRE



Domaine artistique	Arts du visuel
Artiste	Philippe Guesdon
Titre	<i>À l'enseigne de l'arbre verdoyant : Un homme âgé mange à la table (janvier)</i>
Date	2012
Lieu d'exposition	Centre d'art contemporain de la Matmut, Saint-Pierre-de-Varengeville
Technique	Acrylique et poudre de métal sur lin tendu
Dimension	146 x 114 cm
Mots clés	Calendrier – décomposer/recomposer – couleurs froides

Description, composition

Il s'agit d'une peinture inspirée du calendrier des bergers, le calendrier permettait de rythmer la vie des hommes sur l'année et de les guider. Au premier regard l'œuvre nous paraît abstraite, mais petit à petit lorsque l'œil s'habitue, il remarque un enchevêtrement d'éléments figuratifs. Ici l'illustration correspond au mois de janvier. En raison du mauvais temps et des gelées, les travaux de culture sont à peu près suspendus en janvier. Dans cette œuvre, la scène est centrée sur un intérieur. Le dallage au sol, la vitre à la fenêtre, la taille de la cheminée de pierre, indiquent l'aisance de ce domicile. Cette impression est confirmée par les objets présents sur la table recouverte d'une nappe, la cruche, la coupe, l'assiette et le couteau. Des colonnes encadrent la scène comme pour théâtraliser cette activité. Les couleurs froides (gris, blanc, noir, bleu...) rappellent celles du froid. Ici l'image est découpée, décomposée et recomposée. Elle est fragmentée et son détournement est renforcé par le sens de lecture inversé, en miroir.

PISTES PEDAGOGIQUES

- **Référence au calendrier des bergers**

Extrait : Article de Marie-Dominique Leclerc, revue *La vie en Champagne* N° 74 avril/juin 2013.

L'usage des calendriers s'est diffusé à partir du XII^e siècle dans les livres des clercs tels que les psautiers, les missels ou les martyrologes. A la fin du Moyen Âge, les Livres d'Heures, qui sont des livres de prières, débutent toujours par un calendrier qui indique les fêtes religieuses. Cf. *Les très riches heures du duc de Berry* (enluminures) des frères de Limbourg, manuscrit du XV^e siècle.

Origines

Le calendrier des bergers fascine. Que l'on s'attache à la magnificence de ses illustrations ou à l'accumulation du savoir compilé, force est de reconnaître que l'on se trouve en présence de l'un des fleurons des débuts de l'imprimerie. Aucune version manuscrite ne semble avoir servi de modèle à cet ouvrage du XV^e siècle. Il se compose d'un ensemble d'écrits et de dessins originaux et s'inspire parfois de textes médiévaux tels que "Le Livre des propriétés des choses" de Barthélémy l'Anglais, les "Grandes Danses Macabres", les traités préparant les âmes au Jugement Dernier. On ne connaît pas les auteurs de ces recueils même si on suppose que certains poètes aient pu y participer (Palladius, Vitalis, Sébastien Brant, Guillaume Alexis, Eustache Deschamps, Georges Chastelleain, Jean de Brie, Villon, Martial d'Auvergne). Ils étaient édités pour "enseigner la science des bergers qui est science de l'âme, du corps, des astres, de la vie et de la mort", ces livres sont de vastes compilations à usage pratique et moral destinées à un public laïc.

Pourquoi les bergers ?

A cette époque, on pensait que les bergers détenaient un savoir transmis divinement (ils ont été choisis par Dieu pour annoncer la naissance du Christ) et un savoir naturel de l'observation. Ils n'étaient pas érudits et ne pouvaient pas déchiffrer les textes en latin ni lire les Saintes Écritures. Il paraît impossible qu'un tel ouvrage ait pu être l'œuvre d'un berger et puisse être destiné uniquement à leur usage. Derrière cette dimension pastorale se cachait la raison première de l'édition de ce calendrier : donner la date de Pâques dont les différentes fêtes religieuses dépendaient, mentionner les fêtes des saints et des martyrs et prodiguer des conseils pour mener chacun au Salut.

Objectif

Le but premier du calendrier des bergers est d'indiquer la date de Pâques (elle qui va régler l'année avec ses fêtes liturgiques mobiles). Comme l'indique l'auteur, il « convient savoir pour chacun an trois choses : le nombre d'or, la lettre dominicale et la lettre tabulaire, où gît toute la pratique de compost et calendrier ».

Le nombre d'or permet de trouver la nouvelle lune, la lettre dominicale de repérer les dimanches, et avant tout le dimanche pascal, et la lettre tabulaire de trouver la date de la pleine lune à l'équinoxe du printemps.

Structure

De courtes phrases accompagnaient les gravures afin de mémoriser le nom des mois et de les associer à des figures saintes comme par exemple pour le mois de janvier ci-dessus « En janvier que les rois venus sont... » (Association à l'Épiphanie). Pour chaque mois, on observe un rapport texte/image avec deux quatrains en écriture italique qui viennent commenter l'activité saisonnière, donner des conseils d'hygiène de vie sur l'alimentation et le soin du corps. Une partie était réservée aux éclipses du soleil et de la lune, des enluminures accompagnées de textes les représentaient. Une place était bien sûr réservée aux figures zodiacales (cf. le capricorne et le verseau dans la gravure de janvier). Fin décembre 1582, avec le calendrier grégorien, la mise en page du calendrier des bergers va se trouver modifiée. Vont apparaître chaque mois, la représentation des activités saisonnières en pleine page, sauf pour janvier qui sert d'ouverture au calendrier, et le décompte des jours.

Des repères étaient donnés pour représenter les sept jours de la semaine avec les phalanges de la main (les quatre jointures et les trois creux). Les jours de la semaine sont associés aux planètes, aux signes du zodiaque, aux planches anatomiques (le calendrier des bergers a recours à l'astrologie très présente aux XV^e et XVI^e siècles), aux danses macabres ou représentations des enfers, aux représentations des activités agricoles ou artisanales. Ce document permettait de maîtriser le temps qu'il soit religieux, civil, astronomique ou divin en donnant le maximum d'informations visuelles de la manière la plus didactique possible. Par exemple suite au calendrier était raconté la résurrection de Lazare, celui-ci témoignait des châtements qu'il avait vu en enfer pour ceux qui avaient péché. L'ensemble était accompagné d'une iconographie mettant en avant l'ignobilité des punitions et des supplices exécutés, manière très efficace de terrifier les pêcheurs les plus endurcis. (Extraits de *l'Art de bien vivre et de bien mourir* de 1492 édité par le libraire Antoine Vérard). Une fois les vices éradiqués, suivait ensuite un passage sur les vertus qui mettait en avant les fondements de la foi.

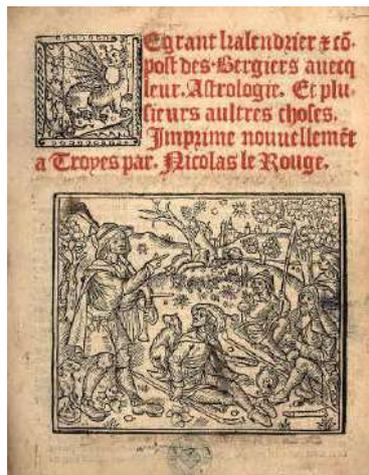
Différentes éditions

Le premier compost des bergers fut imprimé à Paris par Guy Marchant en 1491 avant d'être réédité à de nombreuses reprises dans les décennies suivantes. Pour l'exemple de Troyes, les éditions se succédèrent en 1497, 1503, 1510, 1529 et 1541. Dans l'ouvrage, imprimé à Troyes en janvier 1529 par Nicolas Le Rouge, conservé par la Médiathèque de

l'Agglomération troyenne (dont proviennent les bois gravés qui suivent dans ce dossier) on remarque dès la page de titre, que la police d'écriture choisie marque une différence par la rondeur de ses lettres et contraste avec l'écriture gothique pratiquée jusque là.

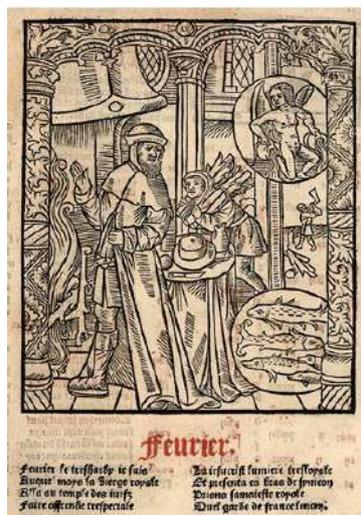
Un nouveau titre « *Le grand calendrier et compost des bergers* » vient se substituer au *Compost et kalendrier des bergiers*, avec l'ajout d'un sous-titre très long qui donne peu d'informations mais alerte sur le fait que l'ouvrage enseigne « plusieurs autres choses » dont l'astrologie, afin de séduire et de rendre curieux le plus grand nombre.

Une gravure deviendra par la suite emblématique et sera reprise à souhait dans les éditions qui suivront (cf. ci-dessous).



Le grand calendrier et compost des bergers, page de titre, Edition de Troyes, de janvier 1529, Nicolas Le Rouge

On y voit un berger dans la montagne, qui s'adresse aux siens accompagnés de leurs chiens, avec en arrière plan le troupeau en train de paître. Ce berger est debout il porte les attributs iconographiques du berger (large chapeau, houppelande, gourde, houlette, flûte et cornemuse).



Bois gravé illustrant le mois de février, livre de Troyes, janvier 1529 par Nicolas Le Rouge

Ici un homme se réchauffe devant un grand feu de cheminée, le repas est servi, un serviteur apporte des fagots de bois pour entretenir le feu, pendant qu'un autre homme à l'extérieur fend du bois.

Ci-dessous, une édition postérieure du *grand calendrier et compost des bergers*, imprimée à Lyon, où l'on retrouve la même iconographie sur la page de titre que celle éditée à Troyes.



Le grand calendrier et compost des bergers, à Lyon, Jean Huguetau, vers 1620

Suivront ensuite de nombreuses éditions du grand calendrier et compost des bergers, augmentés d'éléments supplémentaires indiquant comment le berger devait soigner ses bêtes, apprendre à connaître le temps qu'il allait faire par l'observation de la nature, comment il devait se vêtir et choisir ses chiens. Le tout était suivi de nombreux conseils avisés pour les différentes activités des bergers.

Philippe Guesdon propose des relectures du calendrier des bergers nous donnant une vision fragmentée de cette œuvre sur des pans de peinture sur lin, découpés et tressés. Le support toile devient alors source de création.



Bois gravé illustrant le mois de *septembre*, Edition de Troyes, 1529, Nicolas Le Rouge



Philippe Guesdon, *Des paysans sèment à la volée (septembre)*.

A partir de la gravure originale du grand calendrier et compost des bergers, du mois de septembre aux Edition de Troyes, de janvier 1529 par Nicolas Le Rouge, on retrouve dans l'œuvre de Philippe Guesdon les différents éléments enchevêtrés dans un maillage narratif. Il nous donne à voir une nouvelle image où chacun trouve une signification qui lui est propre. Chaque spectateur imagine un nouveau récit.

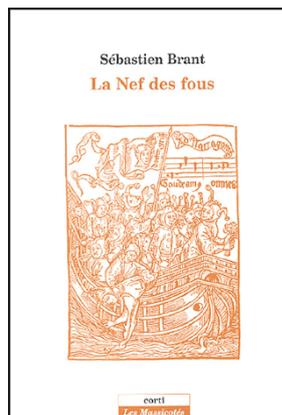
A partir du calendrier des bergers Philippe Guesdon a réalisé un livre d'artiste constitué de 12 feuillets, chacun représentant un détail de chaque mois.



A l'enseigne de l'arbre verdoyant, 2013,
Éditions Chatoyantes
En collaboration avec Nathalie Fiks
Édition limitée à 25 exemplaires
17 x 17cm numérotés et signés par l'artiste

Détail du mois de Janvier

- **Référence à la Nef des fous**



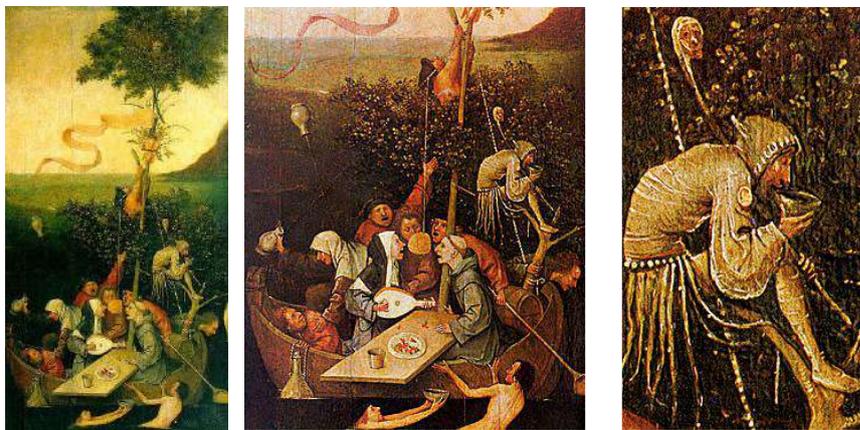
La Nef des fous, de Sébastien Brant (1458 – 1521) et illustrée par Albrecht Dürer (1471 – 1528)

La Nef des fous de Sébastien Brant est un ouvrage qui recense avec ironie, les différentes folies du monde, dans la tradition des proverbes populaires. A travers une critique de la société médiévale, il montre que l'homme est mortel qu'il ne pense qu'à se distraire et qu'il met ainsi son salut en péril. Le bateau qui emporte l'espèce humaine part en dérive et va inévitablement vers son naufrage. Pour Sébastien Brant l'homme doit craindre le châtement de Dieu s'il veut espérer le salut, lors du jugement dernier.

Ce livre est publié en langue vernaculaire pendant le carnaval à Bâle, en 1494, puis se répand très rapidement dans toute l'Europe. Il est rapidement traduit dans plusieurs langues, notamment en néerlandais. Les illustrations sont des gravures sur bois qu'Albrecht Dürer a effectuées pendant sa jeunesse lorsqu'il était à Bâle. Soixante-treize gravures sur bois lui sont attribuées sur les 115 images tirées de 106 planches (9 images étant doublées). Ces illustrations jouent également un rôle important dans la représentation qu'elles font de la société médiévale.

Le traitement humoristique de « *La nef des fous* », l'importance de la place réservée à l'image par rapport au récit versifié et aux différents poèmes, la richesse de ses illustrations en font un livre attractif, à la portée de tous, même des non érudits.

La nef des fous est un thème qui a été repris maintes fois dans l'histoire de l'art notamment par Jérôme Bosch, Jan Van Der Heyden, Pieter Bruegel...

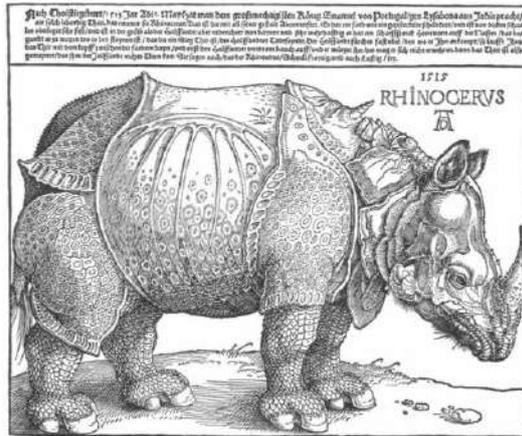


Jérôme Bosch, *La nef des fous*, détails, 1498, 58 × 32 cm, huile sur panneau, musée du Louvre, Paris

▪ Référence à la gravure et à l'œuvre de Dürer

L'œuvre de Dürer s'inscrit dans une époque qui connaît de grands bouleversements politiques, économiques, sociaux et religieux entre le Moyen Âge et la Renaissance. Il fait des dessins préparatoires pour ses peintures ou ses gravures, son œuvre graphique est très abondante

À partir de 1510, il délaisse la peinture pour la gravure, elle lui permet de revenir au dessin. Dürer a toujours porté un grand intérêt à l'observation de la nature, il recherche l'exactitude de la représentation et la pure création artistique. A l'exception de la gravure présentée ci-dessous. N'ayant jamais vu de rhinocéros, il s'est inspiré d'un document décrivant l'animal.

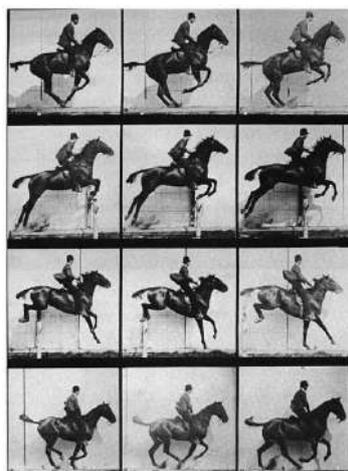


Gravure sur bois d'un rhinocéros d'Albrecht Dürer, 1515, 21,4 cm x 29,8 cm

- Référence liée à la fragmentation, la décomposition, la recombinaison

La décomposition photographique : Muybridge et Marey, précurseurs du cinéma

Eadweard Muybridge s'intéresse au mouvement, animal et humain. Il met au point le zoopraxiscope, un projecteur qui recombine le mouvement par la vision rapide et successive des phases du mouvement. La machine est réalisée dès 1879, puis présentée au public européen deux ans durant. Ses travaux le posent en précurseur du cinéma. La photographie oscille entre science et art, chose discutée dans les milieux intellectuels de l'époque. Muybridge appartient à cette génération qui utilise la photo comme témoignage scientifique sûr et objectif. En 1887 est édité son plus important ouvrage, *Animal Locomotion*, en 11 volumes qui contiennent 100 000 photographies prises entre 1872 et 1885. Il parcourt l'Amérique et l'Europe, puis meurt en 1904 en Angleterre.



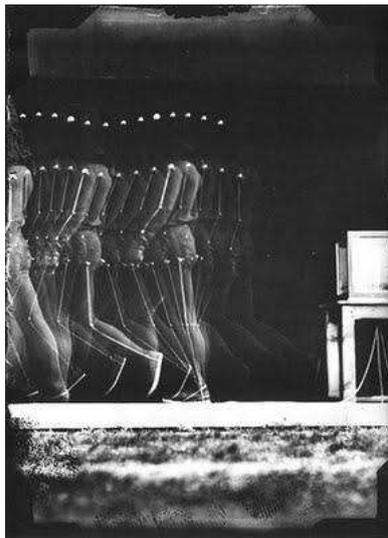
Eadweard Muybridge (1830 – 1904), *Le saut d'un cheval*

Eadweard Muybridge qui photographia en 1878 le galop d'un cheval à l'aide d'une succession d'appareils disposés le long du trajet. À la suite d'un pari avec le milliardaire Stanford sur la véracité des expériences menées par Étienne-Jules Marey, qui avait décomposé le mouvement du cheval au pas de course avec son capteur pneumatique,

provoquant le scepticisme des spécialistes, Muybridge s'emploie dans l'entreprise très coûteuse de reconstituer le mouvement du cheval au pas de course, la question étant « à un moment de son galop, le cheval n'a-t-il aucun pied en contact avec le sol ? ». Il aligne ainsi 12 appareils photographiques sur le côté d'une piste où doit courir le cheval. Les 12 appareils s'enclenchent quand les fils sur la piste se tendent au passage du cheval. Une fois l'ensemble des images rassemblées sur un même support, Muybridge met au point le zoopraxiscope capable de projeter la reconstitution du mouvement (et gagne ainsi son pari sur la véracité du travail de Marey.)

En France, Étienne-Jules Marey utilise des techniques analogues (au début Muybridge et Marey ignorent qu'ils travaillent sur les mêmes sujets), il commence par l'utilisation d'une plaque unique et c'est l'obturateur qui est zoopraxiscope, obtenant ainsi des clichés de mouvement décomposé en surimpression, puis aboutit à l'invention du « fusil photographique » en 1882, produisant cette fois une série de clichés instantanés distincts, pour décomposer le mouvement des oiseaux en vol.

Le fusil photographique utilisait une plaque circulaire, qui avançait d'un angle constant à chaque fermeture d'obturateur. En 1889, Marey utilisa la pellicule souple. Georges Demenÿ et Albert Londe utilisaient également ce procédé.



Étienne-Jules Marey (1830 – 1904), *Homme qui marche*, de 1890 à 1891

Le pliage comme méthode: Simon Hantaï

Simon Hantaï, né à Bia (Hongrie) en 1922, s'installe à Paris à l'automne 1948. Il a marqué de son empreinte l'histoire de la peinture pendant plus de trente ans, du surréalisme de sa jeunesse (avec lequel il rompra avec véhémence) au "pliage comme méthode", en passant par une période gestuelle et une autre dite de "petites touches et écriture". Toute sa vie, il a pensé l'émergence d'un nouvel espace, jusqu'à peindre quasiment en aveugle, afin de décrasser le regard de ce qui aurait pu le gêner et retrouver une forme de toucher plus juste, plus sensible. La première rétrospective de son œuvre a eu lieu en 1976 au Musée national d'art moderne, dans les locaux du Palais de. Fin 1982, il annonce qu'il "se retire".

Dans la première série d'œuvres réalisées par pliage, *Les Mariales ou Manteaux de la Vierge*, 1960-1962, l'emploi de la peinture à l'huile donne à Hantaï la possibilité de jouer sur de légères épaisseurs de matière et sur l'imprégnation du tissu, aux endroits des plis, par diffusion de jus d'essence colorée. Il décline ses abstractions par séries, tantôt très blanches, tantôt plus colorées, brutes ou fines, flottantes ou géométriques qu'il poursuit jusqu'en 1974.

Les premières séries s'intitulent :

Le Mur, dits : Les Manteaux de la Vierge ou Mariales (1960-62) : « Une fois la toile pliée (ou plus exactement, froissée de bord en bord), les parties visibles sont peintes avant d'être dépliées puis tendues, créant, avec les zones laissées en réserve, un espace totalement couvrant. Ces toiles sont repérées par une lettre qui correspond à la méthode utilisée (A pour les toiles régulièrement pliées, B pour les monochromes, C pour celles deux fois pliées, D pour les toiles préalablement éclaboussées de peintures) et suivies d'un numéro d'ordre ».

L'ensemble de la série comporte 27 peintures dont voici 2 exemples :



Simon Hantaï (1922-2008), *Le Mur, dits : Les Manteaux de la Vierge ou Mariales (1960-62)*

Le futurisme

Le futurisme, mouvement artistique italien créé par le poète Filippo Tommaso Marinetti en 1909 se caractérise par une recherche de l'expression picturale du mouvement et de la vitesse tout en conservant la géométrisation des formes du cubisme. De nombreux artistes vont s'inspirer des études photographiques.



Marcel Duchamp (1887-1968),
Nu descendant l'escalier, 1912



Umberto Boccioni (1882 – 1916),
L'Homme en mouvement, 1913

La lamellisation n'est pas une *contrainte* mais un *procédé* qui consiste à découper une feuille de papier ou une autre surface plane, portant généralement une image, qu'elle soit dessin ou peinture originale, estampe, photo, reproduction, ou bien texte, publicité, trame, tache, ou bien plusieurs images, textes, etc., en bandelettes ou « lamelles » et à les recoller en les déplaçant en fonction de son projet.



Balla Giacomo
Petite fille courant sur un balcon, 1912



Jack Vanarsky
Lamellisations à contraintes, 1991-2004

PISTES PLASTIQUES

Objectif

Mettre en pratique les problématiques plastiques rencontrées dans l'œuvre de Philippe Guesdon

Cycle 1	A partir d'un calendrier illustrer les différents mois de l'année en évoquant les saisons et les différentes activités qui y sont liées, par des couleurs symboliques et des matières.
Cycle 2	Étudier la chronologie des différents mois de l'année, les illustrer en créant des monotypes ou des gravures sur du métal à repousser.
Cycles 3	A partir de la reproduction d'une œuvre majeure, désacraliser l'image en créant un tissage pour décomposer et recomposer l'image. Par exemple, à partir de l'œuvre de Pieter Bruegel l'ancien, <i>Les Proverbes flamands</i> , retrouver dans l'image les proverbes, les isoler et créer un tissage à partir de ceux-ci.
Collège et lycée	Comment dévoiler l'œuvre cachée ? A partir d'une reproduction du calendrier des bergers de Philippe Guesdon retrouver l'œuvre initiale détournée par découpage collage puis en faire un bas relief.

LEXIQUE

Gravure : Technique pour graver, qui permet à l'artiste de travailler sur un matériau intermédiaire destiné à être encré puis imprimé sur une feuille de papier.

Il existe trois sortes de gravures :

- La gravure sur bois ou xylographie (ce que l'on grave est ce qui ne va pas apparaître à l'impression)
- La gravure sur pierre ou lithographie (L'encre reste sur la pierre aux endroits imprégnés du gras du dessin tandis qu'elle est repoussée par l'humidité partout ailleurs)
- La gravure sur cuivre en taille-douce (Les marques et entailles faites dans le cuivre se révèlent au tirage)

La gravure est considérée comme l'un des Beaux-Arts.

Monotype : Un monotype est une impression unique (MONOtype) réalisée par application d'encre d'imprimerie ou de peinture sur une surface plane puis par son transfert sur du papier.

Enluminure : Décor d'une lettre ou miniature ornant des manuscrits.

Anamorphose : Œuvre, ou partie d'une œuvre dessinée ou peinte dont les formes sont distordues. Pour lire l'image, les œuvres doivent alors être regardées soit directement, soit sous un angle particulier (anamorphoses par allongement), ou soit indirectement, dans un miroir cylindrique, conique, etc. (Les anamorphoses par allongement apparaissent dans l'art à l'époque de la Renaissance ; les anamorphoses à miroir se développent à partir du XVII^e siècle, jusqu'à devenir un objet de divertissement très répandu au XIX^e siècle.

Le fragment : est un morceau d'une chose qui a été cassée, brisée, déchirée, une partie d'une œuvre dont l'essentiel a été perdu ou qui n'a pas été composée et, plus généralement, la partie d'un tout (cf. Le Petit Robert).

Fragmenter : partager, séparer en fragments, éparpiller, morceler, diviser, disperser, atomiser, casser, déchirer, briser... Dans la notion de fragmentation apparaît celle d'une rupture, d'un manque, d'une perte... Dans l'art moderne et contemporain la fragmentation est le fruit de la volonté de l'artiste. Il traduit à sa manière la vision morcelée et saturée des sociétés modernes, un panorama décomposé puis recomposé du monde contemporain.

Décomposer : Séparer les éléments d'un ensemble.

Recomposer : Remettre les éléments d'un tout ensemble mais pas forcément dans l'ordre initial.

La nef des fous : La nef : Sébastien Brant raconte que la nef est un navire dirigé par des fous dans lequel est embarquée toute l'humanité vers l'île des fous Narragonia. Ils sont

tous « embarqués dans le même bateau »... La nef est une métaphore de la vie avec ses grossièretés, ses vices (cupidité, luxure, jeu, haine...).

Les fous : Dans la société médiévale la folie a une place prépondérante, elle incarne la grossièreté et la faiblesse des hommes. Le fou est associé au mal, au péché. Dans l'iconographie populaire on le retrouve attribué d'une marotte (à l'image d'un sceptre), de chaussons et d'un chapeau à grelots. Le fou est opposé à l'homme sage, il a perdu tous ses repères. Il vit au rythme de ses désirs, de ses pulsions et donc dans la démesure. (Cf. l'œuvre de Jérôme Bosch et de Matthias Grünewald). Le fou du roi est un personnage bouffon qui va amuser le roi et sa cour tout en révélant ses forces et ses faiblesses. Au XVIème siècle Érasme montrera leur importance dans « L'éloge de la folie ».

Le carnaval : Est la période de fête qui précède le carême chrétien (période de jeûne et de prières les 40 jours qui précèdent Pâques). Le carnaval trouve son apogée pendant les trois jours gras avant le mercredi des cendres et surtout le dernier jour avec le mardi gras. Le carnaval, c'est la fête des fous, car tout est permis même le renversement du pouvoir. Le roi devient mendiant et l'humble devient roi. Cette mascarade permet de se divertir et de bien manger avant les 40 jours de jeûne du carême. (Cf. l'œuvre Pieter Bruegel l'ancien, *Combat du carnaval et du carême*, 1559).

AUTOUR DE L'EXPOSITION

Visites commentées par l'artiste

Dimanches 9 février et 23 mars 2014 à 15h

Entrée libre

Visites commentées

Dimanches 23 février, 9 mars et 6 avril 2014 à 15h

Entrée libre

Ateliers pour enfants

Samedis 22 février, 8 mars et 5 avril 2014 à 14h

Sur inscription gratuite au 02 35 05 61 71

Formation enseignants

Mercredi 29 janvier 2014 à 14h

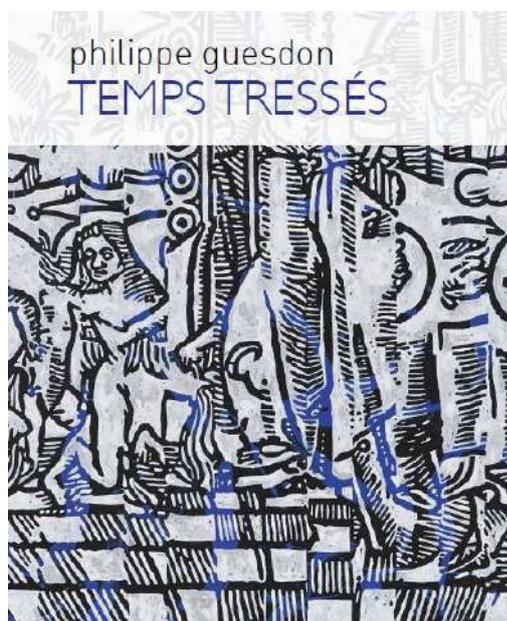
Sur inscription gratuite au 02 35 05 61 71

Groupes

La réservation est obligatoire pour les visites en groupe, avec ou sans conférencier.

Les groupes sont admis uniquement sur réservation au 02 35 05 61 71, du mercredi au dimanche de 13h à 19h

CATALOGUE



Éditions Didier Carpentier

120 pages

20 €

Textes

Les quatre temps retenus pour cette exposition par Philippe Guesdon

Philippe Guesdon, une ascèse picturale par Claude Margat

Jeux de mains

Sans titre par Caroline Sagot Duvaux

Contiguités

La Nef des fous

Calendrier des bergers

Vie du berger, Janvier par Thierry Romagné

Continuité des bergers

Or, par Caroline Sagot Duvaux

Les secrets personnels de ceux qui les dévoilent par Françoise Gadby

Question de perspective par Françoise Gadby

Biobibliographie

Au Centre d'art contemporain de la Matmut, le catalogue est en vente au bénéfice de la Fondation Paul Bennetot.

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DE LA MATMUT



Entreprise mutualiste fondée à Rouen en 1961, la Matmut mène des actions concrètes au bénéfice du plus grand nombre dans le domaine médico-social, économique, sportif et culturel. La Matmut développe depuis plusieurs années une politique dynamique d'actions culturelles, au niveau national et plus particulièrement sur le territoire haut-normand.

Libre d'accès et ouvert à tous, petits et grands, amateurs ou connaisseurs... Le Centre d'art contemporain est un lieu dédié aux expositions temporaires d'artistes émergents et confirmés.

Le Centre d'art contemporain de la Matmut ouvre au public en décembre 2012 après plusieurs mois de travaux.

Cet édifice du XVII^e siècle est bâti sur l'ancien fief de Varengville appartenant à l'abbaye de Jumièges et devient en 1887 la propriété Gaston Le Breton (1945-1920), directeur des musées départementaux (musée des Antiquités, musée de la Céramique et musée des Beaux-Arts de Rouen). De 1891 à 1898, le château subit plusieurs périodes de transformation et dès 1900, peintres, sculpteurs, musiciens, compositeurs s'y retrouvent. Aujourd'hui, la chapelle, le petit pavillon de style Louis XIII et le fronton (où nous pouvons lire "Omnia pro arte", "Tout pour l'art") demeurent les témoignages de cette époque.

Au rythme des saisons, dans le parc de 6 hectares, se dessine une rencontre entre art et paysage (arboretum, jardin japonais, roseraie). La galerie de 400m² est dédiée aux expositions temporaires, aux ateliers pour enfants, aux visites libres et guidées.

INFORMATIONS PRATIQUES

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
425 rue du Château
76480 Saint-Pierre-de-Varengville
Tél. : +33 (0)2 35 05 61 73
Email : contact@matmutpourlesarts.fr
Web : www.matmutpourlesarts.fr

L'exposition est ouverte du 25 janvier au 13 avril 2014, du mercredi au dimanche, de 13h à 19h

Fermé les jours fériés

Entrée libre

Accès

• en bus

Ligne 26 (départ Mont-RibouDET, arrêt Salle des fêtes)

• par l'A150

Vers Barentin, sortie La Vaupalière, direction Duclair

Matmut
pour les  arts