

M A U D E
M A R I S

Tout part d'un lieu, j'y habite. Une enceinte végétale, entre forêt et rivière, entourée d'immenses pâturages.

Une nature domestiquée ou pas, naissante ou mourante. Les arbres, les fleurs, les animaux, sont des sujets graves, jamais symboliques.

Je matérialise leurs présences par des masses peintes. Je les ai vues.

Il n'y a plus de choses, mais une communauté d'êtres. Nous en faisons partie.

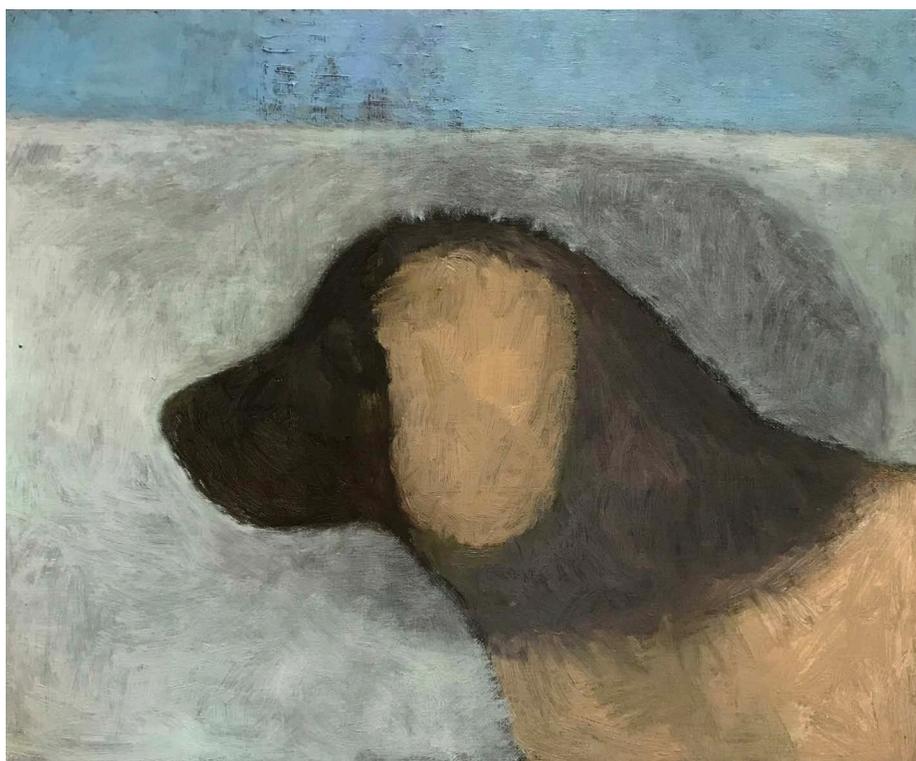


Vue de la Voie, 2024, 46 x 74 cm, huile sur toile



La Berge, 2023, 180 x 300 cm, huile sur toile





Baby, 2024, 38 x 46 cm, huile sur toile



Good Afternoon, 2024, 22 x 27 cm, huile sur toile



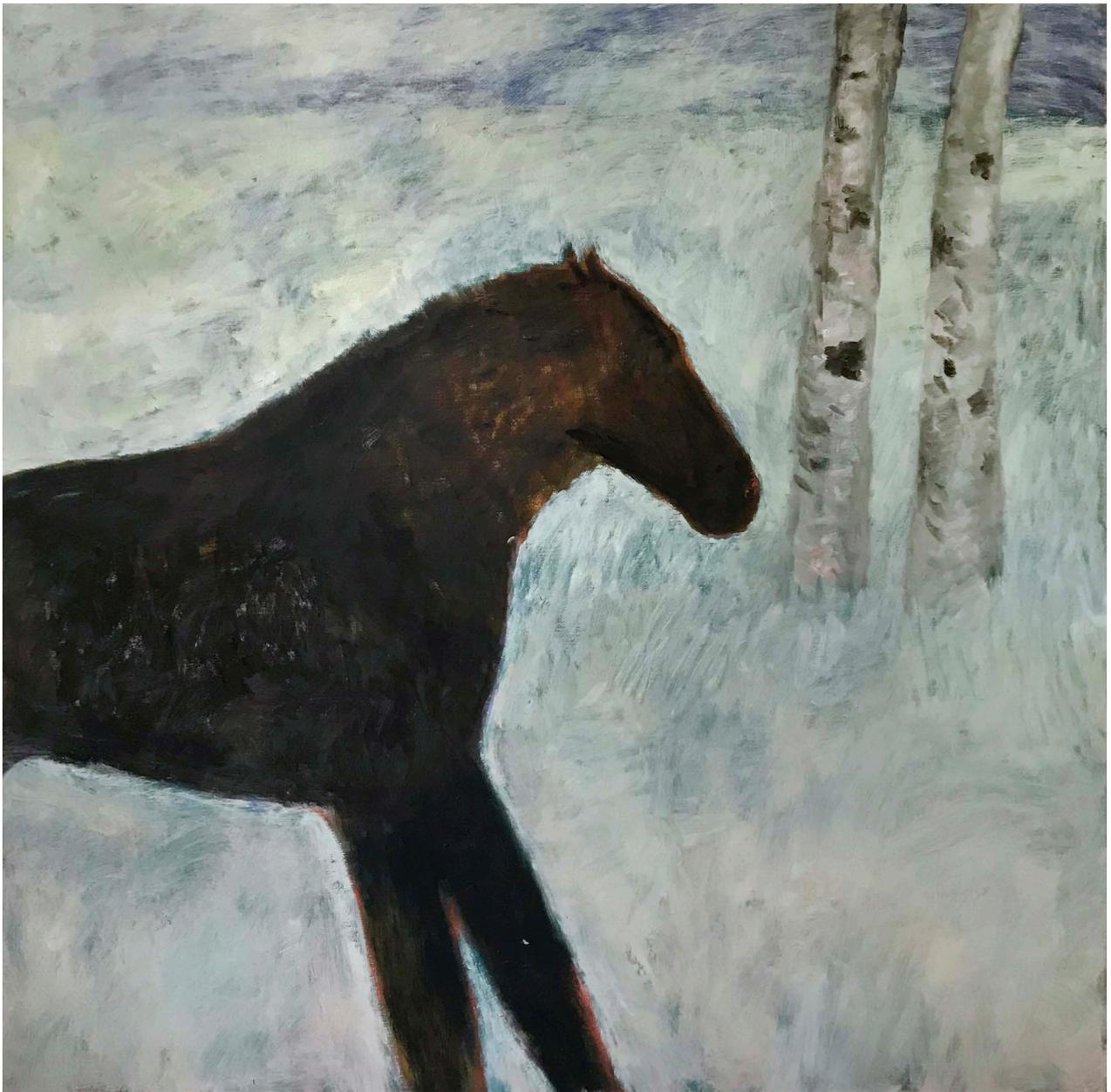
Still, 2024, 33 x 24 cm, huile sur toile



Arbre 2, 2024, 33 x 24 cm, huile sur toile



Frère et soeur, 2024, 22 x 27 cm, huile sur toile



Les Bouleaux, 2024, 150 x 150 cm, huile sur toile



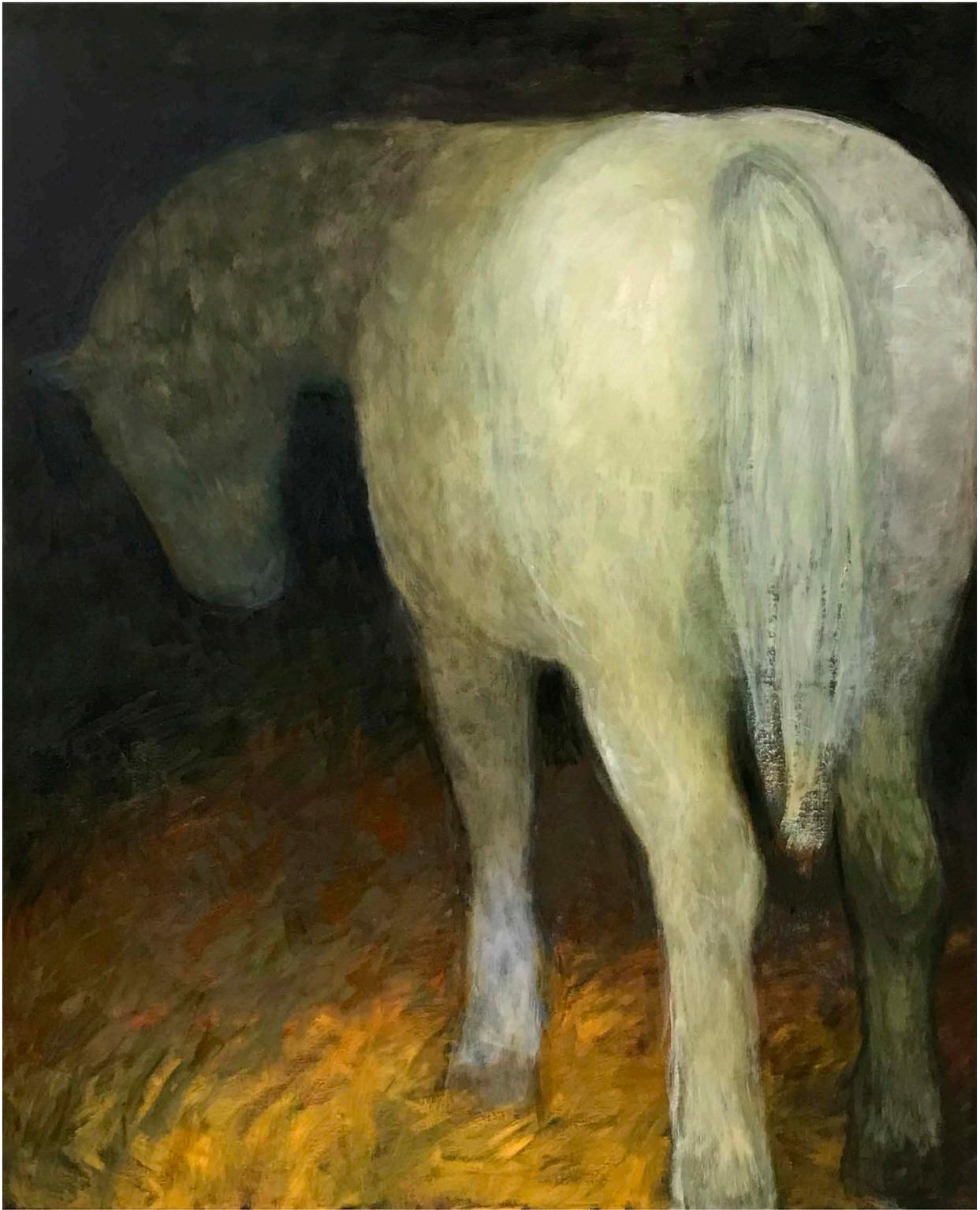
Arbre 4, 2024, 33 x 24 cm, huile sur toile



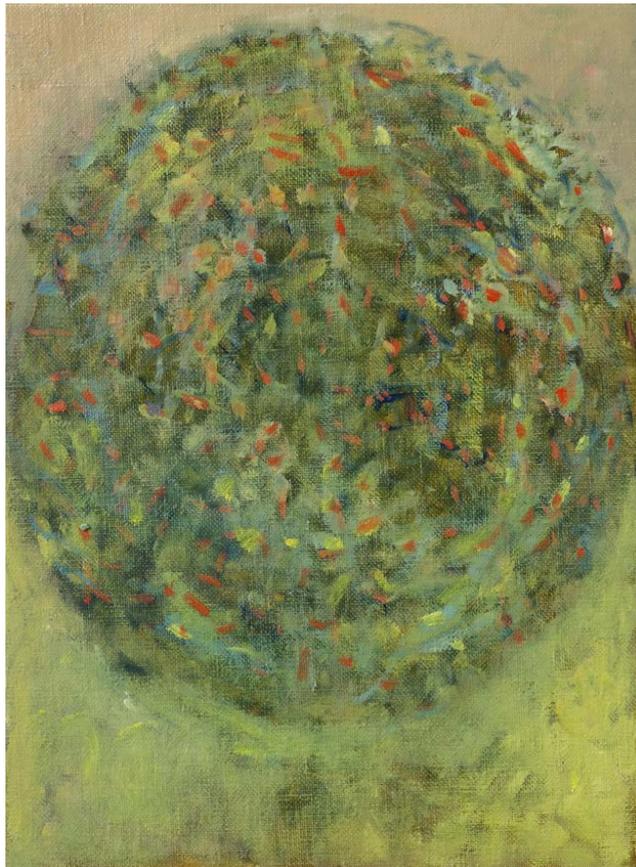
Friendship, 2024, 33 x 24 cm, huile sur toile



Densité, 2024, 33 x 24 cm, huile sur toile



Parturiente, 2024, 160 x 130 cm, huile sur toile



Arbre 3, 2024, 33 x 24 cm, huile sur toile



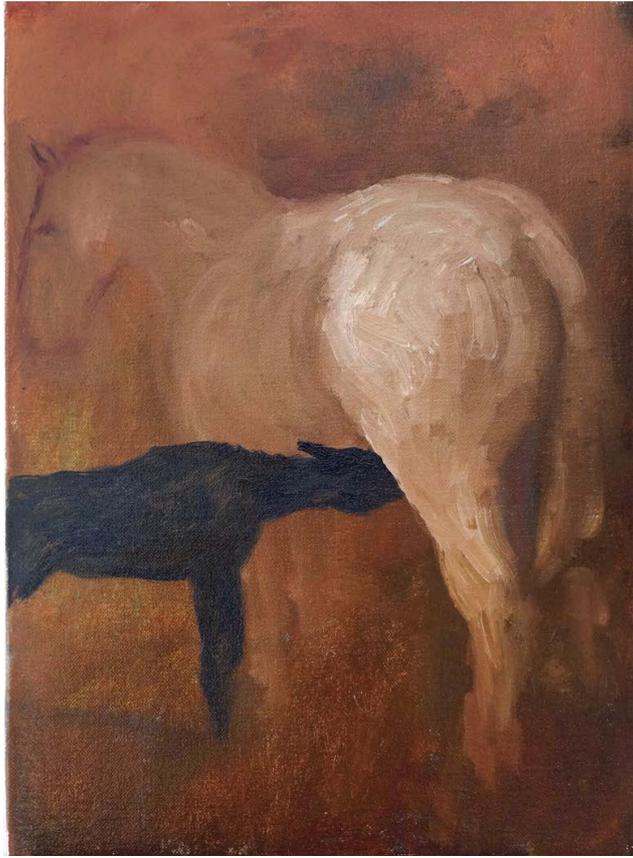
Échange, 2024, 24 x 33 cm, huile sur toile



La Rencontre, 2024, 24 x 35 cm, huile sur toile



Les Grands Chênes, 2024, 24 x 33 cm, huile sur toile



Après la nuit, 2024, 33 x 24 cm, huile sur toile



Fronaison, 2024, 33 x 24 cm, huile sur toile



Sleeping Pond, 2023, 130 x 160 cm, huile sur toile



Vue d'exposition: *Seer and Seen*, 2023, galerie Praz Delavallade, Paris



I ask the Grass, 2023, 130 x 160 cm, huile sur toile



Mia's Whims, 2023, 27 x 35 cm, huile sur toile



So weit wie noch nie, 2023, 24 x 33 cm, huile sur toile



Vue d'exposition: *Seer and Seen*, 2023, galerie Praz Delavallade, Paris



Juvéniles, 2023, 30 x 40 cm, huile sur toile

(...)

Depuis son atelier de Normandie, Maude Maris a récemment choisi d'adopter une approche plus libre, plus incarnée, libérée de ses modèles sculpturaux. Les animaux semblent, eux aussi, détachés de leur statut d'objet rigide. Et pourtant ils possèdent encore une froideur, une distance, un silence. J'ai découvert Maris via une autre artiste, Lin May Saeed (1973-2023), une sculptrice germano-iraquienne qui a consacré sa carrière à la solidarité envers les animaux non-humains. Saeed avait compris que les animaux étaient dotés d'un langage, que nous le comprenions ou non, mais elle représentait leur silence et leur étrangeté par respect envers eux. À contre-courant de l'histoire de l'art occidental, Lin May Saeed considérait les animaux comme des sujets et non des objets. Qu'elles soient anciennes ou actuelles, les peintures d'animaux de Maude Maris explorent des thèmes similaires : la manière dont nous tentons de façonner les créatures non humaines qui nous entourent, créatures avec lesquelles nous pouvons partager une intimité profonde mais conflictuelle, et la manière dont elles résistent à ces contraintes ou s'en libèrent.

En 1970, le critique d'art John Berger posait cette célèbre question « Pourquoi regarder les animaux ? ». Selon lui, les humains entretiennent une longue histoire de parenté entre espèces, dont ils ne se sont éloignés que récemment : « Supposer que les animaux sont d'abord apparus dans l'imaginaire humain sous forme de viande, de cuir ou de corne, c'est projeter une attitude du XIXe siècle des millénaires en arrière. Les animaux ont d'abord pénétré dans l'imaginaire comme des messagers et des augures. » Pourtant, « l'absence de langage commun, le silence de l'animal, écrit Berger, garantissent sa distance, sa différence, son exclusion par l'homme ». Pour lui, ce n'est pas une coïncidence si les zoos (c'est-à-dire les endroits où l'on se rend pour entrer en contact avec le non-humain) sont apparus exactement au moment où la place des animaux a reculé dans la vie quotidienne, à l'ère du capitalisme industriel. Pourtant, le zoo, écrit Berger, « ne peut que décevoir », et ce parce que « vous regardez quelque chose qui a été rendu absolument marginal... L'espace [que les animaux] habitent est artificiel ».

Dans les peintures aux atmosphères vibrantes de Maude Maris, les animaux occupent un espace abstrait, artificiel. Pourtant, ils ne sont pas marginaux, ou du moins pas plus que nous. Les forces décrites par Berger il y a plus d'un demi-siècle n'ont fait que continuer à aliéner les humains, à les rendre inutiles, à médiatiser et à monétiser notre expérience du monde. Pour beaucoup, le temps de travail et de loisir se passe sur des écrans. Dans l'espace artificiel de l'Internet, aucun type de contenu ne remporte plus de clics que les vidéos d'animaux. « Devrions-nous être gênés de regarder autant de vidéos d'animaux sur Instagram ? » m'a demandé Maude. Sont-ils un réconfort nostalgique, voire primordial, alors que nous naviguons dans notre propre aliénation ? Peut-être, mais la peinture pourrait l'être aussi. Et je n'ai pas l'intention d'y renoncer.

Robert Wiesenberger, extraits du texte de l'exposition *Seer and Seen*, galerie Praz Delavallade, Paris, 2023

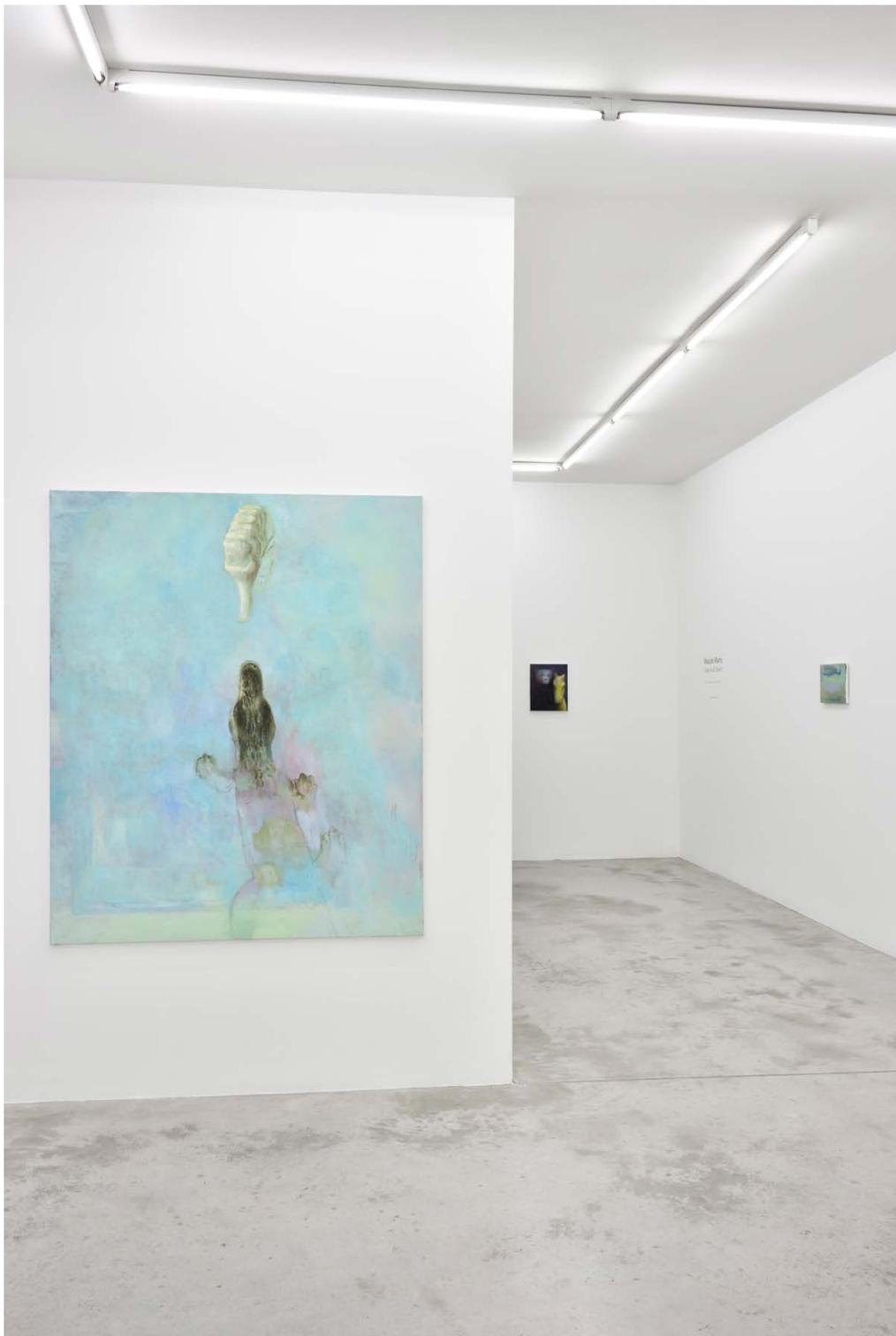
Robert Wiesenberger est conservateur de la collection contemporaine au Clark Art Institute de Williamstown, Massachusetts, où il enseigne également dans le cadre du programme d'études supérieures en histoire de l'art du Williams College. De 2013 à 2018, il a été critique à la Yale School of Art, où il enseigne au programme MFA en design graphique. De 2014 à 2016, il a été responsable des collections Bauhaus des Harvard Art Museums. Il est titulaire d'un B.A. en histoire et en langue allemande de l'Université de Chicago ainsi que d'un doctorat en histoire de l'art de l'Université de Columbia.



Tell me World, 2023, 50 x 40 cm, huile sur toile



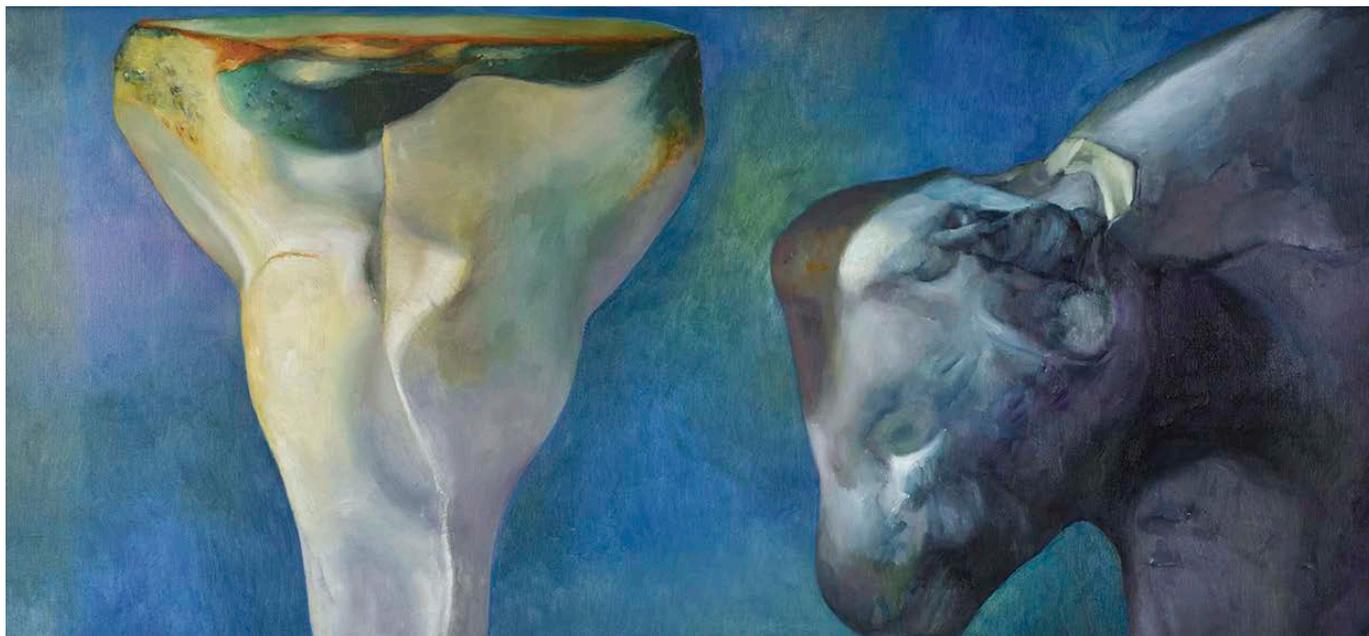
Does it work in Theory?, 2023, 160 x 130 cm, huile sur toile



Vue d'exposition, *Seer and Seen*, Galerie Praz-Delavallade, Paris, 2023



For intérieur, 2022, 60 x 130 cm, huile sur toile



Arum et Masse, 2022, 60 x 130 cm, huile sur toile



Vue d'exposition: *Bise*, avec Anne Marie Laureys,
commissariat Joël Riff, La Verrière, Fondation d'entreprise Hermès, Bruxelles, 2022



Joues de Pierre, 2022, 60 x 130 cm, huile sur toile



Sugar Mountain, 2021, 190 x 150 cm, huile sur toile



Vue d'exposition: *Blue Milk*, Pi Artworks, Istanbul, 2021



Wing Buds, 2021, 70 x 90 cm, huile sur toile



Vue d'exposition: *Hiéromancie*, Praz Delavallade, 2021

(...) Grâce au concours des titres, la familiarité revêt la physionomie de familles – ursidé, capriné, leporidé, etc. – et fait deviner les prototypes de ces formes peintes. Levons tout à fait le voile sur leur origine – l'artiste n'en fait pas mystère : figurines, petits jouets ou sujets de décoration de quelques centimètres de haut, représentations stylisées, animales ou humaines.

(...)

Trois, quatre, cinq fois d'affilée, l'objet de départ subit une série d'opérations qui mettent à l'épreuve son essence. Moulé en plâtre et peint, reflété dans des miroirs, photographié, avant, à la toute fin, d'être reproduit sur la toile, le sujet est pris dans un enchaînement de manipulations par ricochets. Chaque étape modifie le modèle – changement de matière, de surface, de nombre – par des trucages visuels éprouvés. Les miroirs, horizontaux et verticaux, donnent à voir l'objet sous toutes ses coutures autant qu'ils le bouclent sur lui-même. Quant à la photographie, elle saisit l'objet dans une relation indicielle, à la ressemblance tout à fait faussée, à dessein.

Enfin, la peinture advient. (...)

Pour faire retour sur le titre, *Hiéromancie*, les dieux ont-ils livré des signes ? Les dieux en livrent toujours, à qui veut les interpréter, et les entrailles de ces tableaux-là ont parlé : peindre encore, et encore, en gage d'humanité.

Extraits du texte de Laetitia Chauvin pour l'exposition Hiéromancie, galerie Praz Delavallade, Paris, janvier 2021



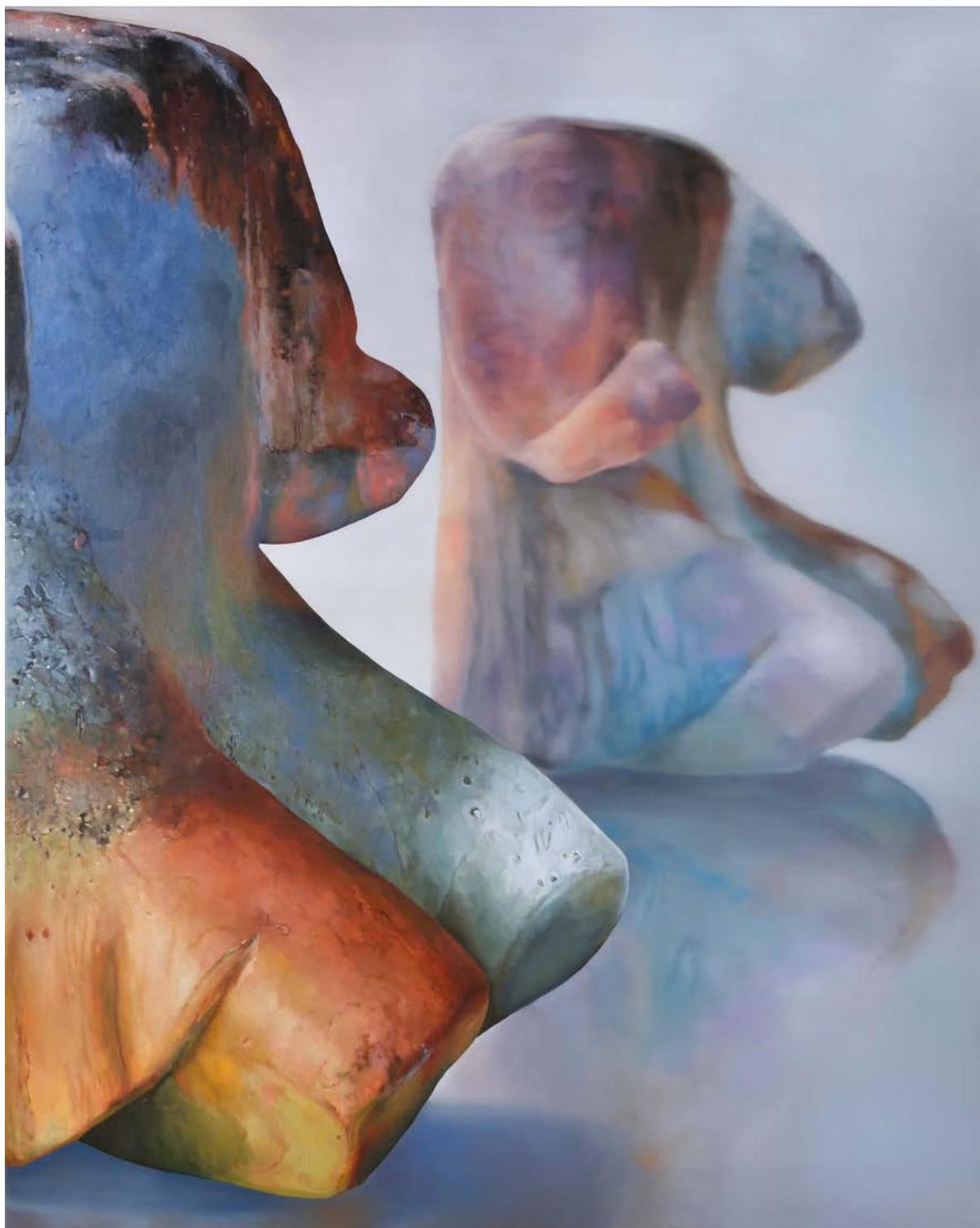
Sauria, 2021, 120 x 130 cm, huile sur toile (Collection Frac Auvergne)



Ovis, 2021, 22 x 16 cm, huile sur toile



Deux Femmes, 2019, 160 x 130 cm, huile sur toile



Big Body, 2020, 190 x 150 cm, huile sur toile



Vue d'exposition: *Carnaire*, Les Ateliers Vortex, Dijon, 2020

(...)

Assise sur un tabouret, au centre de la pièce, si vide, je ne savais pas bien où regarder, mais on parlait d'archéologie et de Çatal Höyük, un site Anatolien mis au jour en 1951. Maude m'expliquait que dans ce vaste village néolithique, sans rues, on accédait aux maisons par les toits ; que les morts étaient inhumés sous les planchers, dans les fours, les banquettes, les corps des nouveau-nés ensevelis sous les seuils. Elle me racontait aussi que tous les quatre-vingt ans environ, les maisons étaient détruites et rebâties à l'identique, sur les fondations des précédentes.

(...)

C'est avec le jour, le cinquième, que tout commença à vaguer visiblement. Je commençais à voir le monde comme les peintures invitaient à le faire, cela allait peut-être même un peu au-delà de ce que Maude pensait avoir accompli. Les objets des tableaux, mes affaires, le mobilier et le matériel se dilataient dans la pièce : leurs contours s'effaçaient sans qu'ils disparaissent - mes regards fuyants les y avaient autorisés. C'était un peu comme si l'extérieur et l'intérieur des choses et des êtres - moi, le chat - se dissociaient et devenaient préhensibles ensemble et distinctement pourtant. Il n'y avait plus de miroir : il avait fondu, disparu, aucun éclat non plus ne jonchait le sol à mes pieds. La chose était son image, son image son égal.

Au fil des jours confinés, sous les formes osseuses, enduites, peintes et magnifiées, je voyais l'intérieur : c'est à dire le temps des morts, les jarres, des jarrets, les pieds veineux des ancêtres, les chiens savants, les chouettes, les enfants, leurs armes et des godes. Je voyais s'envoler un hibou, danser des os, s'animer les bustes mutiques et flotter les draps du lit des fantômes. Je voyais grandir le monde, sans la nécessité d'une mise au point entre ce qui m'était étranger ou propre. Je vivais désormais dans cet espace vaste, clair, autrefois tranché par une grande glace sans tain.

(...)

Extraits du texte d'Amélie Lucas-Gary, écrivaine, pour l'exposition Carnaire, Ateliers Vortex, 2020



Sceptre, 2020, 12 x 55 x 20 cm, mousse, plâtre, encre



Communautés, 2020, 300 x 180 cm, huile sur toile, *At the Window*, 60 x 50 cm, 2020, huile sur toile
(Saniza Othman and Michael Yong-Haron Collection)



Vue d'exposition: *White Spirit*, Memento, Auch, 2020



Sylvestre, 2020 190 x 90 cm, huile sur toile (Fonds d'art contemporain Paris Collections)



Sans-titre, 2019, 37 x 31 x 17 cm, plâtre et encre



Vue d'exposition: *Who Wants to Look at Somebody's Face* Pi Artworks, Londres, 2018

Maude Maris peint le volume des images. Elle poursuit un élan initié à Paris l'année passée, qui l'emporta à scruter quatre pères de la sculpture moderne en prenant leur usage de la photographie pour visée. Cette résolution fascinée par la révolution des modèles, s'est traduite dans sa peinture par de nouvelles textures. Pour aiguïser plus encore son attention, la peintre fixe aujourd'hui son objectif sur une muse britannique.

Barbara Hepworth surgit en plein vingtième siècle, radicale et maternelle. C'est une femme qui milite pour un anonymat de genre en matière de création. Pour elle, l'art n'est ni masculin ni féminin, il est bon ou mauvais. Faisons-lui plaisir en nous attardant davantage sur l'œuvre que sur la figure qu'elle représente pour des générations de tout sexe. Son humanité réussit à s'incarner en une abstraction optimiste et libre.

(...)

Maude Maris décontracte ses protocoles en piochant plus librement dans les archives photographiques de la Dame. Et sa définition de l'espace de travail s'élargit simultanément. L'horizon apparaît bas et une plus grande surface est dédiée aux arrière-plans, donnant de fait aux tableaux un plus grand front. Une typologie inédite d'objets, notamment mous ou plats, s'y détachent pour mieux afficher leur flagrante filiation.

(...)

Extraits du texte de Joël Riff pour l'exposition Who Wants to Look at Somebody's Face, Pi Artworks Londres, 2018



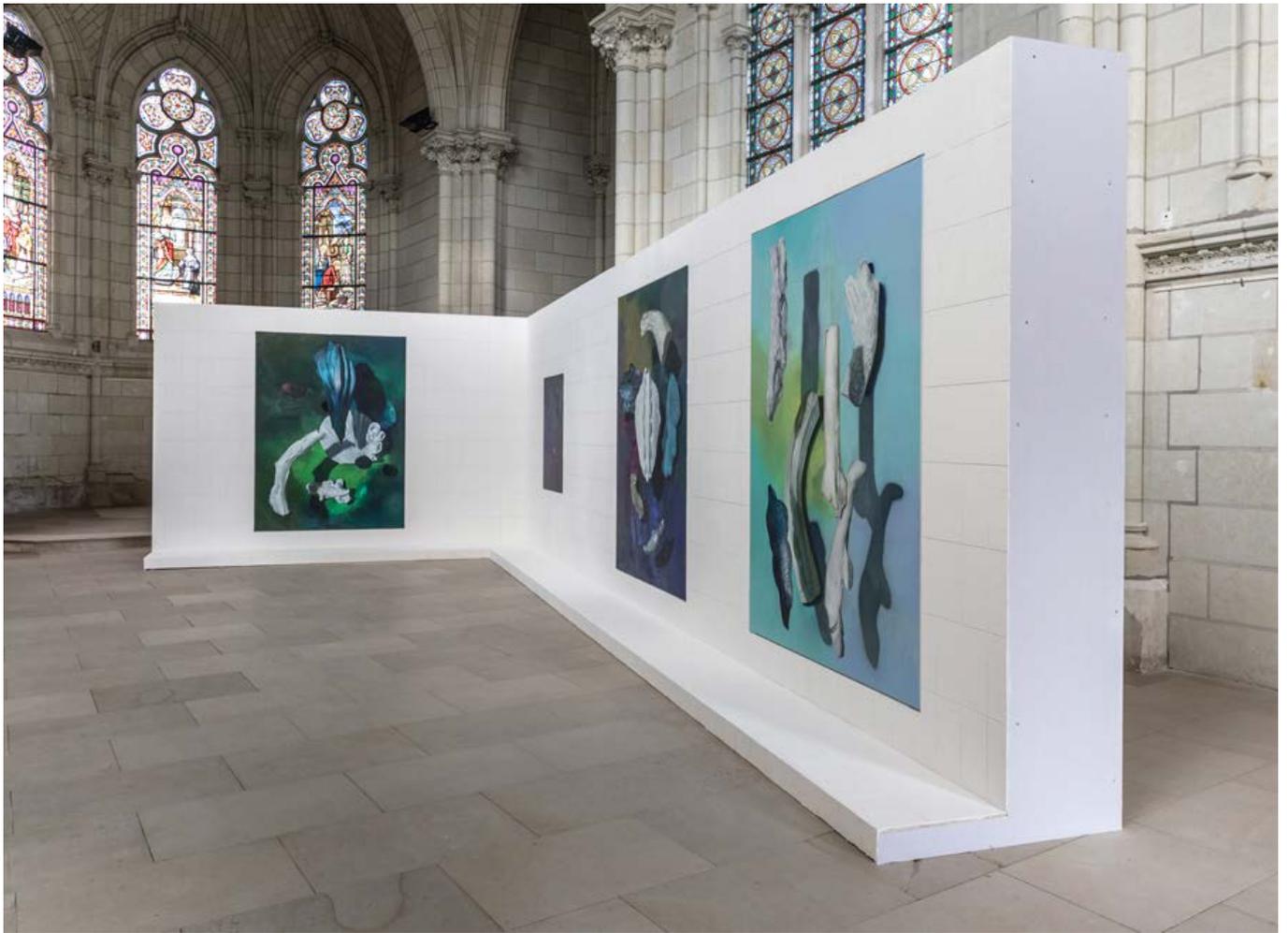
When Memory is full (a homage to Emily Dickinson), 2018, 220 x 160 cm, huile sur toile



Monument, 2017, 190 x 150 cm, huile sur toile



Vue d'exposition: *Etat des lieux*, LaVallée, Bruxelles, 2018



Vue d'exposition: *Souvenirs de Téthys* Chapelle Jeanne d'Arc, Thouars, 2018
4 tableaux intégrés dans une cimaise de 280 x 500 x 900 cm, bois, enduit.

Derrière ce titre aux accents exotiques et sentimentaux, Maude Maris rend hommage à un paysage, celui du Thouarsais, particulièrement riche en fossiles marins. Sous le signe de la mémoire et de la rémanence, ses Souvenirs de Téthys réveillent une ère mythologique primordiale, un temps où la déesse marine Téthys, fille d'Ouranos (le Ciel) et de Gaïa (la Terre), sœur et épouse d'Océan, régnait sur le monde recouvert d'eau.

Si l'artiste en réfère à cette fiction mythique, c'est pour mettre en exergue le champ archéologique, domaine dans lequel Téthys a donné son nom à un paléo-océan : il y a 180 millions d'années, l'Europe occidentale ressemblait à un vaste archipel, et la région de Thouars était entièrement submergée sous ses eaux.

(...)

Malgré la qualité plutôt minérale des objets mis en scène dans ces quatre peintures, une seconde nature, plus aquatique et florale, traverse ces nouvelles productions. Il faut souligner que le display d'accrochage favorise sans doute cette lecture : Maude Maris a conçu une cimaise monumentale, qui reproduit un fragment de piscine, entre trame carrelée au recto, et surface bleu délavé au verso. Dans ses couleurs comme ses surfaces, ce dispositif traduit un espace réel, découvert par l'artiste sur le flanc ouest de la ville de Thouars : une piscine en plein air désaffectée. Si l'installation reconstitue une version fossilisée de ce bassin abandonné, les tableaux qui s'y encastrent s'apparentent à de grands aquariums, des mondes en soi, univers immersifs où plonger vertigineusement le regard pour retrouver la mémoire d'une eau disparue.

(...)

Plutôt que l'approche didactique, l'artiste privilégie l'étrangeté des atmosphères, hantées par le temps et la mémoire, la disparition ou la survivance. Lorsque l'anthropocène et ses excès sont abordés, c'est en filigrane et sans démonstration. Maude Maris préfère les indices sensibles aux grandes leçons, et croit à l'empathie des rencontres : motif récurrent dans l'exposition, la grille moderniste et sa structuration parfois angoissante de l'espace (la torture semble séquestrée à ciel ouvert) sont toujours confrontées à des formes souples, organiques et libres, qui offrent la possibilité d'une échappée. En ce sens, l'exposition Souvenirs de Téthys n'objective pas de regard critique, mais propose une enquête intérieure, dans la matérialité sensible des espaces picturaux et réels, vers la contemplation, au diapason d'un ressac du monde.

Extraits du texte d'Eva Prouteau pour l'exposition Souvenirs de Téthys, Chapelle Jeanne d'Arc, Thouars, 2018



Neptune, 2018, 220 x 160 cm, huile sur toile



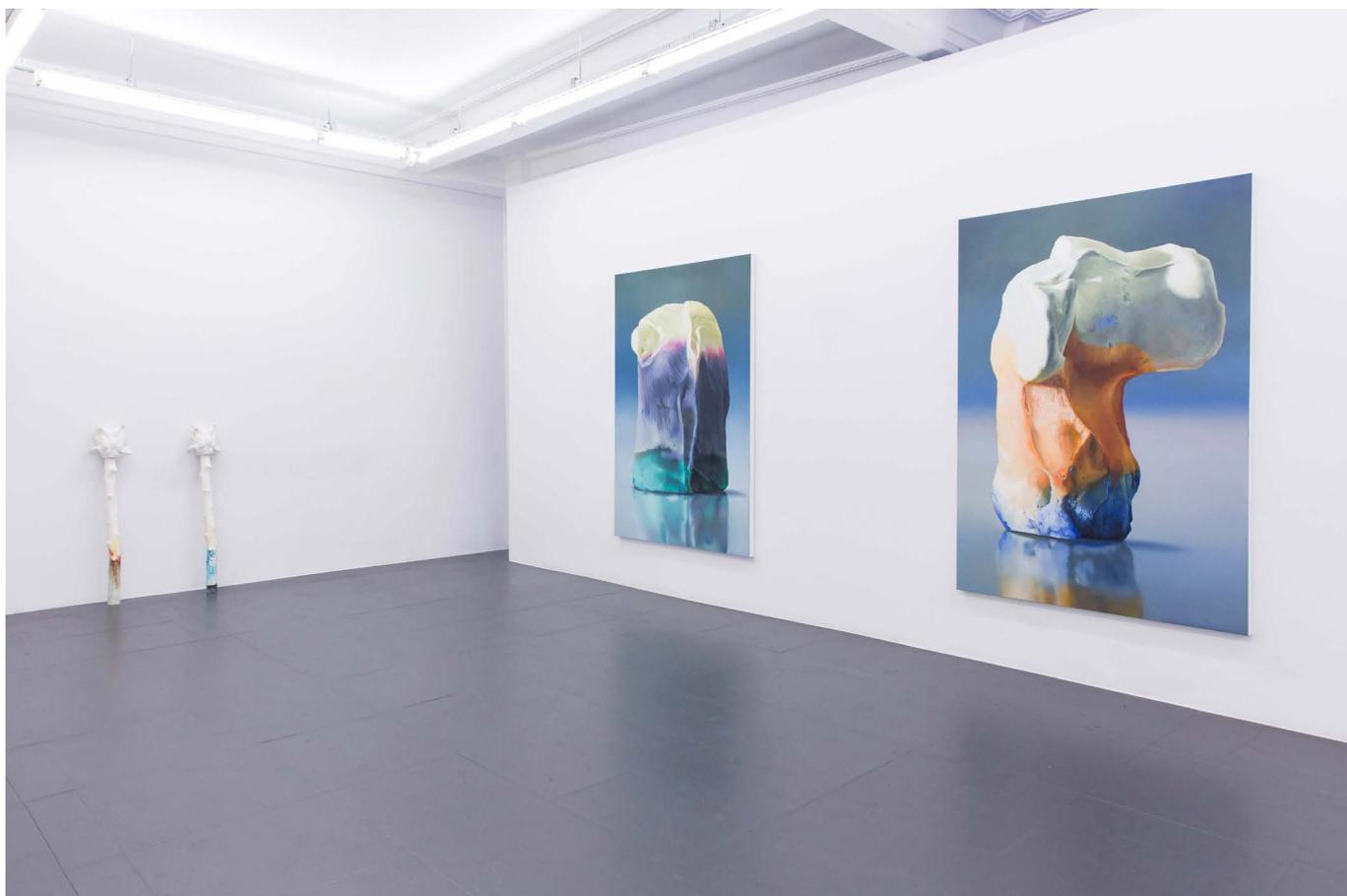
Red Heart, 2018, 220 x 160 cm, huile sur toile



Vue d'exposition: *Anatolian Studies*, EMBAC Châteauroux, 2017
Pardalis, 2017, 220 x 160 cm , huile sur toile
Les Souffleurs, 2017, 206 x 40 x 116 cm, plâtre, papier, encre



Parèdre, 2017, 220 x 160 cm , huile sur toile



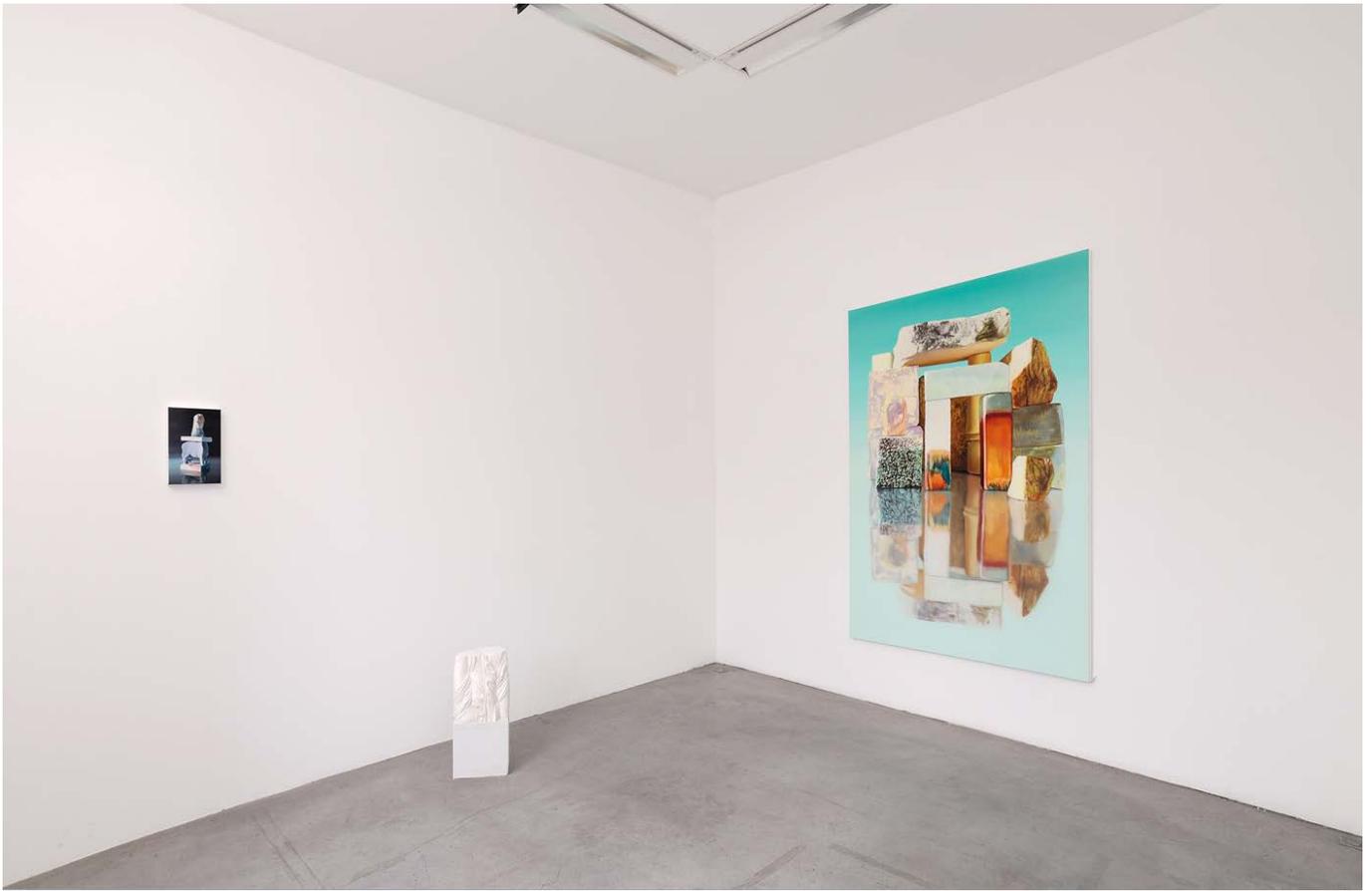
Vue d'exposition: *Antique romance*, Pi Artworks, Istanbul, 2016



Novice, 2015, 30 x 20 cm, huile sur toile (Collection Fondation Saint-Ange)



Farwest, 2015, 160 x 130 cm, huile sur toile



Vue d'exposition : *Votive*, VOG, Fontaine,
Résidence Saint-Ange (Grenoble), 2016



Voltes, 2015, 190 x 270 cm, huile sur toile (Collection Emerige)



Antique, 2016, 185 x 250 cm, huile sur toile



Vestales, 2015, 150 x 250 cm, huile sur toile



Amnésie, 2015, 250 x 185 cm, huile sur toile



Vue d'exposition : *Nemeton*, Musée des Beaux-arts de Rennes,
Programmation Outside de 40mcube, 2015

(...)Pour son exposition dans le patio du musée des beaux-arts de Rennes à l'invitation commune de 40mcube et du musée, Maude Maris rajoute une étape à son travail en mettant en espace l'articulation entre ses peintures et ses sculptures, qui à leur tour constituent un nouvel espace et une nouvelle image – un retour au volume initial. L'exposition est constituée d'une série de six nouvelles peintures présentées au mur sur deux niveaux, sur le modèle des accrochages muséaux propres au XIXe siècle. Cette présentation modifie le point de vue habituel de ses toiles, ici abaissé. Les œuvres présentées en hauteur proposent ainsi une vue en légère contreplongée, mettant le spectateur au centre du dispositif. Dans cette nouvelle série, Maude Maris organise des éléments minéraux et végétaux, pierres et morceaux de bois, qu'elle assemble de différentes manières. (...)

En vis-à-vis de ce mur de peintures se trouve l'installation Nemeton : une forêt de colonnes, coupées chacune en deux dans leur hauteur, séparées par quatre petites branches de plâtre. La verrière du patio du musée qui surplombe l'exposition a conduit l'artiste à cette forêt architecturale contenue dans une sorte d'immense véranda. Les colonnes coupées sont inspirées d'un dessin de perspective architecturale du XVIIe siècle de l'artiste italien Andrea Pozzo, représentant une colonne séparée par quatre tasseaux, comme si elle était entreposée. Les tasseaux sont ici remplacés par un artefact de leur origine : la branche. La colonne elle-même, polygonale, est recouverte d'une « écorce » d'enduit.

Le titre de l'exposition et de l'installation, Nemeton, qui signifie à la fois forêt sacrée et sanctuaire en gaulois – langue résolument disparue – évoque également la longue tradition d'imitation du végétal dans la sculpture et l'architecture. L'ensemble des peintures et des sculptures combine différents empilements, gestes élémentaires de construction communs tant à l'enfant, à l'architecte qu'au rituel sacré : lego, stèle, dolmen, autel d'offrandes, temple... De l'infiniment petit à l'infiniment grand, ils traduisent notre relation à la nature et au monde, et cette nécessité de les ordonner pour les habiter matériellement et spirituellement

Extraits du texte d'Anne Langlois pour l'exposition Nemeton, Commissariat 40mcube, dans le cadre de la programmation Outsite / Musée des Beaux-Arts de Rennes, 2015



Vue d'exposition : *Nemeton*, Musée des Beaux-arts de Rennes,
Programmation Outside de 40mcube, 2015



Reconstitution, 2015, 195 x 130 cm, huile sur toile
(Collection Musée des Beaux-arts de Rennes)



Orange, 2014, 15 x 10 cm, huile sur toile



Le Domaine, 2013, 130 x 195 cm, huile sur toile (Collection Fonds Bredin-Prat)



Podium, 2013, 195 x 130 cm, huile sur toile



Ruines, 2012, 185 x 250 cm, huile sur toile (Collection Frac Auvergne)

Maude MARIS

née en 1980, vit et travaille à Malakoff et en Normandie

www.maudemaris.com

06 72 55 37 88

maudemaris@gmail.com

FORMATION

2010 Post-Diplôme Kunstakademie Düsseldorf, classe prof. H. Kiecol, intégration art et architecture.

2003 DNSEP, ESAM Caen.

EXPOSITIONS PERSONNELLES (sélection)

2023 *Seer and Seen*, Praz-Delavallade, Paris

2021 *Hiéromancie*, Praz-Delavallade, Paris

Vertebrate, Solo Show, Vortic, Pi Artworks Londres/Istanbul

Blue Milk Solo Show, Pi Artworks Istanbul

2020 *Carnaire*, Ateliers Vortex, Dijon

Blackbox, Le Manoir, com. Frédéric Houvert, Mouthier-Haute-Pierre

2019 *Equinoxes*, Camille Fournet, Paris

2018 *Souvenirs de Téthys*, Centre d'Art Chapelle Jeanne d'Arc, Thouars

Who Wants To Look at Somebody's face, Pi Artworks, Londres

Recast, Espace à Vendre, Nice

2017 *Les grands profils*, Galerie Isabelle Gounod, Paris

Anatolian studies, Galerie de l'EMBAC, Châteauroux

2016 *Antique Romance*, Pi Artworks, Istanbul

A claire-voie, Galerie de l'Etrave, Thonon-les-bains

Votive, exposition de fin de Résidence Saint-Ange, VOG, Fontaine

2015 *Foyer*, Galerie Isabelle Gounod, Paris

Nemeton, Musée des beaux-arts de Rennes, programmation Outsite 40mcube

2013 *Réserve lapidaire*, Galerie Isabelle Gounod, Paris

Table des matières, Galerie Duchamp, Yvetot

Élévation, L'art dans les chapelles, Pontivy (56)

Lauréats du prix de Novembre à Vitry, Galerie municipale de Vitry-sur-Seine

EXPOSITIONS COLLECTIVES (sélection)

2024 *Le jour des peintres*, cm. T. Lévy-Lasne, Musée Orsay, Paris

Monomania, Atelier Michael Woolworth, Paris

Au milieu de l'hiver... Un invincible été, galerie Double V, Paris

Autour du Jardin, Musée Dehors, Caen

Soleil Rouge, Musée de Grenoble

- 2023 *Bise*, avec Anne Marie Laureys et Rodin, com. by Joël Riff, La Verrière, Hermès, Bruxelles
Healing Ruins, com. Anlam de Coster, Cimili Hamam Zeyrek, Istanbul
Rose Colored Glasses, com. Saša Bogojev, Ojiri Gallery, Londres
Aller voir et laisser passer, com. Henri Guette, Galerie Municipale Vitry/Seine
Studiolo Lounge #3, com. Antonio Di Mino, Studiolo, Milan
Chryseléphantine, solo Marion Verboom + group show, com. Joël Riff, La Verrière, Hermès, Bruxelles
Beautés, com. Jean-Charles Vergne, frac Auvergne
Un salon d'hiver II, com. Robin Buchholz, Bubenberg, Saint-Moritz, Suisse
Le Toucher du monde, collection Frac Auvergne, Musée Paul-Dini, Villefranche-sur-Saône
- 2022 *L'été retrouvé*, Galerie Praz-Delavallade, Paris
Everywhere was nowhere..., com. Mustafa Hulusi, Pi Artworks, Londres
Veines d'Opale, com. Paulo Iverno, Espace Voltaire, Paris
Passage 2, Galerie Albada Jergelsma, com. Mathieu Cherkit, Amsterdam
- 2021 *Machine fabuleuse, Battements radieux*, com. Asli Seven, Lycée Saint Joseph, Istanbul, Turquie
Dancing in the Chains, com. HYam, École des beaux-arts d'Athènes, Hydra, Grèce
Splash, com. Romuald Jandolo, Comédie de Caen
L'appel du Large, com. Sylvia Varagne, Deauville
Les Apparences, com. Thomas Lévy-Iasne, A 100m du centre du monde, Perpignan
April showers bring may flowers, Atelier Michael Woolworth, Paris
Paradis artificiels, Galerie Bacqueville, Lille
- 2020 *White Spirit*, com. Karine Mathieu, Memento, Auch
Picturalité(s), com. Aude Cartier, Maison des arts, Malakoff
5 ans de la Résidence Saint-Ange, com. Philippe Piguet, 24 rue Beaubourg, Paris
Les fleurs de l'été (...), Galerie Praz Delavallade, Paris
- 2019 *In constant use*, com. Joël Riff, Grandine, Londres
Some of us, com. Jérôme Cotinet-Alphaize et Marianne Derrien, Büdelsdorf, Allemagne
Etat des Lieux, LaVallée, Bruxelles
- 2018 *Art Basel Hong-Kong*, Pi Artworks, Hong-Kong
Azur et Bermudes, com. Joël Riff at ART-O-RAMA, Marseille
La Malle, Sleep disorders, Kosmetiksalon Babette, Berlin
- 2017 *Art Basel Hong-Kong*, Pi Artworks, Hong-Kong
O! Watt up, de Watteau et du Théâtre, com. Caroline Cournède, MABA, Nogent-sur-Marne
Peindre, dit-elle [Chap.2], com. Julie Crenn, Musée des Beaux-arts de Dole
Monts et merveilles, com. La Maison, Le Bel Ordinaire, Pau
- 2016 *5 ans du Prix Jean-François Prat*, Palais de Tokyo, Paris
WW, com. Julie Crenn, Maison des Arts Rosa Bonheur, Chevilly-Larue
Intrigantes incertitudes, Musée d'Art Moderne et Contemporain de Saint-Etienne
De leur temps 5, collections de l'ADIAF, IAC de Villeurbanne
3 collectionneurs autrement #3, Été 78, Bruxelles
A quoi tient la beauté des étreintes, FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand
Histoires de formes, Les tanneries, Amilly
- 2015 *Salon Zürcher*, Galerie Isabelle Gounod, New-York
Postscript : Correspondent Works, com. Ashlee Conery, artQ13, Rome
L'Heure du loup : sommeil profond, com. Sleep Disorders, La Box, Bourges
Rétrospective Chez Robert, Frac Franche-Comté, Besançon
Raffineries, avec Samara Scott et Octave Rimbart-Rivière, com. Joël Riff, Moly Sabata
Heaven is a place where nothing ever happens, com. Ashlee Conery, Pi Artworks, Londres
Ligne aveugle, com. H. Pernet et H. Schüwer-Boss ISBA, Besançon
Nominés pour le Prix Jean-François Prat, avec Raphaëlle Ricol et Philippe Decrauzat, Paris
Peindre dit-elle, com. Julie Crenn, Musée d'art contemporain de Rochechouart
Kalos Kagathos, com. Elsa Delage et Anaïs Lepage, Chezkit, Pantin

BOURSES, RÉSIDENCES, PRIX, COMMANDES

- 2024 Commande de la Cité de la Tapisserie d'Aubusson pour la création d'un carré d'Aubusson
Dotation Portrait photo, Adagp, portrait par Marianne Maric
- 2023 Commande Hôtel Four Seasons, Artiq, Londres
- 2021 *Les Argonautes*, commande pérenne, Théâtre de Caen (texte d'Alice Laguarda)
- 2020 SJ150 Résidency, com Asli Seven, Istanbul
- 2018 Equinoxes, programme de résidence, Camille Fournet, Paris
- 2016 Cité internationale des arts, Paris
- 2015 Finaliste, Prix Jean-François Prat, France
Résidence saint-Ange, arch. Odile Decq, Grenoble
Les Noctambules, commande pérenne, Théâtre de Caen (texte d'Alice Laguarda)
- 2013 Nomination pour le prix Antoine Marin 2013, Arcueil
- 2012 Lauréate du prix de Novembre à Vitry
- 2011 Résidence aux ateliers Höherweg, Düsseldorf
Résidence le Plessix-Madec, com Philippe Piguet
- 2010 Chamalot-Résidence d'artistes
Bourse DAAD, Kunstakademie Düsseldorf, classe prof. Hubert Kiecol, art et architecture

COLLECTIONS

- Soho House, Paris
- Musée des Beaux-arts de Rennes
- FRAC Auvergne
- FRAC Normandie
- Fonds Emerige
- Fonds de dotation Bredin Prat pour l'Art Contemporain
- Fonds d'art contemporain Paris Collections
- Fondation Bel
- Artothèque de Caen
- Artothèque de la Roche-sur-Yon
- Fondation Colas
- Fonds Shakers
- Saniza Othman and Michael Yong-Haron Collection, Hong-Kong

CONFÉRENCES / ENTRETIENS / COMMISSIONS

- 2024 Le temps de la peinture, table ronde à l'Adagp
- 2024 Intervention pour RN13bis sur les revenus artistiques
- 2023-2024 Membre du jury pour la bourse de résidence ADAGP x Cité internationale des arts
- 2021-2023 Membre du comité Elaine Alain (plateforme pour la reconnaissance de la scène artistique française à l'international : Adagp, Adiaf, CPGA, d.c.a, Fondation des artistes, Fondation Ricard, Institut français, ministère de la Culture, artistes)
- 2023 Conférence aux Beaux-arts de Paris, Les Apparences, invitée par T. Lévy-Lasne
- 2021 Conférence Paris 8 Master Arts Plastiques
- 2021 Séminaire Ensad Nancy
- 2020 Conversation avec Germaine Depierre, archéologue, spécialiste en archéo-anthropologie, Ateliers Vortex, Dijon
- 2019 Conférence Isdat Toulouse
- 2019 Conférence Villa Medici, Rome, invitée par T. Lévy-Lasne
- 2018 Table ronde Asia Society pour Art Basel Hong-Kong
- 2018 Entretien avec Jo Baring, Director of the Ingram Collection, Londres
- 2015 Conférence et rencontre, la Hear Strasbourg
- 2015 Conférence la Box, Ensa Bourges
- 2013-2019 Membre du jury pour le Prix de Novembre à Vitry

TEXTES CRITIQUES dans le cadre d'expositions personnelles

Robert Wiesenberger (The Clark, USA), Praz-Delavallade, Paris, 2023
Laetitia Chauvin, Praz Delavallade, Paris 2021
Amélie Lucas-Gary, Les Ateliers Vortex, Dijon 2020
Joël Riff, Pi Artworks Londres 2018 et Galerie Isabelle Gounod, Paris 2017
Eva Prouteau, Chapelle Jeanne d'Arc, Thouars 2018
Nanda Janssen, Galerie Isabelle Gounod, 2015
Anne Langlois, 40mcube, 2015
Alice Laguarda, Théâtre de Caen, 2022 et 2015, Galerie du Haut-Pavé, 2013
Cédric Loire, Galerie Isabelle Gounod, 2013
Eric Suchère, Artothèque de Caen, 2012

PRESSE, MEDIA, PUBLICATION

2024 Portrait video pour le Fonds d'art contemporain Paris Collections
Numéro 212 *par Lucie Rigall*

2023 Beautés, catalogue Frac Auvergne, texte de *Jean-Charles Vergne*
Some of us, *Marianne derrien et Jérôme Cotinet-Alphaize*, Manuella éditions
Slash, entretien avec *Guillaume Benoît*
The Art Newspaper, *par Patrick Javault*

2022 Les Apparences, *par Thomas Lévy-Lasne*

2021 ARTAM Global Art & Design Magazine
Artful Living, *par Damla Merve Pekdoğan*
Art Unlimited, *par Selin Çiftçi*
The Steidz, *par Pauline Lisowski*
Revue 02, *par Patrice Joly*
Citizen K, *par Thomas Lévy-Lasne*
Chronique Curiosité, *par Joël Riff*
The Art Newspaper, *par Anaïs Hammoud*
Telerama, *par Laurent Boudier*
Art Press *par Romain Mathieu*
Esse, *par Nathalie Desmet*
Elaine Alain, *par Mara Hoberman*
Common Languages, *par Justin Morin*

2020 L'atelier A, arte
Merci pour la visite, podcast, *par Anne Bourassé*
Borderless, a conversation with Maude Maris, avec *Melek Gençer et Huo Rf*

2019 Beaux-Arts Magazine, Novembre 2019, *par Mailis Celeux-Lanval*
Artnmag, *par Elora Weill-Engerer*

2018 Le Quotidien de l'art, *par François Salmeron*

2017 Horst und Edeltraut, interview by *Johanna Moers and Cosima Bucarelli*
Elefant, *par Emily Steers*
Slash magazine, *par Guillaume Benoît*
Connaissance des arts, *par Marie Maertens*

2016 Initiales n°8 sur Nathalie du Pasquier
Les Inrocks, (web), Drawing Now, *par Mathilde Urfalino*
Beaux Arts Magazine, dossier peinture, texte de *Judicaël Lavrador*
Point contemporain (revue), entretien avec *Valérie Toubas et Daniel Guionnet*

2015 Les carnets de la création, France Culture, *Aude Lavigne*
Code Magazine n°10, les nominés du Prix J.F Prat
Art Absolu n°64, dossier l'expérience du dessin, texte d'*Eric Suchère*
Kunstbeeld.nl, article de *Nanda Janssen*

TEXTES

Les animaux qui flottent dans l'ambiance onirique des nouvelles peintures de Maude Maris sont principalement ceux qui peuplent les alentours de son atelier en Normandie: un chat, une chauve-souris, un escargot. Chacun d'entre eux semble doté d'un caractère magique aux propriétés inaccessibles, comme s'il évoluait au centre d'un mythe de la création en plein développement. Le chat, vu du dessus, est allongé sur une couverture où se dévoile le ciel nocturne et des étoiles sont disposées devant lui, semblables à des jouets. La chauve-souris est suspendue devant un champ d'un bleu brossé, accompagné seulement d'un croissant de lune. L'escargot glisse, lui, à travers un ciel couvert, ne laissant entrevoir qu'une infime partie de terre. En regardant chacun de ces animaux, nous sommes désorientés ; il se peut que nous ne soyons pas le public visé.

Ces toiles diffèrent considérablement du dernier ensemble de l'artiste. Initialement, Maude Maris suivait un processus de transposition élaboré : elle commençait par mouler de petites figurines de plâtre – en particulier des animaux – trouvées. Puis, elle disposait les moulages, les photographiait et les représentait sur la toile, non sans les avoir au préalable agrandies à une échelle monumentale. Cette série de translations conférait aux objets originaux un pouvoir apparemment ancien et la juxtaposition de l'un ou de plusieurs d'entre eux suggérait une conversation silencieuse. Maris peignait les animaux, qui semblaient alors taillés dans du marbre blanc, dans des tonalités froides et irisées, comme extraits d'un écran à cristaux liquides.

Depuis son atelier en Normandie, Maude Maris a récemment choisi d'adopter une approche plus libre, plus incarnée, libérée de ses modèles sculpturaux. Les animaux semblent, eux aussi, libérés de leur statut d'objet rigide. Et pourtant ils possèdent encore une froideur, une distance, un silence. J'ai découvert Maris via une autre artiste, Lin May Saeed (1973-2023), une sculptrice germano-iraquienne qui a consacré sa carrière à la solidarité envers les animaux non-humains. Saeed avait compris que les animaux étaient dotés d'un langage, que nous le comprenions ou non, mais elle représentait leur silence et leur étrangeté par respect envers eux. À contre-courant de l'histoire de l'art occidental, Lin May Saeed considérait les animaux comme des sujets et non des objets. Qu'elles soient anciennes ou actuelles, les peintures d'animaux de Maude Maris explorent des thèmes similaires : la manière dont nous tentons de façonner les créatures non humaines qui nous entourent, créatures avec lesquelles nous pouvons partager une intimité profonde mais conflictuelle, et la manière dont elles résistent à ces contraintes ou s'en libèrent.

En 1970, le critique d'art John Berger posait cette célèbre question « Pourquoi regarder les animaux ? ». Selon lui, les humains entretiennent une longue histoire de parenté entre espèces, dont ils ne se sont éloignés que récemment : « Supposer que les animaux sont d'abord apparus dans l'imaginaire humain sous forme de viande, de cuir ou de corne, c'est projeter une attitude du XIXe siècle des millénaires en arrière. Les animaux ont d'abord pénétré dans l'imaginaire comme des messagers et des augures. » Pourtant, « l'absence de langage commun, le silence de l'animal, écrit Berger, garantissent sa distance, sa différence, son exclusion par l'homme ». Pour lui, ce n'est pas une coïncidence si les zoos (c'est-à-dire les endroits où l'on se rend pour entrer en contact avec le non-humain) sont apparus exactement au moment où la place des animaux a reculé dans la vie quotidienne, à l'ère du capitalisme industriel. Pourtant, le zoo, écrit Berger, « ne peut que décevoir », et ce parce que « vous regardez quelque chose qui a été rendu absolument marginal... L'espace [que les animaux] habitent est artificiel ».

Dans les peintures aux atmosphères vibrantes de Maude Maris, les animaux occupent un espace abstrait, artificiel. Pourtant, ils ne sont pas marginaux, ou du moins pas plus que nous. Les forces décrites par Berger il y a plus d'un demi-siècle n'ont fait que continuer à aliéner les humains, à les rendre inutiles, à médiatiser et à monétiser notre expérience du monde. Pour beaucoup, le temps de travail et de loisir se passe sur des écrans. Dans l'espace artificiel de l'Internet, aucun type de contenu ne remporte plus de clics que les vidéos d'animaux.

« Devrions-nous être gênés de regarder autant de vidéos d'animaux sur Instagram ? » m'a demandé Maude. Sont-ils un réconfort nostalgique, voire primordial, alors que nous naviguons dans notre propre aliénation ? Peut-être, mais la peinture pourrait l'être aussi. Et je n'ai pas l'intention d'y renoncer.

Maude Maris utilise des petites figurines moulées en plâtre, peintes, composées dans des mises en scène qui constituent le sujet de ses peintures. Un monde de poche est créé, univers fantasmagorique où se mêlent l'antique et le fantastique, les coquillages et les fossiles, les rocs et les petits cailloux, les animaux réels et les bêtes imaginaires. Dans un espace dont on ne sait s'il est fait d'air ou d'eau gisent des formes animales – crocodiles ou iguanes, simples lézards ou sauriens préhistoriques –, monuments des temps reculés, formes d'albâtre ou de guimauve, fossiles de reptiles irradiés ou expériences déviantes exhumées du laboratoire d'un savant sous hallucinogènes. Le terme « dinosaure », inventé en 1842, signifie « terrible lézard qui inspire la crainte » mais les bêtes alanguies, rocailleuses, qui peuplent ce monde aux teintes surnaturelles ne sont que les restes inanimés de ces monstres. La lagune où ils reposent leurs flancs est un miroir, patinoire sans glace, banquise de jungle sans luxuriance où les dimensions n'existent plus. Dans ce diorama dépouillé de décor, les artifices se dévoilent : ces caméléons teintés de l'orangé d'un agrume et du bleu éthéré de la surface qui les porte n'existent que sous la forme de sculptures miniatures fabriquées pour les besoins de la scène. Mis en situation, les sauriens de pacotille ont été photographiés dans un jeu de miroirs troublant la perspective, ouvrant à l'expérimentation d'une peinture avide de ses couleurs stridentes, de ses floutages brumeux. C'est un jeu d'enfant, un atelier de moulage, un jeu de chimères où se reconstitue un monde perdu. Cette vision fantastique ne vibre que d'un hypothétique réel, dévoile la falsification de l'imagerie qu'elle délivre pour mieux l'anoblir par la peinture. On sent le plaisir à explorer le jeu et la peinture, à rendre aussi l'hommage révérencieux aux tableaux de Gilles Aillaud pour mieux s'en émanciper. Les couleurs de Sauria sont fascinantes dans leurs modulations, leur manière de se soustraire à la surface dans un floutage vapoureux pour resurgir avec la rugosité d'une carapace ou d'une pierre.

Laetitia Chauvin

Hiéromancie / Praz-Delavallade, Paris

2021

Pour le titre de sa première exposition personnelle à la galerie Praz-Delavallade, la peintre Maude Maris a choisi « Hiéromancie », en référence à la pratique antique de divination dans les offrandes aux dieux, en particulier dans les entrailles des animaux sacrifiés. Derrière ce terme rare et situé, se donne à voir une douzaine de tableaux aux figures couperosées, dont les carnations marbrées de roses, rouges et lie-de-vin se fondent dans des flous bleutés et froids, le plus souvent. Maude Maris a mis en place dès ses débuts de peintre, il y a une quinzaine d'années, un rituel précis d'objets peints auquel elle est restée fidèle. Pourtant, cette nouvelle série marque une inflexion très nette, les images semblent mystérieusement reliées à un savoir occulte et jettent le trouble dans l'échelle, dans la vision, dans le règne.

Côté formats, l'artiste voit habituellement très grand ou très petit, rarement dans les échelles intermédiaires présentes pourtant dans cette exposition. À chaque format, son expérience de couleurs : les plus grands s'offrent dans une palette fluide, à l'huile si diluée que la surface semble être une fine peau vibrante. Les petits, à l'inverse, concentrent le sujet dans une intensité chromatique et une relation énergétique au spectateur.

Parce qu'on ne voit que ce qu'on a appris à regarder, la paréidolie se met au travail pour déchiffrer le tableau et tend à considérer le moindre détail comme familier. Le devin ne s'y prend pas autrement... Grâce au concours des titres, la familiarité revêt la physiologie de familles – ursidé, capriné, leporidé, etc. – et fait deviner les prototypes de ces formes peintes. Levons tout à fait le voile sur leur origine – l'artiste n'en fait pas mystère : figurines, petits jouets ou sujets de décoration de quelques centimètres de haut, représentations stylisées, animales ou humaines. Par conséquent, le modèle premier de ces peintures serait même à chercher en amont, dans les corps copiés par ces objets. Mais passons sur cette première étape d'idéalisation industrielle de l'animal, puisque ce sont plutôt les opérations en aval, dans l'atelier, sur les figurines, qui préoccupent l'artiste.

Trois, quatre, cinq fois d'affilée, l'objet de départ subit une série d'opérations qui mettent à l'épreuve son essence. Moulé en plâtre et peint, reflété dans des miroirs, photographié, avant, à la toute fin, d'être reproduit sur la toile, le sujet est pris dans un enchaînement de manipulations par ricochets. Chaque étape modifie le modèle – changement de matière, de surface, de nombre – par des trucages visuels éprouvés. Les miroirs, horizontaux et verticaux, donnent à voir l'objet sous toutes ses coutures autant qu'ils le bouclent sur lui-même. Quant à la photographie, elle saisit l'objet dans une relation indicielle, à la ressemblance tout à fait faussée, à dessein.

Enfin, la peinture advient. Oh, doux vertige des sens face aux illusions des apparences, grisante sensation d'être face à une machine à déformer ! Le dédoublement des formes, les plans anarchiques, font défaillir notre perception et nous transporte dans le palais des glaces d'une fête foraine ou dans la centrifugeuse d'entraînement des spationautes. En perte de repères, le regard fouille à la recherche d'équilibre et penche avec le poids des peintures sur les bords verticaux, à rebours de l'habitude. Le resserrement du cadrage contrarie la lecture de l'image, en particulier dans les grands formats où s'opère un contra-zoom ou travelling contrarié. À mesure qu'on s'approche, l'image s'éloigne dans un effet de perspective irritant, comme une anguille glisse entre les doigts. Le cadrage tronqué livre un objet toujours incomplet, amputé de ses extrémités, dans l'attente que l'œil et l'esprit reconstituent les membres fantômes.

Une fois peinte, que devient cette forme projetée au regard de sa forme référente ? Est-elle augmentée, est-elle dégradée ? Est-elle un peu plus ou un peu moins que la forme d'origine ? À considérer sa fabrication de bout en bout, l'image aurait pu suivre la voie d'un rendu parfaitement synthétique, maîtrisé au poil près. Et pourtant, on sent que les traductions sont, ici aussi, trahisons. La succession des interprétations cause une perte de fidélité, elle désynchronise, incorpore des impuretés, des aléas. Les moulages, reflets, photographies, copies, ont engendré des empreintes, chimères, souvenirs, mirages. Et pourtant, déformations après déformations, filtres après filtres – miracle de l'apparition ! – l'image de l'objet résiste, un museau ou une oreille réchappent et des qualités manifestes subsistent comme premières.

Pour l'artiste, l'enchâssement des transformations est l'opportunité d'expérimentations perceptuelles. Approchant le fantastique, son image, pourtant tirée du réel, s'abstrait du modèle. La fixité d'un très petit nombre d'éléments d'origine – à peine une dizaine – que l'artiste dissèque inlassablement depuis plusieurs années, est confondante. Revenant constamment aux mêmes formes, elle fait du neuf avec du même. Quand, par le passé, ses sujets se tenaient hiératiques, au centre de l'image, leurs formes nettement découpées, une large aire de respiration autour d'eux, leurs titres renvoyaient alors à des idoles antiques (Bastet, Io, Téthys, etc.). Dans cette récente série, les mêmes sujets gisent désormais à terre, renversés, ravalés, leur ventre offert au sacrifice. Hier vénérés comme des dieux, aujourd'hui écorchés. Hier appréciés dans leur profil, aujourd'hui dans leur matière.

Pour faire retour sur le titre, les dieux ont-ils livré des signes ? Les dieux en livrent toujours, à qui veut les interpréter, et les entrailles de ces tableaux-là ont parlé : peindre encore, et encore, en gage d'humanité.

« Le vendredi 13 mars, j'avais rendez-vous avec Maude pour voir ses dernières peintures ; j'arrivai à Malakoff en début d'après-midi. J'étais déjà venue et je me souvenais bien de l'immeuble comme de son étrange façade aveugle. Je sonnai à Maris avant de monter dans l'ascenseur, les mains derrière le dos jusqu'au seuil de sa porte.

En entrant, je ne portais pas de masque ; nous ne nous sommes pas non plus embrassées. Je me suis lavé les mains dans la cuisine, pendant que Maude préparait un café. Son atelier n'avait pas changé depuis ma dernière visite, trois ans plus tôt ; il était sobre, assez austère je dirais, et le volume immense de la salle de peinture m'avait encore surprise après un si étroit couloir : les plafonds étaient hauts, toujours, et la baie vitrée ouvrait sur la terrasse déserte, son ciel. Dans les étagères, s'alignaient de minuscules gurines colorées tandis qu'aux murs, rayonnaient ce jour-là, les grandes toiles carnaïres.

D'abord, on a bu un café en parlant du virus, du cours des choses dans le monde et de nos projets bientôt suspendus : Maude se demandait si elle pourrait partir le lendemain, à Istanbul, où sa résidence allait débiter dans un lycée ; quant à moi, j'essayais d'évaluer tout ce que pourraient changer à ma vie bancaire une fermeture des frontières, un couvre-feu, un confinement, ou des morts - j'étais alors en vadrouille entre les appartements des plus gentils de mes amis.

Assise sur un tabouret, au centre de la pièce, si vide, je ne savais pas bien où regarder, mais on parlait d'archéologie et de Çatal Höyük, un site Anatolien mis au jour en 1951. Maude m'expliquait que dans ce vaste village néolithique, sans rues, on accédait aux maisons par les toits ; que les morts étaient inhumés sous les planchers, dans les fours, les banquettes, les corps des nouveau-nés ensevelis sous les seuils. Elle me racontait aussi que tous les quatre-vingt ans environ, les maisons étaient détruites et rebâties à l'identique, sur les fondations des précédentes.

On parlait de ça, et d'Alice. Maude m'indiquait le titre provisoire de l'exposition à venir, Flamingo Croquet, qui ranima instantanément en moi les images affolantes du film de Walt Disney : la reine et les têtes coupées, le rouge dégoulinant des pinceaux sur les cartes à jouer. On regardait ses peintures. Si j'avais pu, j'aurais tourné autour. Si j'avais pu les tenir dans la main, je les aurais retournées. Je ne sais pas si Maude les regardait ainsi mais j'avais le sentiment inexplicable qu'elle ne me disait pas tout.

On parlait des motifs, des couleurs et de la technique, et puis de ce qu'elle veut dans la peinture, qui me touche. Maude aspire à peindre ce qu'on ne pourrait pas voir dans la réalité : le détail et l'ensemble. Je me demandais en l'écoutant si donc ses peintures ne relevaient pas de la réalité. Elle m'avait écrit dans son mail : «J'y vois aussi une manière d'être au monde, d'être à la fois en son cœur et de prendre du recul. De vivre un événement émotionnellement et avec distance, d'être dans le corps et hors du corps, une impression constante d'être à l'intérieur des choses tout en y étant extérieure».

Je ne savais pas si ces phrases énonçaient des considérations théoriques, ou si Maude parlait de son propre sentiment d'exister, et ce qui me plaisait. On parlait de cette vision qu'elle invente ; on en parlait quand son téléphone a sonné. Elle a d'abord regardé de qui il s'agissait ; avant même de décrocher, elle eut l'air inquiet. J'entendais ensuite ce qui se disait à l'autre bout du fil : c'était sa galeriste, je supposais, qui parlait très fort et trop vite, avec un léger accent. Je comprenais que Maude devait prendre un avion en début de soirée, car le lendemain, tous les vols internationaux seraient suspendus. Elle a raccroché, en fin, un peu bouleversée, hésitante. Moi je pensais encore à son mail : «C'est la peinture elle-même qui me permet de saisir le fragment et le tout, de saisir la matière et l'immatériel ensemble».

Je ne sais plus comment les choses se sont dites, mais tout s'est fait très naturellement il me semble : on a décidé que je resterais chez elle jusqu'à son retour. Maude a préparé ses bagages, jetant quelques vêtements dans une valise, emballant soigneusement son matériel et quelques livres. Elle était anxieuse ; je voyais ses mains trembler en fermant ses sacs. On a convenu que je m'occuperai du chat qu'elle n'avait plus le temps d'emmener chez son ami comme prévu. J'avais quelques affaires dans ma voiture, et je me disais que, pour écrire ce texte, ce serait parfait de vivre avec les œuvres.

À 18h, Maude quittait précipitamment l'atelier pour l'aéroport ; il faisait encore jour. Le ciel était d'un rose éclatant à travers la baie vitrée. Nous ne le savions pas mais les choses et les gens resteraient là où ils étaient pendant presque deux mois. J'ai commencé par faire des courses, démesurées pour une personne seule, puis j'ai changé les draps et fait le ménage. Mon asthme chronique m'avait rendue absolument paranoïaque vis à vis du virus, mais aussi de la poussière et des pollens, et je ne sortirai pas durant les deux semaines suivantes. Je décidai de vivre et dormir dans la grande salle de peinture où je trainai le matelas de Maude. Les changements de pièce m'inquiétaient : j'avais le sentiment que quelque chose arrivait dans mon dos. Rester au même endroit atténuait cette impression, désagréable - ma paranoïa. N'étant jamais parvenue à baisser le volet roulant, je me levais avec le jour tous les matins. Je suivais les nouvelles du monde. Je lisais les livres de Maude, en particulier des essais philosophiques compliqués que je n'ouvre pas d'habitude. Je ne voyais pas encore vraiment son travail sur les murs, mais j'avais le sentiment net que ça me regardait.

C'est avec le jour, le cinquième, que tout commença à vaguer visiblement. Je commençais à voir le monde comme les peintures invitaient à le faire, cela allait peut-être même un peu au-delà de ce que Maude pensait avoir accompli. Les objets des tableaux, mes affaires, le mobilier et le matériel se dilataient dans la pièce : leurs contours s'effaçaient sans qu'ils disparaissent - mes regards fuyants les y avaient autorisés. C'était un peu comme si l'extérieur et l'intérieur des choses et des êtres - moi, le chat - se dissociaient et devenaient préhensibles ensemble et distinctement pourtant. Il n'y avait plus de miroir : il avait fondu, disparu, aucun éclat non plus ne jonchait le sol à mes pieds. La chose était son image, son image son égal.

Au fil des jours concrets, sous les formes osseuses, enduites, peintes et magnifiées, je voyais l'intérieur : c'est à dire le temps des morts, les jarres, des jarrets, les pieds veineux des ancêtres, les chiens savants, les chouettes, les enfants, leurs armes et des godes. Je voyais s'élever un hibou, danser des os, s'animer les bustes mutiques et otter les draps du lit des fantômes. Je voyais grandir le monde, sans la nécessité d'une mise au point entre ce qui m'était étranger ou propre. Je vivais désormais dans cet espace vaste, clair, autrefois tranché par une grande glace sans tain.

Après la deuxième semaine, mes provisions étaient épuisées et je ne pensais plus à manger, toute à ma nouvelle existence, libérée des factions et des distances. C'est le chat qui me tira en fin de cette extase dangereuse : je le voyais amaigri, faible et c'est pour le nourrir que je décidai de sortir. Mais, à peine arrivée dehors, au pied de l'immeuble, sur le trottoir, je m'effondrai. D'abord, je crois que personne n'osa approcher tant mon corps défait était inquiétant. Quelqu'un cependant appela les pompiers qui me conduisirent à l'hôpital où je passai quelques jours. Une amie s'occupa du chat par la suite. Bien que j'ignore ce qui a pu se produire, je conserve une vision très claire, précise, de ces jours auxquels je repense aujourd'hui avec nostalgie. Je n'avais pas raconté à Maude cette histoire avant d'écrire ce texte, pour son exposition.»

Joël Riff

Qui veut encore regarder un visage ? (Who Wants to Look at Somebody's Face) / Pi Artworks Londres

2018

Maude Maris peint le volume des images. Elle poursuit un élan initié à Paris l'année passée, qui l'emporta à scruter quatre pères de la sculpture moderne en prenant leur usage de la photographie pour visée. Cette résolution fascinée par la révolution des modèles, s'est traduite dans sa peinture par de nouvelles textures. Pour aiguïser plus encore son attention, la peintre fixe aujourd'hui son objectif sur une muse britannique.

Barbara Hepworth surgit en plein vingtième siècle, radicale et maternelle. C'est une femme qui milite pour un anonymat de genre en matière de création. Pour elle, l'art n'est ni masculin ni féminin, il est bon ou mauvais. Faisons-lui plaisir en nous attardant davantage sur l'œuvre que sur la figure qu'elle représente pour des générations de tout sexe. Son humanité réussit à s'incarner en une abstraction optimiste et libre.

Maude Maris trouve en elle de quoi traverser les flots pour cueillir sur le terrain une lumière, une bise, de celles qui enveloppèrent l'égérie au travail, dans sa détermination. Ces conditions naturelles façonnent l'épiderme minéral des ouvrages autant que le burin. Objets dans le paysage, ils sont offerts au soleil et au vent. Tout autre élément voulant rajouter son empreinte est invité à le faire.

Barbara Hepworth œuvrait en extérieur, souvent. Le jardin était son atelier et la météo fluctuante en Cornouailles contribuait à modeler ses statures. Sa production est éminemment tactile et s'enthousiasme du désir de toucher qu'elle provoque. La main est omniprésente, qu'elle soit explicite en tant que motif ou évoquée par la réserve des courbes. Ainsi la volupté s'imbrique en nos paumes.

Maude Maris chauffe par ses compositions, les capacités de l'œil préhensile. Des éléments sont saisis sur des fonds un peu plus accidentés cette fois, toujours matiéristes, presque fougueux parfois, recalibrés par rapport à leur prédécesseurs jusque-là plus discrets. Leur superficialité se confie par des cadrages laissant deviner les coulisses de la prise de vue, respectant en ces miniatures une luminosité du dehors.

Barbara Hepworth ne faisait de maquette que lorsque ses commanditaires le lui demandaient. Car si celle-ci s'avérait réussie, c'était le risque qu'elle soit ratée une fois agrandie. Aucune hiérarchie ici ne divise les éléments d'une production par leur taille, travaillés justement selon une grande diversité. Les différentes échelles se félicitent au contraire de la relativité qu'elles alimentent alors, charmantes, tragiques.

Maude Maris décontracte ses protocoles en piochant plus librement dans les archives photographiques de la Dame. Et sa définition de l'espace de travail s'élargit simultanément. L'horizon apparaît bas et une plus grande surface est dédiée aux arrière-plans, donnant de fait aux tableaux un plus grand front. Une typologie inédite d'objets, notamment mous ou plats, s'y détachent pour mieux afficher leur flagrante filiation.

Barbara Hepworth dessinait en bloc opératoire. C'est à l'hôpital que la réalité de la vie s'offre dans ce qu'elle a de plus concret et de plus abstrait. Les outils du praticien triturent les chairs au cœur d'une coopération harmonieuse. Une fascinante synergie existe entre le geste et l'instrument, portée par la fonction réparatrice du labeur. Transformer plutôt que générer. Une légende dit que l'artiste fut la première à trouer le modernisme.

Maude Maris se revendique d'une telle netteté chirurgicale. Elle découpe le monde pour en réagencer sa version sur la toile. Au sein de nouvelles peintures de différents formats, elle affirme cette attraction à tourner autour des choses, en immortalisant plusieurs pauses. Si l'idéal relève de l'équilibre et de l'unité, le regardeur doit être capable par sa mobilité d'en saisir la constante vitalité, ni de profil, ni de face.

Derrière ce titre aux accents exotiques et sentimentaux, Maude Maris rend hommage à un paysage, celui du Thouarsais, particulièrement riche en fossiles marins. Sous le signe de la mémoire et de la rémanence, ses Souvenirs de Téthys réveillent une ère mythologique primordiale, un temps où la déesse marine Téthys, fille d'Ouranos (le Ciel) et de Gaïa (la Terre), sœur et épouse d'Océan, régnait sur le monde recouvert d'eau.

Si l'artiste en réfère à cette fiction mythique, c'est pour mettre en exergue le champ archéologique, domaine dans lequel Téthys a donné son nom à un paléo-océan : il y a 180 millions d'années, l'Europe occidentale ressemblait à un vaste archipel, et la région de Thouars était entièrement submergée sous ses eaux.

Maude Maris entrelace plusieurs temporalités dans l'exposition : le temps des récits poétiques qui mettent en jeu l'ordre du monde par la voie sensible ; et celui de la science et des archéologues comme Alcide d'Orbigny, dont les recherches sur le stratotype du Toarcien ont fait de cette période une référence chronologique internationale. Contextuelle, imaginaire et scientifique, saisie entre le temps géologique et le temps humain, cette histoire enfouie sous nos pieds impulse le scénario d'ensemble.

MONDE FLOTTANT

Dans les peintures de Maude Maris, ils sont partout présents, acteurs d'une gestation étrange : les objets, ambigus, parfois très caractérisés, parfois plus indéfinissables. D'où viennent-ils ? L'artiste les sélectionne dans son éclectique collection de choses, qui comporte de vrais fossiles mais aussi des bibelots et de petits jouets en plastique. Maude Maris « refabrique » ces objets, elle les moule en plâtre, puis elle les manipule, les déplace comme des corps à chorégrapheur, leur invente un rythme de cohabitation, dans lequel la lumière joue un rôle essentiel. Photographiés, ils sont dès lors prêts à entrer dans la peinture, et à questionner leur relation à l'espace pictural.

Le moins que l'on puisse dire, c'est que cette relation est flottante : dans les quatre nouvelles toiles présentées à la chapelle Jeanne d'Arc, pas de point de fuite ni d'ancrage mais une sensation de lévitation et de suspens, avec des ombres projetées déstabilisantes, et des fantômes d'objets qui spectralisent l'ensemble de la composition, feuilletée à l'infini par le travail des glacis. Flottantes, ces formes sont aussi inclusives : elles dilatent le temps et rassemblent des passés fragmentés.

INSERT PISCINE

Malgré la qualité plutôt minérale des objets mis en scène dans ces quatre peintures, une seconde nature, plus aquatique et florale, traverse ces nouvelles productions. Il faut souligner que le display d'accrochage favorise sans doute cette lecture : Maude Maris a conçu une cimaise monumentale, qui reproduit un fragment de piscine, entre trame carrelée au recto, et surface bleu délavé au verso. Dans ses couleurs comme ses surfaces, ce dispositif traduit un espace réel, découvert par l'artiste sur le flanc ouest de la ville de Thouars : une piscine en plein air désaffectée. Si l'installation reconstitue une version fossilisée de ce bassin abandonné, les tableaux qui s'y encastrant s'apparentent à de grands aquariums, des mondes en soi, univers immersifs où plonger vertigineusement le regard pour retrouver la mémoire d'une eau disparue.

EFFUSION COLORÉE

La palette de l'artiste semble en pleine évolution : on connaissait Maude Maris pour ses nuances pastel et ses douceurs crayeuses et crémeuses, presque pâtisseries. À Thouars, la gamme chromatique s'intensifie, elle n'hésite pas à faire usage de rouges et de jaunes jamais convoqués jusqu'alors, et fait exploser les tons froids : du bleu saphir ou pourpre pâle, du vert gazon au vert malachite, chaque tableau ravit par les articulations délicates et fluides qu'il met en œuvre. En phase préparatoire, Maude Maris utilise désormais des encres pour humecter certains moulages de plâtre : ces couleurs liquides l'ont conduite à découvrir de nouvelles concentrations, et des nuances qui servent à merveille son propos océanique. Citons également le processus de stratification facilité par l'usage de l'huile, qui n'est pas étranger à cette intensification chromatique : chaque tableau est une succession d'images peintes, et ces images circulent d'un tableau à l'autre, par effet de transparences, portées par un fond très vivant, parfois rugueux, avec des zones plus en pâte. Autant de phénomènes déclencheurs d'une impression de réminiscence, pour une peinture proustienne, pleine d'effusions.

PREMIER FILM

Ce dispositif, présenté dans la chapelle en lumière naturelle, ne se dévoile pas d'emblée, et l'accrochage se découvre en plusieurs temps, entre le visible et le caché, entre le monochrome bleu lavis, la cimaise tramée et les peintures à l'iconographie à la fois minérale et organique. Au sous-sol, Maude Maris choisit la faveur de l'obscurité totale pour présenter le second versant de son projet thouarsais, qui explore une voie inédite dans son œuvre : le film vidéo, installé ici dans la largeur de la pièce. Intitulé comme l'exposition Souvenirs de Téthys, ce film imbrique en alternance trois séquences tournées à Thouars, un montage qui permet à l'artiste de tresser différentes mémoires de la présence de l'eau sur ce territoire. Les premières images glissent en vue rapprochée sur un paysage d'ossements : les restes d'un Pliosauve, reptile marin retrouvé dans la Vienne et datant de 165 millions d'années environ. Au Centre d'Interprétation Géologique du Thouarsais, Fabienne Raynard a conçu une première reconstitution en carton-pâte de cet animal : dans le film, on la voit en réaliser une seconde, plus conforme aux dernières découvertes scientifiques. À quoi ressemble un vrai Pliosauve ? Personne ne le sait vraiment, mais c'est précisément ce qui intéresse Maude Maris : dans ce patient geste de reconstitution, elle capte la façon dont la créativité manuelle accompagne la connaissance des sciences de l'évolution et de l'anatomie, car pour toute incarnation plausible, l'archéologie doit aussi faire appel à l'imagination. Ainsi, pour mieux visualiser le Pliosauve nageant dans l'immense océan disparu, il faut projeter des scénarios entre faits et fiction, habiller les ossements, inventer les couleurs.

(Eva Prouteau, suite)

CARRELAGE ET CARAPACE

Dans une seconde séquence, Maude Maris revient sur les lieux de la piscine en plein air évoquée précédemment : au fond de ce bassin vide déjà envahi par une petite végétation avide, elle filme la progression d'une énorme tortue, majestueuse et incongrue. Historiquement, cette espèce animale a côtoyé les dinosaures et traversé toutes les crises climatiques. Proches parentes des reptiles marins, les tortues sont symboliquement liées à l'énergie de l'eau et à la nature fluide des émotions : elles incarnent la sagesse ancienne de la terre, la longévité voire l'immortalité. Pour cela, la tortue a fasciné les peintres, d'Arcimboldo à Christian Hidaka. Chez Maude Maris, le temps infini porté par l'animal se frotte à l'existence brève de cette piscine menaçant déjà ruine, la peau ridée et la carapace patinée provoquant une friction visuelle spectaculaire avec la faïence blanche et sa trame aux lignes noires. Au fil du film, Maude Maris crée différentes focales, varie le cadrage et la place de la caméra : des mouvements qui mettent en valeur les textures, le réseau des lignes et les circulations entre architecture et paysage, gestes nerveux de l'animal et calme environnant. Dans cet ersatz de lac asséché, un voyage métaphorique s'entreprend dans l'espace et le temps.

CAPILLARITÉ

Une troisième séquence se combine aux deux autres : elle montre en très gros plan des moulages de plâtre blanc, ceux qu'utilise Maude Maris comme motifs à peindre, et qui parfois s'apparentent aux formes de coquillages fossiles. L'artiste les filme se gorgeant par capillarité d'encres colorées : images suggestives de la montée des eaux, ces

« absorptions » chromatiques parlent aussi de peinture, références directes aux tableaux présentés dans la chapelle ; à l'écran, nous assistons à une performance picturale instantanée, connectée avec le temps géologique de la fossilisation, soit des millions d'années. La bande son de ce film prolonge cette relecture dynamique qui confronte temps géologique et existence humaine : Maude Maris combine les notes d'une composition électronique minimale avec les extraits d'une interview de Didier Poncet, conservateur du patrimoine et géologue, responsable du Centre d'Interprétation Géologique du Thouarsais : pas de tentation documentaire ou pédagogique ici, mais l'éclairage d'une parole spécialisée, qui ponctuellement bascule dans le commentaire poétique, et interroge des données temporelles démesurées.

ÉPILOGUE

Plutôt que l'approche didactique, l'artiste privilégie l'étrangeté des atmosphères, hantées par le temps et la mémoire, la disparition ou la survivance. Lorsque l'anthropocène et ses excès sont abordés, c'est en filigrane et sans démonstration. Maude Maris préfère les indices sensibles aux grandes leçons, et croit à l'empathie des rencontres : motif récurrent dans l'exposition, la grille moderniste et sa structuration parfois angoissante de l'espace (la tortue semble séquestrée à ciel ouvert) sont toujours confrontées à des formes souples, organiques et libres, qui offrent la possibilité d'une échappée. En ce sens, l'exposition Souvenirs de Téthys n'objective pas de regard critique, mais propose une enquête intérieure, dans la matérialité sensible des espaces picturaux et réels, vers la contemplation, au diapason d'un ressac du monde.

Maude Maris peint le volume des images. Elle dérange aujourd'hui les curseurs de son système de représentation en considérant de plus près encore, la majesté de la sculpture. Sa nouvelle série de peintures invoque ainsi quatre maîtres ayant contribué à la modernité du genre, depuis l'intimité de leur espace de travail. Tous confessent un usage de la photographie comme révélateur de leurs œuvres.

Auguste Rodin aimait faire visiter sa collection d'antiques à la bougie. L'éclairage théâtral laissait naître successivement toutes les formes du marbre, vivifiées par la lueur chancelante de la flamme et par la marche de l'éclaireur. C'est par ce double truchement lumineux, que les chefs-d'œuvre surgissaient, blanc sur noir, pierre sur nuit.

Maude Maris saisit cette pleine compréhension des formes, par une facture d'une rugosité nouvelle. Toute la minéralité chère à notre peintre résonne avec le procédé-même du développement argentique des tirages anciens, et autres alchimies de lumière. En son laboratoire, elle génère des émulsions rêches, recalibrant son habituelle résolution.

Antoine Bourdelle a concentré sur son Monument de Montauban, l'essentiel de ses recherches iconographiques. Ses sept cents clichés sont autant de plans pour mieux manifester l'illusion du mouvement, folioscope qui excite notre persistance rétinienne. Familier des théories du cinématographe, l'artiste offre à son monolithe, une continuité narrative.

Maude Maris, par cette triangulation entre les médiums, désamorce la position frontale imposée à toute toile. Le point de vue unique s'enrichit du feuilleté de ses sujets, peintures de photographies de sculptures de sculpteurs photographiant. Les filtres évitent l'exhibition de ce qui est en jeu au sein de l'atelier. Ces secrets intriguent justement notre observatrice, obscurité de la pénétration des choses ou de leur accouchement.

Constantin Brancusi a accompli son appétit d'infini par le film, hors des contingences des matériaux et de leur pesanteur. L'invention promettait à sa Colonne sans fin une perspective inouïe grâce aux métrages de la pellicule et à la magie du reste. Érection dans l'objectif, le visionnaire imprima sur la surface gélatineuse, l'image de motifs décuplés en une verticalité jamais atteinte jusqu'alors.

Maude Maris reste attentive à ces endroits, ces moments, où tout ne tient pas encore. Si elle furette dans les coulisses des Grands, c'est qu'elle y trouve la figure d'une vulnérabilité, le risque d'une stature précaire, et toutes ces astuces pour en préserver la tenue. Étais, béquilles et échafaudages forment une enveloppe graphique rassurant les masses. Le monde a un poids. Le voici portraituré avec pour fond, la clarté du plâtre ou l'obscurité de fresques éteintes.

Henry Moore exploite la photographie avec discrétion, outil pour caler l'échelle de ses odalisques. Par des montages, il ajuste leur rapport au paysage. Ces collages lui ont prodigué un recul efficace, quand son corps-à-corps avec la matière ne suffisait plus. Entre miniature et monumental, il s'agit de reformater un juste équilibre.

Maude Maris aligne ici en un sobre accrochage, une dizaine de rectangles. Chacun d'entre eux nous emporte pourtant au cœur de leur superficie. Ainsi, le profil contrairement à la face, statique, invite au contournement. Cela réclame un pas de côté, un magnétisme de la périphérie. Dans l'optique d'une volupté à embrasser, ça tourne.

Les œuvres de Maude Maris constituent un univers dans lequel sculptures et peintures s'alimentent mutuellement. L'artiste réalise des moulages d'objets usuels ou d'origine naturelle qu'elle met en scène sous forme de maquettes, qu'elle photographie puis qu'elle reproduit en peinture de manière à la fois réaliste et onirique. Ses sculptures, proches de celles représentées dans ses peintures, se situent entre figuration et abstraction de formes familières. Jouant d'effets de miroirs, de mises en abyme et de changements d'échelles, l'ensemble de son travail crée un espace qui nous place d'emblée comme les seuls êtres humains de ces scènes étranges peuplées d'objets.

De sources différentes, glanés, collectés, trouvés puis moulés et assemblés dans des équilibres précaires voire impossibles, ces objets évoluent en fonction de l'environnement de travail et d'exposition de l'artiste. Actuellement à la cité internationale à Montmartre à Paris, ses choix s'orientent vers des objets végétaux et minéraux qu'elle trouve dans le jardin qui l'entoure. Maude Maris peint subtilement différents matériaux et matières, minéraux, végétaux, lisses, irréguliers, tortueux, dont l'aspect est conservé par le travail de moulage préalable à ses peintures.

Ces objets divers sont ainsi unifiés par cette première phase du moulage en plâtre, puis par la prise photographique intermédiaire de ces formes mises en scènes, et enfin par la peinture finale de l'image. Trois espaces sont ainsi condensés dans ses peintures, espace physique, espace photographique, espace pictural. Dans ses premières séries l'artiste représentait des éléments architecturaux, murs ou parois, rappelant la peinture de la Renaissance italienne qui fait partie de ses références. Aujourd'hui le tableau en lui-même définit les limites de l'espace représenté qui semble se situer entre l'atelier, la réserve, l'entrepôt contenant objets, éléments architecturaux, vestiges... Ses peintures sont des paysages/natures mortes architecturales à l'échelle non définie. Ces représentations d'espaces clos, de travail et de présentation, mais aussi les correspondances constamment entretenues entre les peintures et les sculptures, ne sont pas sans rappeler le travail de Thomas Huber. Mais si les espaces de l'art et les formes sculpturales ont été le point de départ de Maude Maris, elle s'en éloigne aujourd'hui pour mieux y revenir.

Les couleurs et la lumière de ses peintures sont froides, les formes et les scènes tellement épurées qu'elle se détachent de leur forme initiale et deviennent abstraites. L'artiste atteint une certaine neutralité, une atemporalité qui produit des images énigmatiques, un minimalisme proche de l'esthétique numérique. Si ses premières peintures étaient composées de formes extraites d'Internet, en passant aujourd'hui par une phase de maquette, elle produit artisanalement des images de synthèse. Aussi les œuvres de Maude Maris représentent de manière réaliste des scènes paraissant irréelles, qui curieusement sont à la fois inventées et réalisées, et dont la peinture devient la trace. La facture lisse de la peinture et l'arrière-plan à l'horizon indéfini créent une perte de repère et rendent les scènes possibles à toutes les échelles, ouvrant leur pouvoir d'évocation et permettant des interprétations mouvantes.

Pour son exposition dans le patio du musée des beaux-arts de Rennes à l'invitation commune de 40mcube et du musée, Maude Maris rajoute une étape à son travail en mettant en espace l'articulation entre ses peintures et ses sculptures, qui à leur tour constituent un nouvel espace et une nouvelle image – un retour au volume initial. L'exposition est constituée d'une série de six nouvelles peintures présentées au mur sur deux niveaux, sur le modèle des accrochages muséaux propres au XIXe siècle. Cette présentation modifie le point de vue habituel de ses toiles, ici abaissé. Les œuvres présentées en hauteur proposent ainsi une vue en légère contreplongée, mettant le spectateur au centre du dispositif. Dans cette nouvelle série, Maude Maris organise des éléments minéraux et végétaux, pierres et morceaux de bois, qu'elle assemble de différentes manières. Certaines de ces toiles rappellent la série de peintures de zoo de Gilles Aillaud, qui par l'abstraction partielle de ses représentations, traduit l'étrangeté de ces lieux artificiels, déserts, tentative d'imitation – sans succès – de la nature.

En vis-à-vis de ce mur de peintures se trouve l'installation Nemeton : une forêt de colonnes, coupées chacune en deux dans leur hauteur, séparées par quatre petites branches de plâtre. La verrière du patio du musée qui surplombe l'exposition a conduit l'artiste à cette forêt architecturale contenue dans une sorte d'immense véranda. Les colonnes coupées sont inspirées d'un dessin de perspective architecturale du XVIIe siècle de l'artiste italien Andrea Pozzo, représentant une colonne séparée par quatre tasseaux, comme si elle était entreposée. Les tasseaux sont ici remplacés par un artefact de leur origine : la branche. La colonne elle-même, polygonale, est recouverte d'une « écorce » d'enduit.

Le titre de l'exposition et de l'installation, Nemeton, qui signifie à la fois forêt sacrée et sanctuaire en gaulois – langue résolument disparue – évoque également la longue tradition d'imitation du végétal dans la sculpture et l'architecture. L'ensemble des peintures et des sculptures combine différents empilements, gestes élémentaires de construction communs tant à l'enfant, à l'architecte qu'au rituel sacré : lego, stèle, dolmen, autel d'offrandes, temple... De l'infiniment petit à l'infiniment grand, ils traduisent notre relation à la nature et au monde, et cette nécessité de les ordonner pour les habiter matériellement et spirituellement. La dimension rituelle contenue dans ce terme rapproche un peu plus l'œuvre de Maude Maris d'une peinture métaphysique, d'avantage en termes d'atmosphère que de narration symbolique, ses œuvres laissant toujours planer un léger mystère à élucider.

Ce qui d'emblée pourrait caractériser la peinture de Maude Maris est une certaine qualité de silence : silence du « faire », dont le geste s'emploie à effacer ses propres traces ; silence polaire de sa lumière enveloppante et de ses tonalités douces ; silence enfin de ces espaces cloisonnés, uniquement peuplés de volumes blancs ou colorés, à la fois étranges et vaguement familiers.

Cet abord mutique — cette réserve — est sans doute l'une des conséquences du complexe processus de travail mis au point par Maude Maris : elle fabrique en plâtre de petits volumes, pouvant être colorés, et qu'elle agence avec soin à l'intérieur de la maquette d'un espace rectangulaire et blanc. L'ensemble, éclairé avec précision, est photographié : l'image qui résulte de cette prise de vue est la base à partir de laquelle un tableau sera réalisé.

La succession de ces étapes participe d'une stratégie de mise à distance de la peinture avec son « modèle » — mais pas seulement : elle témoigne également d'une approche réflexive, voire conceptuelle, de la peinture qui se construit en amont, dans ce qui l'excède.

Symétriquement, la peinture se poursuit en aval dans la logique déconstructive et expansive des volumes et des installations comme celle présentée dans l'exposition, pour laquelle Maude Maris a initié une collaboration avec Sylvain Tranquart, créateur de mobilier contemporain. L'installation au sol réunit un ensemble de « boîtes » ouvertes, contenant des formes colorées dont elles épousent les contours. Discrètement montées sur roues, elles semblent en lévitation et autorisent de multiples réagencements de la part de l'artiste comme des visiteurs. S'y redéplient les matériaux de la peinture : des éléments colorés de facture très lisse, dont les contours associent géométrie et organique, portés par une structure qui fait le trait d'union avec l'architecture, tout en préservant le caractère temporaire ou transitoire des relations qu'ils entretiennent.

Ces excursions dans l'espace tridimensionnel, en amont et en aval des tableaux, témoignent des qualités réflexives de la peinture de Maude Maris, travaillée par ses conditions d'élaboration et d'apparition. On pourrait dire de cette peinture qu'elle use des moyens de l'illusionnisme pour en retourner les effets contre l'illusionnisme même, exposant ainsi sa propre artificialité. Les premiers plans légèrement flous de certains tableaux gardent ainsi en mémoire le passage par l'image photographique ; mais la perfection un peu froide des scènes dépeintes nous empêche de croire tout à fait en leur réalité. Construire une scène de et pour la peinture détermine, à rebours, la fabrication des volumes et des maquettes, les patients agencements et l'éclairage soigné de l'ensemble. Tout ce travail est uniquement réalisé dans la perspective de la peinture à venir — dans sa perspective, c'est-à-dire en fonction d'un point de vue déterminé (en l'occurrence, frontal et légèrement surélevé) : le point que la perspective assigne au regardeur, et auquel répond, symétriquement, le point focal de l'image peinte. Il s'agit bien là d'une peinture réflexive, qui se pense comme l'image de la scène même de la peinture, qui présente moins sa propre fabrique que son propre théâtre.

On touche là un autre aspect de la peinture de Maude Maris : dire en effet qu'elle est réflexive ne la réduit pas à une rhétorique formaliste, de même que la dire distanciée ne revient pas à la dénier d'intériorité. Les objets qui la peuplent appartiennent à différentes familles de formes — organiques, minérales, mécaniques —, évoquent des fragments très stylisés de paysages rocheux, de curieuses pâtisseries ou de confiseries, ou encore figurent des polyèdres complexes. Leurs formes suggèrent parfois des fonctionnalités potentielles — des contreformes appelant des emboîtements, des creux susceptibles d'accueillir un corps au repos. Tantôt solides et opaques, tantôt translucides et comme gélatineuses, leurs textures renvoient aux changements d'état de la matière qu'implique le recours au moulage grâce auquel, de fait, ces petits volumes ont été réalisés.

Moules, empreintes, creux et contreformes sont autant d'indices de leur intériorité, elle-même non dénuée d'évocations anthropomorphes. Les tableaux mettent en scènes les relations que ces objets-corps entretiennent : la distance qui les sépare, les espaces « entre » (un tableau s'intitule significativement *Entre*, un autre *À deux*), leur rapprochement et leurs points de contact — fussent-ils de l'ordre de l'inframince d'ombres glissant au sol pour effleurer un objet voisin.

C'est aussi de ces rapports — des rapports sociaux, en somme — qu'il est question dans les tableaux de Maude Maris. Ils se muent alors en place publique, en forum où se tiennent des assemblées d'objets, bruissant du murmure de leurs conversations silencieuses — en théâtre, pour le drame discret qui se joue là, dans l'intensité de ces simples présences.

Dominique Païni
Les négatifs du quotidien / Salon de Montrouge
2012

Ce serait un cliché facile que de décrire les volumes peints de Maude Maris - et dont la technique objective renforce paradoxalement l'incertitude fonctionnelle - comme des songes alliant architecture et sculpture et qui ne rechigneraient pas à un brin de métaphysique. Bien qu'issus de variations sur l'informe, ils ne réfèrent pas à des objets existants. Tout évoque néanmoins des reconnaissances vite déçues. Ces masses luisantes, convexes ou concaves, entre viscosité et gélification, suggérant le plastique ou le plomb, sont reproduites en peinture depuis leur modèle réduit. Elles esquissent un usage simultanément trahi par l'observation prolongée.

C'est dans cette oscillation permanente de l'identification des formes délicatement colorées et savamment ombrées que réside cette précarité identitaire. Les peintures de Maude Maris, marquées par un illusionnisme presque inquiétant, à la mesure de leur apparente froideur d'exécution, sont les termes de processus de préparation qui empruntent aux méthodes de la maquette architecturale, du design et de l'esquisse industrielle. Pourtant, bien que le résultat n'ambitionne aucune vocation fonctionnelle - d'autant que tout concourt à troubler la dimension des espaces et des volumes représentés - l'entreprise de cette virtuose dessinatrice pourrait être de nature scénographique. Mais c'est l'humour qui émanerait alors de ces petites scènes théâtrales tant il serait impossible d'imaginer qu'un acteur puisse y circuler ! Plus encombrées que les espaces architecturaux sculptés d'un Absalon, les pièces de Maude Maris pourraient également confiner à une fantaisie critique d'un certain design de l'habitat contemporain.

Car de quoi s'agit-il ? Sont-ils des moules en attente d'engendrer des objets à destination domestique : piscines, cuvettes, bols, fleurs artificielles, râteliers dentaires... Ou peut-être sont-ils plus noblement de contemporains « coins de chasteté » ou empreintes de « bouchons d'éviers » ? Quelle finalité à ces creux et bosses : pâtières et bac à diviseuses en plastique de la marque Gilac géantisés ou hommages aux objets abstraits tout autant qu'inconvenants de Marcel Duchamp ? Négatifs des objets du quotidien ou déclinaison célibataire du domaine ménager ?

L'étrangeté radicale de ces volumes concentrés dans des espaces exigus subtilement éclairés, fabriqués d'abord, puis photographiés et peints enfin, s'inscrit dans un courant conceptuel et pictural à la fois, dont l'artiste de Düsseldorf Konrad Klapheck, objectif et délirant, fut le représentant le plus marquant. L'agrandissement est précisément pour Maude Maris, à l'instar de l'artiste allemand, une méthode pour entraîner la valeur d'usage de ces moules d'objets devinés et à venir vers leur valeur d'exposition.

Dans les peintures de Maude Maris, on remarque d'abord le cadre des scènes qui nous sont proposées. C'est un espace générique, gris et abstrait, qui procure une illusion de réalité par le recours à certains effets de perspective et le traitement pictural des objets qui y sont installés. Ces objets sont hiératiques et silencieux. Ils sont souvent disposés en vis-à-vis. Le cadre étrange qui les englobe et les protège est un cadre ouvert qui rappelle celui des séries de Maisons peintes par l'artiste en 2008 : des vues d'espaces en coupe, d'intérieurs compartimentés et vides dotés de couleurs vives, qui peuvent aussi bien évoquer les « Trésors » de la Grèce antique qu'une maison de poupée. À qui ces objets s'adressent-ils ? À quoi sont-ils voués ?

Les « Trésors » grecs, petits temples aux fonctions votives et commémoratives, abritaient des objets précieux et hétéroclites dédiés aux divinités (Athéna et Apollon) : vases, boucliers, métaux, statues de dieux et d'hommes illustres de différentes tailles. Ils étaient installés dans des sanctuaires. Dans les peintures de Maude Maris, un dialogue mystérieux s'instaure entre les objets. Les titres (Réunion, Communauté, Mont rose...) appuient sur l'idée que nous sommes face à des objets humanisés, peut-être sacrés. Or, ces objets devenus figures ne sont pas précieux, ils sont issus du monde industriel et quotidien. L'artiste les réalise d'abord en volume à partir de moulages en plâtre des objets originaux, puis les peint dans des tons vert, bleu, bronze, argent. Ils sont en partie constitués de stries, de failles, de plissures qui génèrent des dessins aux accents minéraux, végétaux ou mécaniques. Comme si ces objets, au-delà de leur enveloppe lisse et autoritaire, possédaient un intérieur vivant. Ainsi, dans ce monde architectural et mental qui semble obéir à des règles d'ordonnement strictes, un monde organique artificiel et stylisé apparaît qui s'accorde avec la représentation elle-même artificielle de l'espace dans les tableaux. Ces stries, ces failles, pourraient aussi suggérer qu'une forme d'entropie s'empare de ces scènes, comme dans le tableau Bunker (2007) où une masse monolithique est découpée en divers morceaux éclatés sur le sol et habillés de couleur verte. Mais le risque de l'entropie est comme lissé, domestiqué par le traitement pictural des surfaces. Une dualité demeure, qui peut évoquer certains projets des architectes utopistes tels Etienne-Louis Boullée lorsque ceux-ci représentaient, dans leurs temples, l'association de l'esprit et de la nature, le mariage entre une géométrie pure et une nature idéalisée.

Les formes arrondies et lisses de ces objets aux couleurs chatoyantes contrastent avec le décor qui les accueille. Par l'indétermination de leur échelle, les objets s'apparentent à des éléments de mobilier ou des maquettes d'architectures, mais ils possèdent aussi une autre identité. Un certain grotesque s'immisce dans les peintures, par l'écart pris vis-à-vis de l'objet utilitaire et de la construction rationnelle. Une ironie, une incongruité viennent perturber la vision de ce monde mental qui semble si bien contrôlé. Ces dimensions peuvent renvoyer à la peinture d'un Wayne Thiebaud qui réalisait notamment des séries de gâteaux et d'objets du quotidien alignés, des natures mortes ludiques de la société de consommation de masse. Elles font, encore, songer au gros gâteau blanc sphérique réalisé en hommage à Boullée par le personnage du Ventre de l'architecte de Peter Greenaway (1987). On oscille entre mou et dur, organique et spirituel, humanisation et abstraction, entre dureté et gourmandise. Dans les œuvres de Maude Maris, tout semble ainsi affaire de transposition et d'illusion. Le regard est dérouté par le jeu sur l'illusion de perspective, sur les mélanges d'échelles et de plans. On se perd dans des images d'images, des espaces reconstitués, de fausses profondeurs, de fausses hiérarchies. S'ouvre à nous un espace mental qui conjugue des strates de temporalités, de symboles lointains et familiers, et maintient le trouble sur ce qui est réellement perçu. Une nouvelle « chair » apparaît, dont la représentation repose sur la tentative d'animation et de poétisation d'objets et d'espaces a priori inertes, indifférents, génériques. C'est ce qui donne à la peinture de Maude Maris son mystère et sa puissance d'attraction.

On peut répéter, après quelques-uns, que Maude Maris fabrique des objets, qu'elle les moule et, qu'ensuite, elle place les formes obtenues par moulage dans une petite boîte, maquette ouverte sur un côté, et qu'elle photographie, dans un éclairage donné, la composition et c'est à partir de la photographie qu'elle effectuera une peinture.

Proposition 1

La peinture de Maude Maris est, donc, soumise à un processus ou, plus précisément, à la mise en place d'un dispositif qui peut évoquer celui de Giorgio Morandi – chez ce dernier ce sont des objets réels recouverts d'une couche de peinture blanchâtre et disposés sur une sellette soumis à des déplacements minimes années après années – ou celui de Nicolas Poussin – qui effectuait des mises en scène avec de petites figurines avant de commencer sa composition – et qui, comme Morandi, n'est pas montré, mais est sous-jacent, base de la peinture et non finalité. À la différence de Morandi qui vérifie d'après nature – même si celle-ci est théâtralisée –, on peut supposer que ce dispositif est une mise à distance : ce n'est pas l'objet que Maude Maris peint, mais une photographie d'un positif obtenu par moulage. La peinture est, donc, le résultat d'une série de filtres qui visent à abstraire l'objet. L'objet est, non seulement, dénaturé par la moulage, mais, également, par la photographie qui aplatit cette réalité, puis par la peinture puisque la couleur donnée à l'objet dans le tableau ne correspond en rien à l'objet de départ. Il en va de même pour les matières qui prennent une dureté ou une mollesse, une brillance ou une matité, là aussi, indépendante du document initial. Il y a projection d'un arbitraire pictural – comme par une opération de mapping dans un logiciel 3D – sur une base de réalité interprétée.

Proposition 2

Il ne s'agit donc pas, seulement, de mesurer quel est l'espace entre les choses ou comment un objet vient vibrer à proximité d'un autre – ce qui était l'essentiel de la peinture de Morandi –, mais, aussi de construire un espace qui semblera plausible avec ces objets arbitraires. La boîte dans laquelle sont placés ces artefacts est un lieu neutre où s'établissent des relations tangibles entre des objets pourtant abstraits – au sens où ils ne ressemblent à rien d'autre qu'à eux-mêmes et qu'ils n'entretiennent qu'un rapport lointain avec la réalité. Comment passe-t-on d'une masse à une autre, d'une diagonale à une courbe, d'un empilement à une dispersion, d'un creux à un plein, d'une ombre à une lumière, d'un reflet à son absorption...? Maude Maris nous donne à voir des objets abstraits, mais les moyens picturaux mis en œuvre pour nous les montrer sont figuratifs. La peinture est, chez Maude Maris, le moyen de nous faire croire à des abstractions. Elle procède d'une illusion anormale – tout comme dans la peinture d'Yves Tanguy bien que je ne croie pas que cet artiste soit revendiqué comme une influence par Maude Maris.

Proposition 3

Les moyens utilisés tendent, donc, vers le vraisemblable dans l'imitation par la lumière, le modelé, l'ombre portée, la perspective... Si la peinture de Maude Maris évoque un langage bien classique, elle semble se rapprocher encore plus de l'imagerie digitale, celle que l'on appelle l'image de synthèse et qui domine et va encore plus dominer dans la représentation, de nos écrans d'ordinateur à celui du cinéma. Mais l'image de synthèse évoquée ici est plus archaïque que celle utilisée par James Cameron dans Avatar. Les peintures de Maude Maris semblent construites comme des images synthétiques (construction 3D et mapping), mais celle-ci montrent qu'elles sont artificielles, ne tentent pas de nous leurrer, insistent sur leur nature d'artefact, sur le fait que nous sommes devant des simulacres. L'illusion est minimale. Il s'agit de construire une abstraction paradoxale.

Proposition 4

Abstraire, abstractions... on peut supposer que si ce dispositif est utilisé, c'est pour construire un espace analogique qui pourra être mis en relation avec le réel, mais sans être nommable ou assignable ou qu'il s'agit de représenter un espace mental – on passe d'un réel à une vue de l'esprit par l'ensemble des moyens déployés par le dispositif. Ou : on voit des objets virtuels dans un espace et une lumière plausible sans qu'il soit possible de dire ce dont il s'agit. De la même manière, l'échelle de ces objets est inconnue et n'est pas nécessairement donnée par les dimensions de la peinture. Tout au plus peut-on dire qu'ils sont contenus dans une pièce – exceptés les petits formats qui montrent ces objets disposés simplement sur un sol dont la profondeur est donnée par un dégradé. Nous sommes devant des représentations d'un monde à la fois familier – le langage utilisé tente de le rendre – entièrement dévolues à la représentation de virtualités qui sont peu bavardes – sinon par ces fameuses analogies qui restent tout de même aléatoires, comme toute analogie –, ne désignent rien, restent secrètes.

Proposition 5

La peinture de Maude Maris est d'autant moins bavarde que les moyens mis en œuvre pour leur réalisation sont remarquablement discrets : pas d'empâtements, pas de gestualité, pas de coulures... juste ce qui est nécessaire dans une touche visible mais homogène, dans une exécution appliquée et propre mais sans brio. La peinture de Maude Maris est une peinture lisse dans sa surface et d'une expressivité discrète dans ses effets. Le seul effet qui est accentué est celui du reflet des objets sur le sol, évocateur évident d'un cliché d'aujourd'hui, celle des interfaces graphiques des ordinateurs et lecteurs mp3 d'Apple – en cela un stéréotype tout aussi inexpressif. Elle est une peinture distancée, sans ego – et c'est en cela surtout qu'elle m'évoque la peinture d'Ed Ruscha. Vide de tout contenu symbolique, de toute expressivité, de toute référence à un réel... elle est la représentation d'une scénographie qui n'attend aucun acteur, aucun corps et aucun texte pour exister. Elle scénographie sa propre puissance à être dans un silence presque complet.