

# Dove Allouche

Le diamant d'une étoile a rayé le fond du ciel



## Pistes pédagogiques

Cette nouvelle exposition présentée par le FRAC Auvergne, consacrée à l'artiste Dove Allouche, est organisée conjointement avec le LaM (Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut de Lille Métropole).

L'œuvre *Le temps scellé*, conservée au FRAC, a été présentée précédemment dans l'exposition *Célébration* l'année passée. Un ensemble assez conséquent d'œuvres est, cette fois, exposé puisque composé de plus de 200 œuvres. Ce sont des dessins, des photographies qui engagent des questions sur l'image, les processus, la relation du dessin à la photographie ou de la mémoire. Dove Allouche est aussi un artiste qui travaille par séries mettant en œuvre un savoir-faire au service d'une démarche artistique qui se déploie sur dix années et que retrace cette exposition. Le titre *le diamant d'une étoile a rayé le fond du ciel*, est le titre d'une œuvre (ci-dessus) et le premier vers d'un poème de Federico Garcia Lorca (cf.p9)

Les pistes données ci-dessous viennent compléter le livret de l'exposition disponible à l'entrée du FRAC.

## Histoire des arts :



**Nicephore Niepce**  
*Point de vue pris de la*  
*fenêtre à Saint-Loup-de-*  
*Varennnes - héliographie -*  
1826 1827

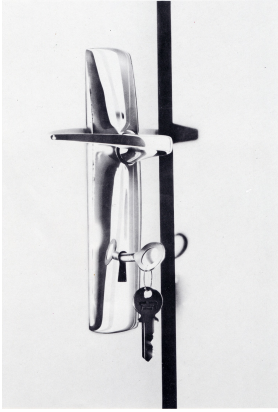


*Les Grands fonds, 2010*  
Diptyque - Mine de plomb et  
encre sur papier - Négatif  
au gélatino-bromure d'argent  
sur support en polyester 20  
x 25 cm (52 x 62 cm  
encadré)

Trois relations peuvent être établies avec l'histoire des arts. Tout d'abord dans le rapport que ces œuvres entretiennent avec la photographie. On notera tout d'abord que plusieurs œuvres sont réalisées selon un procédé d'héliogravure. Il faut remonter aux sources de la photographie pour en trouver la source. En 1816 Nicéphore Niepce réalise ses premières vues depuis sa fenêtre, mais ce qu'il obtient est un négatif, inversion des valeurs dans laquelle il voit un obstacle à la reproductibilité. C'est en 1827 qu'il réussit à transférer sur un support le point de vue qu'il a réalisé de sa maison du *Gras*. Il utilise pour ce faire une plaque d'étain recouverte de bitume de Judée, ou asphalte, sorte de goudron naturel tiré du sous-sol et qui durcit quand il est exposé à la lumière. Les Égyptiens s'en servaient pour embaumer les momies et les Phéniciens pour rendre étanche la coque de leurs bateaux. Niepce rinçait ensuite la plaque à l'huile de lavande afin de dissoudre les plages non impressionnées. Le temps de pose est de 8 heures et du fait de ce très long temps de pose le soleil illumine les deux côtés des bâtiments visibles depuis la fenêtre. Nicéphore Niepce la baptisera héliographie, écriture de lumière (du grec *helios*, soleil et *graphein*, écrire). Ce n'est qu'en 1839 que le terme de photographie sera utilisé. Pour Marc Donadieu « tout l'œuvre de Dove Allouche porte la trace de ces allers-retours entre héliographie et héliogravure, impression et reproduction, dessin et gravure » (catalogue de l'exposition, ed. FRAC Auvergne p26).

Dans certaines œuvres, comme *les Grands fonds*, Dove Allouche travaille non pas à partir de la photographie elle-même mais de son négatif. « Cette mise en question du visible par les propriétés de la négativité, jusque dans les applications complexes que l'histoire de la photographie en a donné, reste le motto de l'œuvre graphique de Dove Allouche dans laquelle se *dessine*, à travers les opérations de transfert et d'inversion, une véritable syntaxe de la reproductibilité. » (Philippe-Alain Michaud catalogue de l'exposition, ed. du FRAC Auvergne p3).

L'autre point, en relation avec l'histoire des arts, est cette affinité que les dessins de Dove Allouche entretiennent avec le réel, mais pas exactement celui qui s'offre à nos regards mais un réel passé par le filtre de l'image photographique. Chuck Close dit que « Une fois que vous avez vu le monde aplati [comme dans la projection



**Peter KLASSEN** (1939 - )  
*Poignée de porte* - 1975 -  
acrylique sur carton - 105x75 -  
FRAC Auvergne.

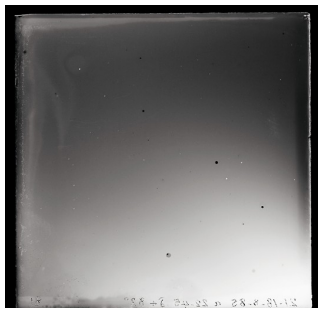
photographique], votre vision est changée à jamais » (cité par Philippe-Alain Michaud catalogue de l'exposition note12 p9). Dans les années 70 des artistes américains sont regroupés sous l'appellation d'hypperréalistes. Ils travaillent à partir de photographies qu'ils reproduisent en couleur avec une grande fidélité. Ce rapport à l'image se retrouvait également dans la précédente exposition consacrée à Tursic et Mille. Dans les œuvre de Dove Allouche la reproduction rigoureuse n'a pas pour effet de rapprocher le dessin de son modèle mais au contraire d'effacer l'image : « En travaillant avec la photographie, on invente ni couleurs, ni formes, ni textures, « ce qu'on fait, c'est inventer les moyens de reconstruire cela,

avec ses conditions propres. » » (Philippe-Alain Michaud catalogue de l'exposition p9). L'image est ici regardée pas tant pour ce qu'elle représente mais pour ce dont elle est faite : du blanc, du noir et l'infinité de valeurs intermédiaires. On trouvera dans les œuvres du FRAC d'autres exemples qui entretiennent ce rapport d'affinité avec le réel comme celles de Peter Klasen ou Chan Kin-Chung.

Le troisième point est d'ordre scientifique. En effet l'une des séries, présentée de façon parcellaire dans cette exposition, est intitulée IR et s'articule aux travaux menés par l'ingénieur Isaac Roberts. Pionnier dans le domaine de l'astrophotographie il réussit à faire des photographies d'objets du ciel profond (ainsi nommés car n'étant pas visibles à l'œil nu et n'appartenant pas à notre système solaire). Il doit compenser le

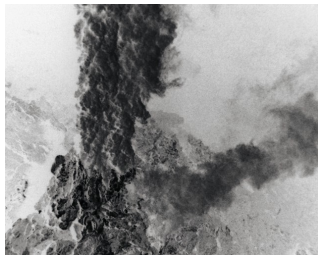
manque de lumière par un long temps de pose, celui-ci nécessitant de suivre la course de l'objet photographié pour éviter les flous. « Il s'agit de cinq dessins inspirés des plaques de verre photographiques n°11, 26, 49, 80 et 81 du fonds Isaac Roberts entreposé à la bibliothèque de l'Observatoire de Paris. [...] C'est un ensemble de 162 photographies qui constitue ce fonds [...] mais pour différentes raisons ces plaques ont été ratées bien qu'impressionnées. Les plaques de verres (en négatif) ont toutes une teinte grise bien spécifique en plus de porter les stigmates du

temps (brèches, champignons), leurs numéro d'inventaire ainsi que leurs coordonnées dans l'espace en temps sidéral, définissant un nuancier en écho à mon travail de dessin », précise Dove Allouche dans le journal de l'exposition. C'est donc un jeu de correspondance qu'il établit entre la localisation des étoiles, non visibles, et la nuance de gris réalisée.



*IR\_11\_26*, 2011  
Mine de plomb et encre sur  
papier 106 x 106 cm (108 x 108  
cm encadré)

### La procédure :



*Les fumeurs noirs\_1*  
2010 Négatif sur papier  
gélantino-argentique viré à l'or.  
(20 x 25) cm (52 x 62) cm  
encadré

Elle occupe une place importante dans le travail de Dove Allouche dans la mesure où dans sa démarche artistique il s'attache à fixer, par avance, l'articulation des différentes étapes. Déjà lors de sa formation il réalise un travail qui s'étale sur cinq années. C'est aussi sur une durée de cinq années que s'étale la réalisation de *Melanophila II*. "La difficulté était de fixer un protocole de réalisation immuable en tenant compte de tous les paramètres : qualité de la mine de plomb et du papier, taille de la mine, pression de la main, conditions lumineuses... Aucun repentir n'était autorisé : « Quand une de ces conditions venait à faire défaut, il fallait recommencer car mon idée était d'avoir un ensemble le plus homogène possible et donnant l'impression d'un même mouvement ininterrompu [...] l'artiste procède en allant du plus clair au plus foncé, sans jamais appuyer, et en revenant indéfiniment sur les détails, entre chaque étape d'estompe (au linge) censé effacer les traces du crayon, une mine de plomb pure et toujours du même grade, 6B, affûtée en pointe. En somme, c'est le même dessin qui se reproduit plusieurs fois en surimpression : entre chaque couche, l'estompe « enterre » le dessin dans la cellulose (un papier Lana Royal employé pour la gravure) » (P.A. Michaud op. cité p4)



*Charnier (détail)* 2011 - Mine de plomb et encre sur papier  
106 x 235 cm - Produit dans le cadre de l'exposition au Frac Auvergne

Par la radicalité du travail, dans lequel toute trace de geste s'efface, c'est la présence de l'artiste qui s'estompe au profit d'une parfaite adéquation avec le référent photographique. "Le trait de crayon sur la feuille (l'artiste travaille sur du papier destiné à la gravure, qu'il utilise au verso) est l'équivalent du noircissement des sels d'argent dans l'émulsion, l'aspect « argentique » des dessins provenant de la capacité du support à incorporer l'encre et le graphite directement dans les fibres de cellulose, loin derrière le grain de la surface » (P.A. Michaud, op. cité p9)

Pour la série *Surplombs* "il fait imprimer à échelle 1 et directement sur la feuille de dessin, une image fantôme, comme en filigrane, avec un minimum de contraste et un maximum de clarté. A partir de cette image en suspension, il redéfinit les valeurs et les détails à l'encre de chine noire plus ou moins diluée. Pour cette deuxième étape, délicate et longue, l'artiste utilise des pochoirs fabriqués par lui-même avec des feuilles d'aluminium utilisées dans l'imprimerie offset.

Après le travail de rehauts et de redéfinition commence le travail à la mine de plomb. »  
(P.A. Michaud, op. cité p5)

### Du dessin comme de la peinture ?

Ce qui caractérise le dessin est la présence de la ligne, ce que Richard Shiff nomme système vectoriel par opposition à une approche réticulaire. Alors que dans le premier « Un dessin linéaire apparaît parfois comme un signe flottant librement à l'intérieur du champ qui l'entoure, et l'on peut réduire ou étendre ses dimensions sans modifier le potentiel communicatif de la figure isolée. Par opposition, l'étendue colorée ou tonale d'un tableau ou d'une photo est avant tout un système de trame. Chaque élément de la tonalité occupe une position sur la trame structurante, qui fonctionne comme une grille invisible organisant un champ d'éclairage continu. En principe, aucun espace à l'intérieur de ce champ ne demeure 'vide' [...] comme la pellicule photographique sensible à la lumière, la trame picturale attend simplement d'être activée, comme si les tonalités qui vont la différencier devaient être projetées de l'intérieur de la surface autant que de l'extérieur. » (Cité par Philippe-Alain Michaud catalogue de l'exposition p8). Chaque partie de l'image est travaillée indépendamment du tout ne laissant aucune place au vide ; à chacune est attribuée une valeur produisant un effet de all over. « Il n'y a pas de profondeur de champ, mais une simple modulation des clairs et des sombres détachés de leur référent naturel. » (P.A. Michaud op. cité p8)



*Mélano-phila II 1*  
ou *L'ennemi déclaré*, 2003-  
2008 - Mine de plomb sur  
papier - 32 x 24cm

Dans cette construction de l'image se pose la question de la ressemblance ou de la distance que celle-ci entretient avec son référent comme il est précisé dans le

programme de première obligatoire. Cette distance apparaît comme nulle tellement la trace de l'outil disparaît pour confondre l'image avec la photographie, et pas forcément le réel. C'est le cas avec l'œuvre *Charnier* qui est un diptyque réalisé à partir d'une plaque de verre stéréoscopique datant de 1917. Le principe de dispositif est de mieux rendre compte du relief par superposition. En les juxtaposant il « réaplatis l'image -pour- lui donner une dimension d'archive » (D. Allouche



*Mélano-phila II 1*  
ou *L'ennemi déclaré*, 2003-  
2008 (détail)- Mine de plomb  
sur papier - 32 x 24cm

journal de l'exposition).

Dans les programmes il est aussi question de faire comprendre aux élèves combien c'est dans l'écart que peut résider la part de l'artistique. *Mélano-phila II*, par exemple, agit comme un contre exemple. « Il s'agissait, à la manière d'un reporter de

guerre pris dans l'urgence de l'événement, de rendre compte d'un paysage de cendres en mutation non par la photographie, mais seulement à partir de celle-ci pour aller vers le dessin. » (Dove Allouche cité par P.A. Michaud op cité p). En fait de dessin celui-ci "disparaît sans laisser de trace", on guettera ça et là quelques inflexions du geste pour suggérer une branche calcinée.

### Le temps :

Cette question est tout particulièrement présente dans le programme de première enseignement de spécialité : « Le temps historique », « le temps symbolisé », « le temps de lecture » ou encore « le temps de réalisation ». Dans la série des 140 dessins de *Mélanophila II* c'est cette dernière notion qui est questionnée. Ils ont été réalisés à partir des 149 prises de vues faites en 2003 au Portugal. En se rendant sur place il prend cette série de clichés "à l'estime" sans se soucier de repérage géographique. A distance devant les dessins on recherche nous aussi à se repérer dans cet espace figuré, cet arbre est-il tel autre, sur un autre dessin, mais vu sous un autre angle. A l'instantané de la prise de vue répondent les cinq années qui ont été nécessaire à la réalisation. A un temps très court répond un temps beaucoup plus long qui n'est pas sans rappeler le travail des moines copistes du Moyen Age. D'autre part ce temps de réalisation est aussi en correspondance avec le temps de la régénérescence des forêts d'eucalyptus. Pour cette œuvre on établira également une relation avec la « question de la présentation » (terminale option ou troisième), puisque l'accrochage établit une relation avec le temps de réalisation : les interruptions dans ce travail étant symbolisées par les espaces laissés libres dans l'accrochage.

Dans l'œuvre *Le temps scellé* Dove Allouche retourne sur les lieux du tournage du



*Le temps scellé* - 2006  
Cibachrome. - 24 x 20cm  
Édition de 5 - Collection du FRAC  
Auvergne

film *Stalker* d'Andrei Tarkovski, réalisé en 1979 ; Pour cet artiste le travail du réalisateur consiste à "sculpter le temps". Il travaille sur la compacité temporelle dont il élimine tout ce qui ne serait pas utile. Dove Allouche travaille ici selon le même principe en focalisant son attention et ses cadrages sur les points de vue paroxystiques. On pourra établir des relations avec la peinture et notamment la peinture d'histoire dans laquelle il est nécessaire de condenser une dramaturgie pour accentuer le pouvoir d'évocation de l'image. A

titre d'exemple on peut citer *Le radeau de la Méduse* que Théodore Géricault réalise en 1819. Se fiant aux témoignages des rescapés de la tragédie il situe la scène, dans un

cadrage serré et un format monumental, juste avant qu'ils ne soient secourus par le brick l'"Argus".

Le « temps figuré » est au cœur de l'œuvre *Retours*. Ce travail qui s'est étalé de 2003 à 2005 est quelque peu différent des autres productions puisque Dove Allouche a numérisé les fiches de retours d'ouvrages du secteur poésie de la bibliothèque de Sarcelles. Ces fiches sont rassemblées sous forme de 10 ouvrages qui deviennent la mémoire des habitants et lecteurs de poésie. La succession de dates tout au long de ces 10 fois 180 pages est aussi là une mesure du temps.

Le « temps historique » trouve une illustration au travers de l'œuvre *Charnier*. Ce dessin de grande dimensions : 106x253, est la reproduction d'une plaque de verre stéréoscopique datée de 1917. On y voit un charnier qui devait apparaître en relief par superposition. Mais

Dove Allouche préfère se passer de « cet artifice afin de « ré aplatir » l'image et lui redonner sa dimension d'archive » déclare-t-il (journal de l'exposition).

Une autre œuvre porte en elle aussi cette question de la temporalité, ce sont les 3 dessins *Au soleil de la Mer Noire (Yalta ; Sulina et Odessa)* et la photographie qui accompagne la troisième. C'est la trace d'un parcours vers l'est autour de la Mer Noire, de Sulina en Roumanie à Yalta en Crimée en passant par Odessa en Ukraine (la ville des escaliers du Potemkine). Durant ce parcours vers le soleil levant il fait une centaine de

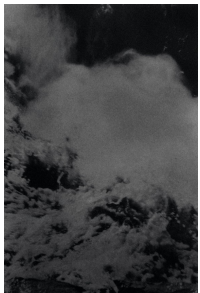
clichés des derniers rayons du soleil couchant. Ce parcours en suivant la côte de cinq semaines et de quelques centaines de km se trouve concentré dans ces 3 instantanés reproduits en plusieurs semaines de travail. « Dans ces dessins, la divergence des points de vue s'annule au profit d'une saisie omnidirectionnelle de la surface : rien ne vient interrompre le mouvement régulier des vagues qui se prolonge sans limite dans le hors champ, sinon le

bord de l'image qui fonctionne comme un rivage linéaire et abstrait »

(Philippe-Alain Michaud op. cité p 7)



*Au soleil de la Mer Noire (Odessa\_Odessa), 2010*  
Mine de plomb et encre sur papier. - 70 x 100 cm



*Au soleil de la Mer Noire (Odessa\_Odessa), 2010*  
Mine de plomb et encre sur papier. - 70 x 100 cm

### Le pont de vue :

Cette notion est présente dans la série précédente puisque Dove Allouche réalise ses clichés à partir du lieu où il se trouvait. On notera également que les dessins produits le sont à partir de points de vue assez souvent inaccessibles : images des confins subaquatiques qu'aucun homme ne saurait atteindre physiquement, images de forêts

carbonisées à jamais disparues, images de souterrains proscrits, de zones interdites... Dans *Surplombs* les 1000m de dénivelé de cette chute d'eau se trouvent réduits à un espace quasiment frontal où s'articulent des variations de valeur de gris. Cette orientation du point de vue vers le nadir se retrouve également dans la série *Les grands fonds* ou encore les *fumeurs noirs*. Il bascule le nadir en zénith avec la série *Les diamants* et *IR*.



*Portrait de Ninetto Davoli*,  
2008 - Tirage duratrans,  
caisson lumineux. - 180 x 120

Point de vue singulier également pour ce portrait de Ninetto Davoli. Empruntant à la photographie sa capacité illimitée à reproduire le monde, le dessin est porté par un fantasme de toute puissance démiurgique. Philippe-Alain avance l'hypothèse « que le portrait de Ninetto Davoli que Dove Allouche réalise en 2008 monté sur une échelle comme une grenouille à l'affût de signes météorologiques, la tête dissimulée par l'effet du cadrage en contre-plongée, est en fait un autoportrait, celui de l'artiste en philobate et en oknophile<sup>1</sup>, passant indéfiniment de l'altitude et de l'apesanteur à la profondeur des mers et à l'obscurité des cavernes, explorant la structure en miroir du monde pour exprimer dans ses dessins l'identité du ciel et de l'abîme, ou celle de la lumière et de l'obscurité » (P.A. Michaud, op. cité p10)

Le point de vue c'est aussi celui du spectateur La distance et le regard ne seront pas les mêmes selon que l'on se trouve devant la série *Mélanophila II* ou *Charnier* par exemple. Devant le premier ensemble, qui occupe trois salles du FRAC Auvergne, le spectateur doit se rapprocher au plus près, allant de dessins en dessins pour tenter de repérer notamment les changements de points de vue. Pour la seconde œuvre, beaucoup plus grande, c'est d'abord un regard distancié qui est posé. Cette relation, proche/lointain à l'œuvre, fait écho à la question de la présentation. On pourra établir une relation avec le travail de Philippe Favier dans ses *Précis d'égratignures*, où de minuscules personnages sont directement fixés au mur, contrariant ainsi le déplacement du spectateur en l'invitant à la proximité la plus intime avec l'oeuvre. Les miniatures du moyen âge posent également cette question, tout autant que *Les époux Arnolfini* de Van Eyck où le miroir par exemple, contenant tout un espace, ne mesure qu'environ 5,3cm de diamètre.

<sup>1</sup> Néologismes forgés par Christoph Asendorf dans son ouvrage consacré à l'histoire de la vision plongeante au XXe siècle, *Super Constellation, Flugzeug und Raum Revolution. Die Wirkung der Luftfahrt auf Kunst und Kultur der Moderne*, Springer, Vienne, 1997.

Le diamant d'une étoile  
a rayé le fond du ciel,  
Oiseau de feu qui voudrait  
S'évader de l'univers  
Et qui fuit l'énorme nid  
Où il était prisonnier  
Sans le savoir qu'il porte au cou  
La chaîne qui le liait.  
Des chasseurs empyréens  
Sont à l'affût des étoiles,  
Cygnes de massif argent  
Dans l'eau du silence noir.  
Les jeunes saules récitent  
L'a b c à leur mentor,  
Un vieux saule qui remue  
Paisiblement ses bras morts.

Maintenant sur la colline  
Tous les morts doivent jouer  
A la manille. C'est triste  
De vivre dans un cimetière !  
Commence à chanter, grenouille !  
Toi, grillon, sors de ton trou !  
Suscitez un bois sonore  
Avec vos flûtes. Je rentre  
Dans ma chambre, plein de trouble.  
Dans ma cervelle s'agitent  
Deux ramiers des alentours,  
Et au loin, à l'horizon,  
Plonge l'aqueduc du jour.  
Terrible noria du temps !

Federico GARCIA LORCA

«Le diamant» in *Œuvres complètes, TOME I : Poésies I*, Paris,  
Gallimard, 1954.

👉 Ensemble adoptons des gestes responsables : n'imprimez ce courriel que si nécessaire !

Document réalisé par Patrice Leray professeur correspondant culturel auprès du FRAC, permanence le mardi de 14h à 16h  
tel : 04 73 905000 [patrice.leray@ac-clermont.fr](mailto:patrice.leray@ac-clermont.fr)



Fonds régional  
d'art contemporain  
Auvergne