



Samuel Aligand
-
Dossier artistique

Né en 1979, je vis et travaille en région parisienne. J'ai obtenu le DNSEP de l'Ecole Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy en 2003 suivi en 2004 d'une résidence auprès de Triangle à la Friche à Marseille. Je suis plasticien et professeur d'enseignement artistique au sein du Département arts plastiques du Conservatoire à Rayonnement Départemental de Pantin.

Mon travail, nourri par un goût pour les procédés techniques, s'inscrit dans cette tradition qui, depuis les avant-gardes historiques, tend à relier art et science. Chacune de mes productions est l'occasion d'expériences visant à pousser la matière dans ses retranchements, jusqu'à en obtenir certaines propriétés extrêmes. Ce processus expérimental manifeste un souci de déconstruction très proche de celui qui guide la notion d'anti-forme relié à une exploration des relations organiques possibles entre le volume, la matière, la couleur, la lumière et le son.

Mes oeuvres ont été présentées lors d'expositions personnelles, notamment par la Progress Gallery (Paris) avec l'aide du CNAP et le POCTB (Orléans) ainsi qu'à travers plusieurs expositions collectives entre autre à la Maison des Arts Plastiques Rosa Bonheur (Chevilly-Larue), à la Galerie RDV (Nuit Blanche - Le Prisme, Elancourt), à l'Espace d'Art Contemporain Camille Lambert (Juvisy-sur-Orge). En 2012, la ville de Gentilly acquière deux de mes oeuvres. En 2021, trois de mes œuvres sont acquises également par le groupe scolaire Saint Vincent de Paul à Saint Denis et sont accrochées dans les salles de classe. Mes sculptures récentes ont été présentées par la galerie 22,48 M2 (Paris) en 2019 à l'occasion de la foire d'art contemporain ART VILNIUS en Lituanie. Dernièrement trois projets de sculpture en extérieur ont vu le jour.

Attractions terrestres

Matrice : Isolant phonique polymère, structure en bois, 298x150x50cm, 2021 / Au sol : Lydie Regnier - Eclats - Céramique émaillée et phosphorescente, 2021 / Prieuré du cloître de Saint Jean de Cuculles.

AUX BORDS DES PAYSAGES #5 - Communauté de communes du Grand Pic Saint-Loup

l'installation conçue en commun avec Lydie Regnier est composée de deux œuvres *Matrice* et *Éclats*. Avec pour dénominateur commun la couleur rouge comme lien entre ces deux sculptures, elle crée un espace de contemplation qui rend hommage à l'histoire des lieux, tant géologique qu'humaine. *Matrice* fait écho aux pierres dressées qui ponctuent le territoire depuis la préhistoire. Constituée de pétales polymères satinés ayant l'aspect du cuir, ce monolithe évoque les plis du végétal, les reliefs calcaires du paysage environnant, les capuchons et scapulaires des moines, un objet céleste non identifié... *Éclats* est constituée d'une multitude de pierres fabriquées en céramique, émaillées et phosphorescentes, dispersées dans la cour du prieuré. Évoquant les nucléus de silex et les éolithes, cette installation est un hommage à la nuit des temps et aux gestes des tailleurs de pierre de la préhistoire. Elle se révèle la nuit en réponse aux étoiles en faisant écho à la formation géologique du paysage. Par sa présence colorée et lumineuse, *Attractions terrestres* signale les transferts d'énergie entre le ciel et la terre.





Echo

Polyester, pigment, acrylique, système de diffusion sonore, 150x90x80cm, 2021.

FEW - Wattwiller

La sculpture Écho, blanche dentelle lovée derrière l'abside de l'église, laisse échapper des sons ténus, gazouillement ou murmure. En référence à la nymphe de la mythologie condamnée à ne pouvoir que répéter les phrases des autres, elle exprime cette résonance des milieux marins à une pollution que nous avons longtemps voulu ignorer. Depuis les années 90, les bancs de coraux meurent sous les effets des ouragans et de la pollution et deviennent blancs. Des expériences de diffusion de sons captés dans des zones en bonne santé ont eu un résultat encourageant pour faire revivre les régions malades. Cette sculpture, fabriquée avec un matériau issu du pétrole mis en forme dans l'eau bouillante, évoque les contradictions de notre civilisation qui fabrique les armes de sa destruction et s'ingénie à inventer les outils pour les contrer, dans un équilibre parfois instable.

Sylvie de Meurville



Aire

Prototype de station d'écoute de musique éolienne, harpe éolienne, 2021.

Sculpture réalisée à l'invitation du Laboratoire Associatif d'Art et de Botanique dans le cadre d'une résidence de recherche au Domaine Départemental des Boissets en Lozère.

La situation géographique du Domaine des Boissets offre des paysages érodés par le vent. Venant du Massif central, le vent d'Autan (issu du latin *altanus* qui signifie « vent de la haute mer ») façonne les reliefs du causse de ses énergies.

Par leur usage, mon projet propose cinq stations d'écoute en extérieur de musique éolienne. Réalisée à l'aide de tubes et de raccords d'évacuation d'eau en PVC, chaque station, signalée par la présence d'une harpe à vent, offre un point de vue visuel et sonore sur le paysage.

Présent depuis la nuit des temps et sur de nombreux territoires (Asie, Océanie, Amérique, Europe), les instruments éoliens constituent un instrumentarium technologiquement archaïque (la rhombe et l'orgue à vent sont les premiers instruments à utiliser l'énergie du vent) et témoignent de pratiques sociales le plus souvent disparues. Comme l'écrit Christine Armengaud*, « ils occupent une position limite dans la lutherie : pour en jouer, aucun apprentissage musical n'est nécessaire : l'homme fabrique l'instrument, le poste, puis c'est le VENT qui joue... Les notions de compositeur, d'interprète et d'auditeur sont balayées, et chacun peut, si Eole s'y prête, faire pour lui-même l'expérience de ces bruits oubliés, choisir intuitivement ceux qu'il rejette et ceux qui l'étonnent, nourrissent son instinct ludique, élargissent sa curiosité, exorcisent ses peurs ou simplement...l'émerveillent. ».

Ce projet est la rencontre de l'énergie du vent et des moyens d'acheminement souterrain de l'eau. Il propose une musique des fluides et renouvelle le regard sur le Causse.



Fond perdu - Polyester, pigments,
peinture, 71x55x56cm, 2019

FONDS PERDUS

Anne-Marie Morice

Les sculptures de Samuel Aligand tiennent toutes seules, sans besoin d'un support, si elles ne trouvent pas leur assise elles peuvent aussi s'accrocher au mur mais elles ne sont pas des objets à poser sur une commode pour embellir une demeure. Etranges formes que ces Fonds perdus qui ne ressemblent à rien de construit. Déchets ou embryons de matières, concrétions en voie de consolidation ou de dégradation, représentations de glitches en trois dimensions ? Leurs surfaces nacrées aux dégradés de couleurs irisées jouxtent des parties râpeuses, tachetées par des grains de concentré de peinture. Selon leur niveau de figuration, ces micro-univers abstraits peuvent représenter bien des choses existant dans le monde connu : des fonds sous marins poreux, des tissus muqueux, des rebus...

Ces textures mi-lisses, mi-rugueuses on en connaît pourtant la sensation tactile en y posant seulement les yeux. On devine le matériau mais on peine à lui donner un nom. Samuel Aligand s'en explique avec simplicité et poésie. Sa démarche initiale peut se rattacher aux principes du mouvement Anti-form pour lequel la forme dérive du matériau mais il ne montre pas le process de travail. Son atelier d'artiste ressemble à la paillasse d'un chercheur en chimie. La base est une matière qu'on utilise pour le moulage, un polymère qu'il plonge dans une casserole remplie d'eau, et qui provoque des mini-explosions, répliques en infiniment petit de celle qui eut lieu dans le désert du Nouveau-Mexique, le 16 juillet 1945. Puis il charge la masse en pigments, les couleurs petit à petit se mélangent. Continuant ses manipulations, Samuel Aligand passe son objet de multiples fois dans l'eau, jusqu'à l'ébullition et la congélation. Cette suite de manipulations fait passer la matière d'agglomérations en éruptions, la soumettant à des variations qui concourent à ses transformations : création d'érosions, jeux de pesanteur, de chaud froid, de craquelure. Il s'agit aussi de trouver le bon moment pour transformer le plan en volume puis de figer la chose. Fixation qui n'est que provisoire, la transformation n'étant jamais définitive, puisque les oeuvres continuent à « travailler » dans le temps réservant des surprises à leur « géniteur ».

Ici le formalisme s'auto-construit en connivence avec le matériau et sa nature. Une forte dose de hasard dirige la mise en œuvre et réserve des surprises car il n'est pas possible de contrôler la façon dont le matériau se fige ni de déterminer le moment. Samuel Aligand part sans référent et place l'observation non pas avant la mise en œuvre mais pendant et après. Il passe de l'intention à la substance qui se dégage de ces expériences et qui peut conduire vers des formes sérielles. Il ne crée pas de mythologie mais se laisse conduire par des « pistes de lecture ».

Ainsi ces Fonds perdus sont polysémiques dès l'origine. Au sens littéral, le titre évoque les marges de sécurité, les débords d'images qui ne sont pas utilisées dans les mises en page et qu'on ne verra jamais. On pense également aux fonds de sauce qui tapissent la casserole du cuisinier, aux fonds marins, aussi bien qu'à un fond, un sens, forcément perdu.

La série des Fonds perdus se présente comme une oeuvre transformative, organique, mais aussi ordonnée et régie par des lois. Ces sculptures artificielles sont néanmoins situées dans le domaine de la nature si on prend en compte leur mise en relief de l'infiniment petit, du moment moléculaire.

Fond perdu
Polyester, pigments,
peinture, 60x55x56cm, 2019





Fond perdu

Polyester, peinture et pigments,
42x45x30cm, 2018

Fond perdu
Polyester, peinture et pigments,
42x45x30cm, 2018





Fond perdu

Polyester, pigments et peinture, 37x52x23cm, 2018

Fond perdu
Polyester, peinture et pigments,
42x45x30cm, 2018





Impact

Polyester, pigment et peinture, 55x50x40cm, 2014

MAP Rosa Bonheur, Chevilly Larue / Collection privée

Explosante fixe quelques réflexions à propos du travail de Samuel Aligand Alexandre Mare

1. Tout chauffe, mais rien ne brûle

Samuel Aligand fait de la cuisine. Il chauffe. Il cuit (on notera d'ailleurs que l'une de ses œuvres récentes s'intitule Cuits). Il mélange. Pour travailler, ce sont poêles, réchauds, casseroles. Chauffer l'eau, faire mijoter des ingrédients aux propriétés étranges, être attentif à l'intensité du feu. Samuel Aligand est un plasticien généreux, un bouilleur de cru, qui donne ses recettes.

« D'abord, je fixe au sol une plaque de PVC blanc.
Je prépare une couleur dans un pot en verre en dosant précisément la quantité de peinture additionnée d'une dose de vernis, en égales proportions.
Je dilue le mélange ainsi obtenu d'une grande quantité d'eau.
Ensuite, je filtre la couleur à l'aide d'une passoire pour obtenir un jus coloré sans dépôt.
Je verse la couleur de manière homogène sur l'ensemble du support.
J'attends que la peinture sèche.
Puis je nettoie les traces colorées déposées au dos du support.
Je regarde les résultats obtenus.
Je détermine la forme à garder en la découpant.
Ensuite, je procède au thermoformage de la forme par l'arrière. »

Tristan Tzara avait lui aussi une recette à proposer - l'histoire des recettes est une vieille histoire.

« Pour faire un poème dadaïste :
Prenez un journal.
Prenez des ciseaux.
Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.
Découpez l'article.
Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.
Agitez doucement.
Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.
Copiez-les consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac.
Le poème vous ressemblera.
Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire. »

Mais ce sont des histoires de recettes faussement révélées : si nous les réalisons, le résultat serait à coup sûr décevant. C'est qu'il manquera ce hasard maîtrisé qui est la marque du savoir-faire. Lorsque la bonne alchimie se révèle - ce qu'aucun écrit ne peut expliquer -, ce moment où il faut retirer du feu. Samuel Aligand, avec tout le sérieux qui sied à ce type de déclaration, le dit à sa manière : « Tout chauffe, mais rien ne brûle ».



Déplis

Encre/PVC,

85x65x20cm et 140x150x30cm, 2013

POCTB - Orléans

2. White spirit

2007. De grands panneaux de plastique blanc légèrement brillants, sur lesquels, avec des feutres Samuel Aligand a opéré une accumulation de couleurs (vives, pâles, visibles, moins visibles, diluées ou moins diluées à l'aide de white spirit ou d'un dissolvant quelconque) qui donne l'impression d'une profondeur, crée un paysage. Ces grandes peintures semblent capter un moment, comme si une solution avait été figée, comme un précipité chimique. Comme si avait été fixé un processus, saisissant ce moment où il se passe quelque chose - à moins qu'il ne se soit déjà passé quelque chose. Ce moment qui vient à la conscience où, spectateur passif d'un monde en devenir, de ses bouleversements, l'on se trouvait à la jonction entre ce qui s'écroule et les prémisses d'un ordre nouveau.

Ces Dilutions portent bien leur nom. « Je détruis beaucoup », dit Samuel Aligand. Et, effectivement la série des Dilutions a disparu. Ce n'est pas grave : le rapport aux couleurs, à la surface, aux surgissements, s'est diffusé. Comme si les anciennes peintures s'étaient diluées dans l'ensemble des œuvres apparues par la suite. C'est l'effet white spirit - celui qui diffuse la peinture et les idées.

De grands panneaux en PVC, mats, sont préalablement colorés, puis déformés par la tension et la chaleur. X-Ray, Dépli, Détours, d'autres encore. Réalisés depuis 2009, ces œuvres offrent au spectateur une vision étrange d'une surface que l'on comprend avoir été plane. En somme, ce sont des peintures mises en volume. Les ombres dues au travail de la forme, l'intensité lumineuse de la couleur (c'est en général une seule teinte, plus ou moins dense, répartie sur la surface de manière plus ou moins homogène) donnent à l'illusion d'une profondeur accentuée par les accidents formels qu'a subis la surface.

Et là aussi, ce sentiment de saisissement, où le geste s'est suspendu à un seul point de tension. Accrochées aux murs, les grandes formes arrêtées dans un mouvement de déploiement - ou de repli - ressembleraient à quelques fleurs géantes venues de contrées inconnues, dont les couleurs seraient tout aussi attirantes que repoussantes. Bref, un moment en suspension, comme ce qui semble relier l'ensemble de ces œuvres : l'exact point de rencontre entre la peinture et la sculpture.

3. Un au-delà, possiblement

Longues et fibreuses, torves et brillantes, les sculptures de Samuel Aligand semblent relever de l'organique. Foie, intestins, tripes et vaisseaux : c'est l'aventure intérieure.

Pourtant, les couleurs vives - orange, verts, bleus, rouges - n'appartiennent pas à ce que l'on imagine des formes identifiées. En effet, rien d'organique a priori dans ces couleurs-ci.

Mais dès lors, que croire ? La couleur ou la forme, à quoi se fier ? Fausse question bien sûr, c'est l'association des deux qui nous intéresse : elle met l'artifice à distance de l'ordre naturel. Un peu comme l'étonnement qui nous prend à quelque rencontre avec les créatures des abysses ou des cavernes ramenées à la lumière du jour, animaux aux formes étranges et aux couleurs inconnues. Sur les murs qui accueillent les œuvres de Samuel Aligand, ce sont des rencontres presque identiques. Ainsi, Irma, Sablonneux ou autres Etoilements mettent en péril l'ordre naturel des choses, comme les méduses peintes du naturaliste havrais Charles-Alexandre Lesueur mettaient en péril le classement de ce que l'on pouvait connaître et appréhender - il n'y a qu'à voir Benthocodon, méduse soluble des abysses.

Samuel Aligand se joue de l'artefact, et avec ces formes organiques et ces couleurs synthétiques, sa sculpture appartient à l'ordre du surnaturel : elle est un au-delà du naturel. Mais en cherchant à le distancer, elle s'en rapproche néanmoins. Comme quelque Benthocodon semble tout droit sorti d'une imagination fertile.



Orbite

Feutres sur PVC,
130x210x90cm, 2012
POCTB - Orléans

Détour

Encre/PVC,
85x65x20cm, 2013
POCTB - Orléans



Dispersions

Encre /PVC, 160x75x30cm

et 100x100x30cm, 2015

POCTB - Orléans

Ces jeux d'artefacts, de faux naturels exagérément synthétiques savamment accrochés sur les murs ne sont pas sans évoquer une exposition artificialia, ces objets fabriqués dont certains s'ingénient à imiter la nature - faux animaux et faux insectes, plantes légendaires fabriquées grâce à quelques artifices. L'on rencontre ces artificialia, côte à côte, avec les naturalia (les objets trouvés dans la nature) dans les cabinets de curiosités, qui deviendront l'archétype de nos musées actuels. Artificialia est un terme qui va parfaitement aux pièces de Samuel Aligand, car il annonce le trouble entre ce désir de rendre naturel l'artifice et le désir de rendre le naturel tout aussi artificiel. Bref, de trouver un juste milieu entre deux mondes. Le point du trouble. Un au-delà, possiblement.

4. L'échelle du pli

Ce sont des pièces, récentes, de taille modeste. Comme des citations que l'on aurait, dispersées sur un mur, à distance plus ou moins égale les unes des autres. Cela pourrait être juste une forme pliée et tordue sur elle-même, comme un linge essoré - le bruit du linge que l'on essore de ses mains produit un familier bruit organique. Cela pourrait tout aussi bien être le souvenir du drap d'une nuit. Cela n'a évidemment pas beaucoup de sens de tenter de donner une destination précise à ces Secoués. C'est cependant la marque d'une vive tension. Et lorsque l'on évoque un tissu en proie aux plis dans l'histoire de la sculpture (c'est ce qui s'appelle donc une citation), l'on ne peut que penser à la robe de Sainte-Thérèse d'Avila par Le Bernin. C'est simple, ici, la tension érotique habille la sculpture et est évoquée par les méandres de plis que fait la robe de la sainte lorsque celle-ci s'abandonne tout entière au plaisir.

C'est une question de juste échelle. Les sculptures de Samuel Aligand oscillent entre de petites pièces et de plus grandes. Elles ont une taille en adéquation avec leur processus de fabrication et sont, en ce sens, des cas limites : en fonction de leur taille, les réalisées se révèlent non pas impossibles, mais bien plus contraignantes. Dès lors, ce ne sont pas les impératifs de ce qu'elles ont à nous raconter qui déterminent leur grandeur, mais leur fabrication qui doit, de fait, se plier aux volontés du dire. C'est l'extrême de la mise en œuvre : le point délicat où l'impératif matériel de l'œuvre se met en danger. Un peu moins, un peu plus de plis, et l'œuvre n'existerait pas, semblerait ratée. C'est l'équilibre très instable du baroque. Et c'est de cette instabilité que naît l'érotisme du pli.

5. vers l'extérieur

Dans une série plus ancienne, Explosions, des miettes de décalcomanies sont réparties sur une feuille blanche carrée. Le titre nous l'indique : les décalcomanies, jadis une image composée, se trouvent éclatées sur la surface de la feuille. L'image saisie dans ces décalcomanies est donc le moment où, déjà explosée, la composition s'éclate et s'éparpille pour disparaître. Or, à regarder les œuvres de Samuel Aligand vient l'idée qu'une grande partie de ses sculptures opèrent cette même impulsion. Fonds, Dispersions, Impacts, Emprises, Pourtant, ce mouvement reste fixe. Comme happé dans son déploiement mécanique. C'est ce saisissement qui semble caractériser son travail, pareille à une énergie figée dans le matériau. Alors voilà, peut-être que le travail de Samuel Aligand est celui-ci : la sculpture comme explosante fixe.



Dispersions

Encre /PVC, 100x100x30cm x 2, 2015

POCTB - Orléans



Morphochromie

Progress Gallery - Paris

Exposition soutenue par le Centre National des Arts Plastiques dans le cadre de l'aide à la première exposition.



Secoué

Colle et paillette, 50x35x20cm, 2016 - Collection privée



Récif

Polystyrol, 50x64x36cm, 2016

Progress Gallery - Paris

Les possibilités opératoires de la forme Marion Delage de Luget

Samuel Aligand fait œuvre comme on conduit une expérience. À l'atelier, il soumet les matériaux à l'étude, engageant une kyrielle de procédures techniques qui ne dépareilleraient pas dans d'autres laboratoires : les colles amenées au point de fusion sont agglomérées en masse par un mouvement centrifuge ou solidifiées par choc thermique, les panneaux de PVC soumis à un souffle d'air chaud jusqu'à être malléables. Chaque tentative est l'occasion de pousser la matière dans ses retranchements, jusqu'à en obtenir certaines propriétés extrêmes. Voire inopinées, car c'est bien cela qui guide ces dispositifs de recherche, l'expérimentation. Moins la visée d'un résultat que la valeur d'une prospection. Ce questionnement continu qui se produit, en acte, constitue véritablement la pierre angulaire de son travail.

Les œuvres en portent bien sûr les traces. Lorsque Samuel Aligand assène au matériau toutes sortes de transformations c'est toujours par tâtonnements empiriques, à coups d'essais renouvelés ; l'important étant que, dans ce processus, jamais le schéma d'action qui guide l'expérience n'est suffisamment organisé pour faire parfaitement système. Ainsi la même procédure, répétée, n'engage aucun formatage. Preuve avec la série-mère des Fonds : de grandes quantités de polymère porté à l'état liquide (pâteux) et chargée en pigment se trouvent précipitées dans l'eau froide, formant à son contact des concrétions aussitôt congelées. Ici, la mise en œuvre se résume peu ou prou au déclenchement de la réaction entraînant la solidification du matériau. Avec toute l'indécision, l'incertitude que le processus choisi implique - même si, à force de répétition, une certaine habitude s'acquière, il est de fait impossible de contrôler la manière dont le polymère se fige. Le résultat présente tantôt de minces filaments flottants, des coulures plus épaisses aux lignes souples comme des drapés, tantôt des masses spongieuses évoquant les boursouffures d'une mousse expansive ou l'aspect d'une roche volcanique poreuse. En optant pour cette relative absence de maîtrise dans la production de la forme, Samuel Aligand refuse un certain automatisme : celui qui consiste à toujours hiérarchiser, en départageant ce qui pourrait être considéré comme bien ou mal fait.

Les expériences qu'il mène n'entérinent aucun savoir-faire. Façon de ne pas céder à cette obsession, dénoncée par Bataille, d'une « forme idéale de la matière, d'une forme qui - censément - se rapprocherait plus qu'aucune autre de ce que la matière devrait être. » Des expériences éminemment exploratoires, et aucun résultat attendu. Au regard de ce que cette démarche engage d'aléatoire et d'indéterminé dans la formation de la forme, rien d'étonnant, finalement, à ce que l'Œuvre de Samuel Aligand soit si disparate. Il ambitionne même cette belle hétérogénéité. Les séries aux identités parfaitement singulières se multiplient - les sphères minimales d'Irma, les envolées lyriques des draperies pailletées des Secoués, les lambeaux monumentaux des Hors champs..., et c'est autant de taxons déclinant leurs lots d'individus. L'ensemble des Etoilements par exemple, dont toutes les pièces proviennent d'un unique moule : chacune des innombrables lanières qui composent ces amas enchevêtrés a été coulée sur le même linéaire de billes. Une seule matrice sur laquelle Samuel Aligand modèle nombres d'empreintes, à partir desquelles il compose des œuvres chaque fois uniques. Une seule matrice, dans l'idée de l'eidos platonicien: sorte de répertoire idéal qui contiendrait en lui-même toutes les actualisations possibles d'une forme, un peu comme il en est dans la notion biologique d'espèce où chaque être affilié à une famille demeure pourtant irréductiblement distinct. Le même, mais autre. L'utilisation particulière de la technique du moulage que Samuel Aligand adopte pour ces Etoilements rend véritablement cette ambivalence. D'un côté la production de quantités de copies, l'idée de prolifération induite par l'entremêlement foisonnant, très organique, l'aspect presque fractal aussi de ces rubans grêlés de concavités sphériques de différents diamètres, tout cela insiste sur ce que le moule représente le paradigme du processus de duplication à l'identique. D'autre part, chacune des pièces sorties du moule renvoie à cet unique : l'œuvre en tant que trace de l'évènement de l'expérience, ce hic et nunc, geste chaque fois inédit dont elle s'est informée. À l'encontre de l'idée même de copie, chaque épreuve se retrouve ici forme individualisée, le paradoxe obligeant à considérer la série au filtre de cette multiplicité inhérente au concept de genre.



Noeuds

Polyester et pigments, 15x10x15cm (x11), 2012

Espace d'art contemporain Camille Lambert - Juvisy Sur Orge



Secoués

Colle et paillette, 50x35x20cm et
80x45x30cm, 2016, Progress Gallery - Paris

Noeuds

Polyester et pigments, 15x10x15cm, 2011
Progress Gallery - Paris

Fond perdu

Polyester et pigments, 50x50x30cm, 2015
Progress Gallery - Paris



Pour Samuel Aligand, à un processus donné répond ainsi toujours une pluralité de formes. Ceci expliquant certainement son habitude de réaliser par série, comme si l'œuvre, jamais essemblée, ne pouvait se livrer qu'en une multiplicité de versions possibles d'elle-même. Travailler la variété dans l'unité, et inversement l'unité dans la variété. Et pour ne pas tomber dans l'écueil de la trop simple variation, de la trop restrictive énumération - laquelle laisserait supposer une somme finie, et opposerait en cela un terme aux possibilités opératoires de la forme -, Samuel Aligand s'applique à souligner l'inachèvement constitutif de ses pièces. La stratégie est particulièrement perceptible lorsqu'il a recourt à un procédé de mise en forme nécessitant un changement d'état physique du matériau.

S'agissant des Hors champs, d'abord. Samuel Aligand répand de larges flaques d'encre translucides sur des plaques de PVC posées au sol, qu'il façonne ensuite par thermoformage : la surface plastique plane est installée sur une série de formes réfractaires ; redevenue ductile sous l'action de l'air chaud, elle en épousera les reliefs. Sauf que le formage réalisé demeure très approximatif. La cuisson est loin d'être égale, et la contreforme n'est pas lisse. Le PVC plisse, rebique, comme si le matériau s'organisait de lui-même au lieu de plier au dispositif de production. Les compositions, très mobiles, rendent somme toute parfaitement ce moment de transition où le solide se liquéfie soudain, sans toutefois que cette transformation s'accomplisse. C'est un jeu d'arrêt entre-deux, de stabilisation provisoire, réalisant l'ambition paradoxale de pérenniser le transitoire. Quant aux globes de la série Irma, également : la forme close, pleine, au coloris saturé, semble totalement parachevée. Sauf qu'elle ressemble à s'y méprendre à cette première bulle de verre en fusion que le souffleur s'apprête à modeler. Une forme donc en puissance. Une virtualité - c'est l'œuf avant qu'il n'éclore. Manière, encore, d'ouvrir au plus large le champ des possibles à venir.

En définitive, Samuel Aligand s'ingénie à toujours résister à un trop franc ordonnancement des choses. Et même si, de par son goût pour les procédés techniques, son travail semble a priori s'inscrire en droite ligne de cette tradition qui, des avant-gardes historiques au groupe E.A.T, a nourri la relation entre art et science, ses productions dénotent autant ce réel souci de déconstruction animant ce que l'on nomme communément l'anti-forme. Les processus qu'il adopte, expérimentaux, invitent à la recherche sans se soucier d'idéaux formels préétablis, cela se confirme jusque dans ses choix d'accrochage : les Etoilements, pendus à un crochet, dégoulinent comme de la pâte de guimauve, leur poids seul décidant de la forme finale de l'œuvre. Montrer la matière pour ce qu'elle est, suivre sa tendance à l'entropie et, au lieu de lui infliger un socle, au contraire magnifier son affaissement. Il faudrait presque n'apprécier les œuvres de Samuel Aligand que selon leur capacité à déjouer les procédures - en d'autres termes, à ne jamais être l'application d'une idée. Et ce pourrait constituer la finalité-même de l'œuvre.



Cuit

Polyester, pigment et peinture, 20x15x13cm, 2014

Progress Gallery - Paris / Collection privée



Irma

colle et pigment, 12cm de diamètre, 2015

Progress Gallery - Paris





Hors champs

Encre/PVC, 190x290x80cm, 2016

Progress Gallery - Paris



Etoilement

Colle, pigment, Tefal,

40x45x20cm, 2017

Progress Gallery - Paris



Samuel Aligand : sculpteur de l'informe Alexandra Fontaine

Grâce aux polymères, ses matériaux de prédilection, Samuel Aligand s'affranchit des contraintes de la sculpture classique et de sa symbolique pour mettre à l'honneur la matière et s'employer à un nouveau contact avec celle-ci. La matière n'est plus assujettie au geste de l'artiste qui peint ou qui sculpte mais se façonne d'elle-même librement pour s'imposer comme origine de la forme. En mettant ainsi la matière en action, il définit un vaste champ d'expérimentations où hasard et imprévu jouent le rôle principal.

1) Formes molles

Par un subtil mélange de billes plastiques et de pigments porté à ébullition, forme et matière se rejoignent dans une configuration indéfinie, insaisissable, et nous font pénétrer dans le domaine des formes molles. Libéré de son carcan esthétique, l'objet réalisé est en deçà de toute reconnaissance et n'a d'autres visées que de nous faire perdre tout repère catégoriel. A la lucidité des plans et des lignes de la sculpture classique se substitue alors le jeu obscur et aléatoire des formes et des masses appelant à d'éternelles métamorphoses...

2) Formes dures

Passionné par l'espace sonore, Samuel Aligand joue depuis quelque temps avec la matière pour établir des relations entre le son et la couleur. A partir de panneaux de pvc colorés qu'il thermoforme jusqu'à les rendre malléable, il obtient de la matière qui se plie et qui se froisse, la forme silencieuse d'un impact. A la différence de la ligne, la couleur est une matière informe, elle est une tâche aussi imprécise que le son. Elle ne représente rien, ne reproduit rien, mais elle s'adresse directement au sentiment de l'homme, à son intériorité. Elle est comme le son, un sensible pur, tout extérieur.

3) Le dessin

Si la sculpture est une mise en situation de la matière, le dessin résulte de la dissolution d'un objet musical existant : le disque en polychlorure de vinyle. En liquéfiant le disque avec de l'acétone, et en le faisant couler sur son enveloppe d'origine, l'artiste obtient ainsi d'étranges compositions fabriquées par les traces de l'objet qui n'existe plus. Issu d'un geste qui efface la matière et d'un geste qui inscrit le moment de sa disparition, le dessin dévoile d'étranges paysages ouvrant l'horizon d'une nouvelle écriture, une écriture à déchiffrer comme une partition de musique.

Pour Samuel Aligand qui envisage l'espace d'exposition comme un espace sonore, l'œuvre plastique doit être pensée de façon musicale même si elle est silencieuse. Ce qui est important, c'est la résonance qui émane de ces œuvres, c'est la vibration des couleurs qui résonnent entre elles comme des sons, c'est l'émotion produite par l'ivresse de matière colorée qui se met à penser par elle-même.

Se servant ainsi de la parenté profonde entre la couleur et le son, Samuel Aligand institue une nouvelle harmonie, de nouvelles règles de lecture nous conduisant, nous, les regardeurs à une véritable philosophie de l'écoute.

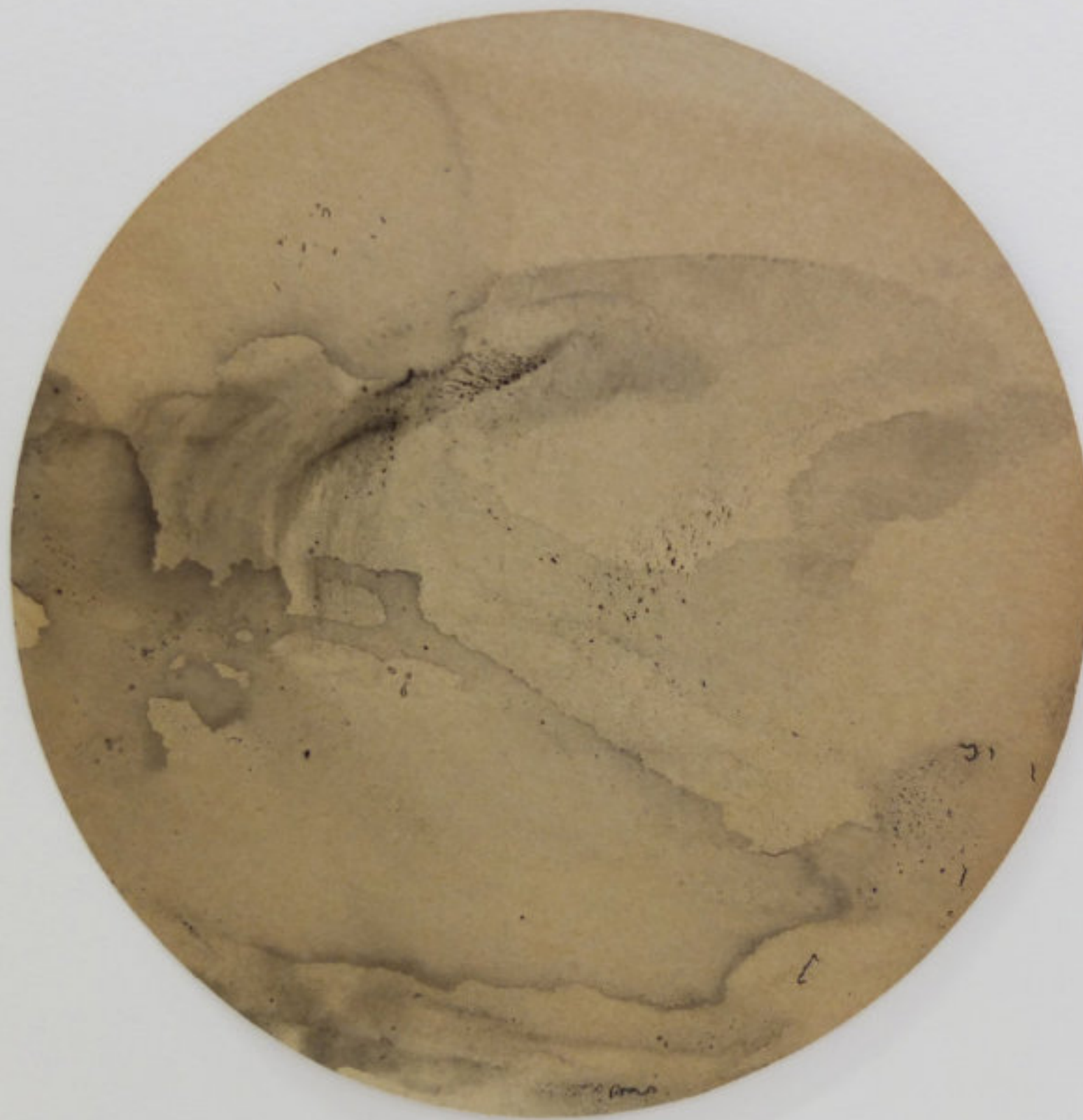
Sonochrome

PVC thermoformé, 190x290x50cm, 2017

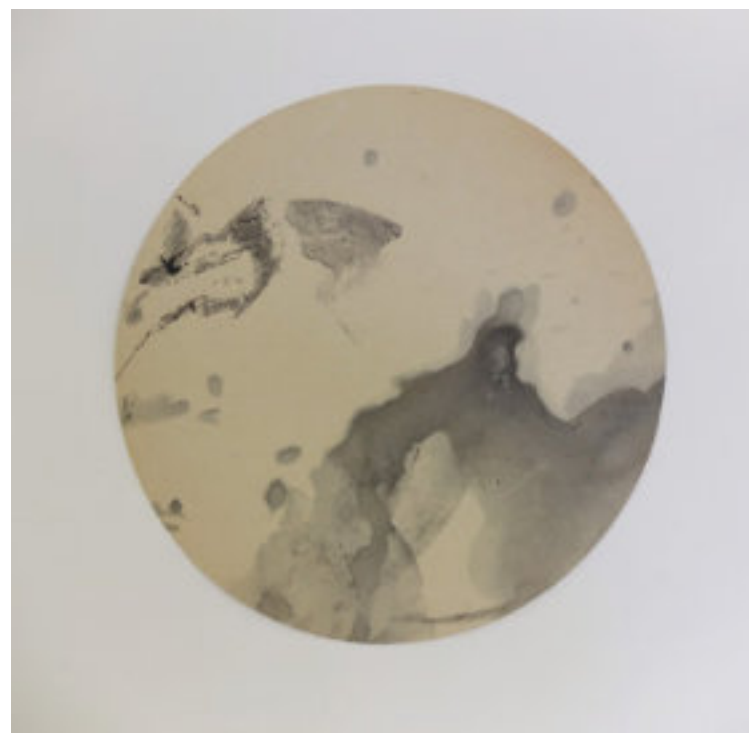
Ecole de Musique et de Danse - Trappes

Collection du groupe scolaire Saint Vincent de Paul - Saint Denis





Disonoplasmes
Disque 45T dissout sur pochette, 2018



Disonoplasmes
45T ET 33T dissouts sur pochette, 2018



Sonochrome

PVC thermoformé, 76x38x24cm, 2017

École de Musique et de Danse - Trappes



Dispersion

Encre /PVC, 140x120x30cm et 160x75x30cm, 2015

POCTB - Orléans

Orbites

PVC et peinture, 120x100x100cm et 70x50x60cm, 2012
Espace d'art contemporain Camille Lambert, Juvisy Sur Orge,





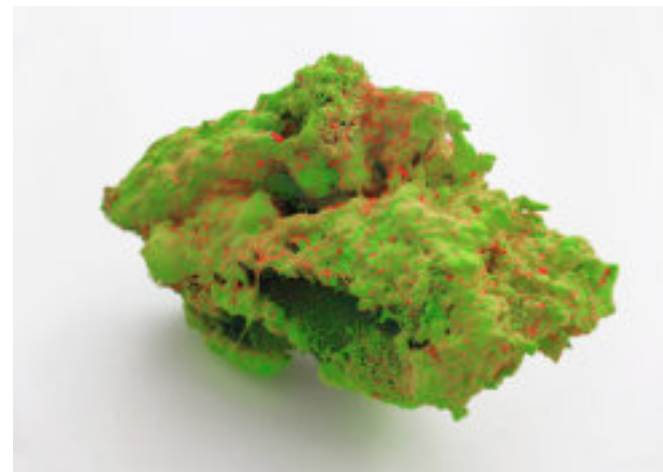
Débord

Encre/PVC, 55x50x15cm, 2015

Collection privée



Polymonochromie
Atelier 13 - Valenciennes, 2012



Prospections (extrait)
Techniques mixtes, dimensions variables, depuis 2006
Présentées à la galerie Art et Essai
Université Rennes 2, 2010



Jonction

Polyester/Pigment/PVC,

180x300x400cm

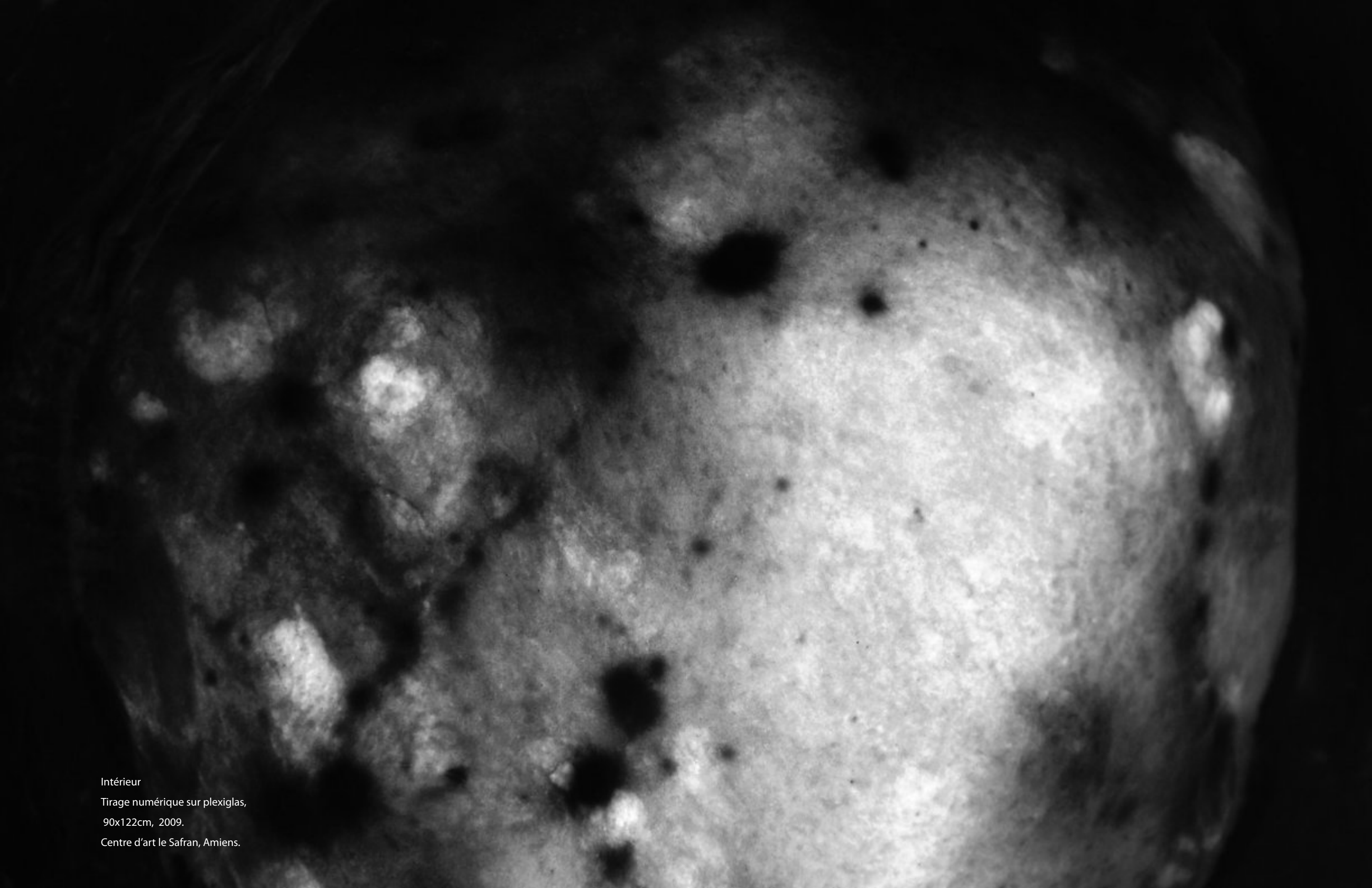
Hors d'oeuvre#6 - Athis Mons, 2013

Espace d'art contemporain Camille

Lambert



POLYMONOCHROMIE
Atelier 13 - Valenciennes, 2012



Intérieur

Tirage numérique sur plexiglas,

90x122cm, 2009.

Centre d'art le Safran, Amiens.



Nappes
Colle thermofusible, 175x150x15cm (x3), 2009.
Centre d'art le Safran, Amiens.



Unaire
Centre d'art le Safran, Amiens - 2009

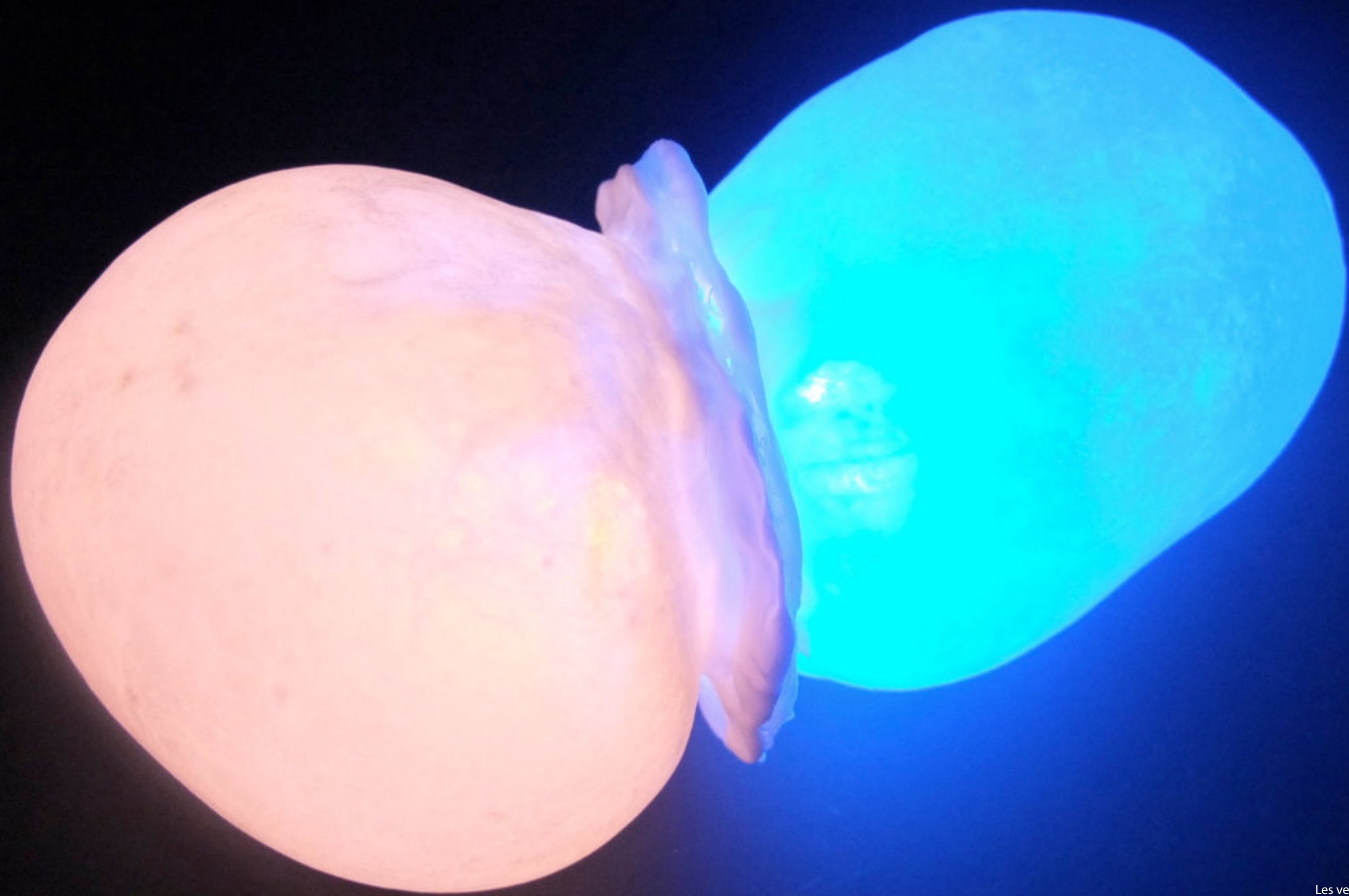


Souffles
Polyester et pigments, dimensions variables, 2009.
Centre d'art le Safran, Amiens.



Les veilleurs

Polyester et led, dimensions variables (x27 modules), 2014
Nuit blanche - Galerie RDV hors les murs, Le Prisme - Elancourt



Les veilleurs (détail)

Fond

Polyester et pigments, 50x50x30cm, depuis 2006

Galerie du Haut Pavé - Paris



