Silvio Cadelo

L'ENFANT ET LA MOUCHE

détails



Pré-Mémoire du DNSEP ART – VAE sessions 2013
ESADHAR Ecole supérieure d'art & design LE HAVRE / ROUEN

PARCOURS INTERIEUR

Avec ce prémémoire
m'a été donnée l'opportunité de ralentir le temps de la production
et de soulever la tête pour y réfléchir.
Si ces deux gestes sont indispensables pour regarder vers l'avant, on se rend vite compte que ce qu'on projette vers le futur est fait de ce qui à été dans le passé et que l'un et l'autre ont une progression commune dans la conscience.
Il n'y a pas de rupture dans le processus de la vie artistique, ce qu'on appelle rupture ce sont des secousses nécessaires à rétablir la continuité de son intégrité intérieure.
Le corps qui est la machine qui nous tient en rapport avec le monde en mouvement, marque notre unicité. La sphère des affects, la position dans l'espace et dans le temps, la contingence sociale et politique dans lesquels il lui est donné d'agir, rendent son existence unique et non reproductible.
C'est de cette singularité, forcement singulière, que j'ai voulu retrouver les traces, dans mon expérience artistique.
Dans ce parcours intérieur, j'ai cherché à évoquer les signes constants qui reviennent, comme le vol d'une mouche, têtue, arbitraire et déterminée, pour les reconnaître et les accepter. Pour les faire intimement et définitivement miens, les rendre intelligibles et ouvrir ainsi les prémisses d'un nouveau diagramme dans lequel pourra s'inscrire le tracé d'un nouveau projet artistique.



Maternité faisant partie du portfolio « STRAPPI » édition AEDENA 1983-84
Imprimé sur toile et rehausse à l'acrylique diam. cm 30

DETAILS

COLLEGAROLA (Modena-Italy) 1954

Ma mère s'affaire dans la cuisine.
Je la regarde, suspendu au silence inhabituel qui règne dans la pièce vide, aucun de mes six frères et sœurs ne sont présents.

J'ai presque six ans et je ne sais pas comment on est arrivé ici à Collegarola, pour venir habiter ces deux pièces au raz de chaussée de ce vieil immeuble. Je ne sais pas que mes parents de Palerme sont montés dans cette ville du nord juste à temps pour m'y faire naître.

Ce que je sais c'est que j'ai une requête importante à faire à ma mère dans cet après-midi d'été, j'attends le bon moment, pour ne pas l'interrompre dans son rituel.
La pièce sent le propre malgré l'humidité des murs, pas une assiette n'encombre le lavabo, les mouches ne trouvent plus sur quoi se poser et virevoltent bourdonnant dans le vide. Sur le sol restent des minuscules flaques après le passage de la serpillière.
Je regarde ma mère ; son corps fin aux ordres des deux yeux bleu clair, bouge, fluide, dans l'espace fragrant et va vers la fenêtre. Il me semble entendre une mélodie sicilienne sortir de ses lèvres fermées. Elle rapproche encore plus les volets, l'ombre envahit la cuisine et le parfum de l'air estival y pénètre pour un instant. Un voile noir enfonce les angles du plafond. Un sentiment de calme et de protection m'enveloppe.
Le regard de ma mère balaie l'espace en chassé-croisé, pénètre dans les ombres des objets. Une mouche se pose sur un poivron jaune.
Elle extrait du tiroir un chiffon blanc avec lequel elle recouvre le panier d'aubergines, poivrons et autres légumes colorés en attente de la prochaine « caponata» au milieu de la table.

Je la regarde : elle porte une robe légère d'un bleu criblé de petits ronds blancs, sort du bas du lavabo la pompe à D.D.T. et elle me dit en dialecte sicilien :« Accura a'matri…nesci (fais attention chéri, sors) »
Je veux voir, et puis, j'ai une chose à lui demander, je recule dans le coin entre le meuble et le mur. Ma mère me tourne le dos et du coin opposé à celui où je me trouve commence à actionner la pompe. Un nuage s'envole et propage l'odeur âcre du D.D.T.

« Maman est-ce que je peux aller jouer les pieds nus ? »…(Je ne peux pas dire que c'est pour courir sur les cailloux, sur l'herbe, pour toucher avec mes pieds la surface de la terre…)

« No a'matri, ci sunnu i vitri di buttigghia (non chéri, il y a des vitres de bouteille cassé)», « È pericoloso ! »

C'est la crainte de cette réponse qui m'avait fait hésiter, maintenant elle me laisse sans espoir. En frottant le dos au mur, je me laisse glisser, jusqu'à me trouver, les fesses par terre et les genoux au menton.

Je la regarde : elle a fini de vaporiser l'insecticide, ses yeux percent le plafond à la recherche d'une cible. Le silence dure quelques instants puis un bourdonnement l'interrompt, un autre le suit. Devant mes pieds, une mouche agonise, les pattes en l'aire, elle tourne en rond sur le dos emporté par le mouvement convulsif de ses ailes, ses centres nerveux sont atteints.

La mouche domestique, l'ennemie jurée de ma mère, est morte, ma mère l'a vaincue.
« ancora ddocu stai ? nèsci, vattinni fuora,! (tu est encore là ? sort !)»
« Mamma posso andare a piedi scalzi ? »
« No! ti rissi ! (je t'ai dit non !)»

Je sors dans la loge en me raclant la gorge, je crache.
Assis sur la marche j'enlève mes sandales pour les enfiler en guise de gants, les doigts entre les lanières et je me lance dans la course. Sous mes pieds, les cailloux piquent encore fort, mais j'accélère car je sais qu'il ne faut pas y penser, il faut se décontracter, c'est comme ça que la peau s'épaissira jusqu'à devenir solide comme le cuir à la fin de l'été.

Je cours, je nage, je vole, je n'ai aucun besoin de savoir combien ça fait deux plus deux, tant que le vent me caresse les joues et me souffle doucement aux oreilles, que les parfums chauds de la campagne et les bruits du monde me protègent. Rien ne peut m'arriver de mal, tant que ma mère tuera les mouches dans la cuisine.

A LA RECHERCHE DE CE QUE J'AI TROUVE

J'ai acheté, en ce jour de l'année 1963, à la sortie de l'institut d'art A. Venturi la monographie de Carlo Crivelli dans la collection « I Maestri Del Colore ».

Je le feuillette, intrigué par la singularité de ce peintre vénitien du XVème siècle.
Il a fréquenté l'atelier de « Lo Schiavone » a Padue, avec Mantegna, Cosmé Tura, Gentile et Giovanni Bellini et tous ces partisans de la nouveauté toscane : La renaissance. La luminosité cristalline de Mantegna et la tournure en relief avec laquelle Donatello travaille la forme influencent et enrichissent le travail de Crivelli qui donne lieu à une vision figurative très personnelle.

Chez Crivelli, la forme classique et les nouveaux principes de la perspective propre au langage de la Renaissance coexistent avec l'abstraction de la ligne, son élégance irréelle, l'absolu intemporel des fonds en or et la douceur d'une émotion à la fois humaine et mystique de l'expérience byzantine.

Je tourne rapidement les pages. Me frappent d'emblée les mains, les yeux, les visages, les cornichons. Rien n'est tout à fait à sa place, ou plutôt, tout est dans un autre ordre. Saint George du polyptique d'Ascoli Piceno est ici, un élégant monsieur qui porte, en haut à gauche de son corset noir, une broderie en or (comme un logo d'aujourd'hui) qui représente la synthèse de ses gestes : un petit dragon surmonté d'une croix. Marie Magdalena est une dame précieusement habillée ; ses cheveux sont des vagues finement peignées auxquelles répond l'articulation de ses doigts en mouvement.
Les gestes qui les ont rendus « célèbres » appartiennent au passé, ils en portent la mémoire et ils jouissent de la gloire acquise.

Dans les « Dépositions », les blessures sur le corps du Christ sont des bouches ouvertes comme celles des anges et des madones criants de douleur.
Dans toutes ces peintures il n'est jamais question de représentation du réel, de mimesis mais de visions intériorisées du sujet.

Devant la double page qui reproduit la **« madone avec enfant» du Metropolitan Muséum de New York** , je reste hypnotisé.


OPVS·KAROLI·CRIVELLI·VENETI

LA MADONNA LENTI

Je la regarde encore, son charme agit toujours…

Les deux parties de la guirlande qui portent entre autre, la métonymie visuelle de Crivelli, le cornichon, descendent vers le centre et encadrent le visage de la vierge légèrement tourné et incliné vers sa droite. Ses yeux aux paupières baissées, suggèrent de suivre une ligne descendante passant par le bras et l'épaule, qui conduit à la perception d'une mouche sur la rambarde. Le corps même de la mouche est posé dans la continuation de cette ligne - j'aperçois en passant, que son ombre est ambigüe; est-elle projetée sur la rambarde ou sur la surface du tableau ? De la mouche, part la ligne horizontale jusqu'à la crevasse sur la rambarde. De là, elle remonte et ferme le triangle culminant avec les yeux de la madone.

Derrière elle, un rideau qui la détache du paysage de fond, met en relief son manteau broché d'or. Ses mains marquent une deuxième ligne horizontale au-dessus de la rambarde qui traverse la figure de l'enfant en redoublant par ce geste, sa majesté. Ce dernier est lui aussi, inscrit en un triangle qui, par effet de la rotation latérale vers l'intérieur, devient une pyramide.

Son iconologie se situe entre « la vierge et l'enfant en majesté » et « la vierge de tendresse »

L'image est lumineuse, solaire et pourtant un symptôme la trouble.
La scène est construite dans un cadrage serré. Le visage de la vierge est tout proche et c'est par lui que les affects me parviennent. Mon regard est d'emblée capté par le sien puis il parcourt le dessin fin du nez et se pose sur la petite bouche fermée.

À l'ovale du visage de la « Madonna », fait écho la rondeur des fruits de la guirlande derrière sa tête. L'auréole, qui n'est pas sans me rappeler un gâteau bordé de fruits secs, l'inscrit dans son cercle et lui donne la même valeur chromatique que celle des fruits, la même sensualité. La peau de son visage est ainsi assimilée à celle d'une pomme ; nos doigts peuvent se rappeler sa douceur.

Fruit parmi les fruits, Crivelli nous invite à la toucher. Le relief qui donne à la présence des mains tendues, élégantes et expressives telles des créatures autonomes, est un appel à la mémoire du tact, sens pourtant interdit par le catholicisme.

Le christianisme a inscrit la figure de la « Madonna » dans la théologie de l'incarnation. C'est par elle que le Christ se rend visible et c'est derrière le Christ que Dieu se dérobe pour rester pur désir. La « Madonna », nous dit M.J. Mondzain, est dans l'économie chrétienne le désir de croire. Comment ne pas « croire » à une mère, à sa présence charnelle, chair de la chair de tout observateur de son image. La croyance donc, se base sur la chair, même si un panthéisme sensuel se cache dans l'image religieuse.

L’enfant et la mouche

Plus bas, en majesté, sur une rambarde qui coupe le bas de la mère, il y a l'enfant assis sur un coussin.
Il est bien sûr, le futur sauveur.
Un léger mouvement vers la droite, trouble les figures. Si l’on suit leurs regards on en voit la raison : une mouche s’approche et menace l’harmonie.
Le présage de la mort concerne l’enfant qui tient un chardonneret serré dans ses mains.

Pour nous athées aussi, la mouche symbolise la mort, mais avec elle c’est le rappel à la finitude du temps donné, à notre durée. Cette conscience nous pousse à jouir des fruits de la vie, à en toucher la peau, à réveiller les corps et leurs sens, à contempler la nature qui est derrière le rideau rose, à aimer sa lumière dorée.
L’enfant tient l’oiseau sur sa poitrine, signe de la résurrection après la mort et de la pérennité de son message.

Pour nous païens et athées, c’est la certitude que le « chardonneret » va s’envoler et visiter le paysage depuis le ciel, changer de point de vue, chanter, être libre.
Mais pour moi adolescent, l’enfant tenait trop serré l’oiseau. Je le regarde encore, ses mains exercent une pression vers l’intérieur de la poitrine, signe que l’oiseau doit ressurgir de l’intérieur du corps et avec lui, quelque chose de la consistance du désir, du spirituel, dont l’oiseau en est l’image.

Autrement, comment le suivre et voir au travers de ses yeux, les paysages et les choses qu’il va survoler ? Comment dessiner ce qui est invisible à nos yeux qui nous empêchent de voir ?
Comment nourrir l’esprit, être présent au monde et le rendre intelligible ?
Comment être conscient d’être un point de vue unique, conditionnés par la contingence oui, mais dans cette contingence, unique à jamais ?

La mère et l'enfant

Dans la continuité de l'iconographie ancienne de la « déesse-mère », de la notion de l'enfantement sauveur et du principe féminin médiateur, la madone montre l'enfant au monde et le monde à l'enfant dans sa nature humaine et divine.

Cette bivalence irradie le tout ; les fruits de la guirlande, le paysage, les personnages et la nature du hors champ qu'on devine au-delà des limites du tableau.

La mère est lumineuse, véritable déesse qui porte en elle, l'absolu du monde et le mystère qui a contenu et formé l'enfant. Elle, sans laquelle rien n'aurait pu arriver, dans sa pleine condition d'être humain, a généré un dieu image. Son ventre symboliquement « vierge » est le socle de la « vérité » chrétienne sur laquelle se fonde, toute l'économie de l'imago.

De même que la « Madonna » a donné au monde, la chair du fils de dieu à l'image du Père, le peintre montrera au monde, l'image diaphane de ce dieu à l'image de l'homme.

L'enfant

Jean-Marie Delassus l'inventeur de la « Maternologie », nous rappelle que L'enfant vient de l'absolu, de l'originaire ventre maternel et il en portera l'empreinte.

Pendant le temps de la petite enfance, l'absolu serait encore présent en lui, dans toute sa puissance.

Le vent parcourt les couloirs des arbres, fait courir les nuages, caresse la peau et les fruits avec la même douceur. Les mains de la mère qui le maintiennent stable au contact de son corps, le rassurent sur la certitude que le monde est une expansion lumineuse du ventre maternel et de son liquide où tout est dans la continuité de son propre corps.
Mais voilà que le temps s'impose, la mouche se pose sur les fruits et sur la chair, le détail inopportun s'invite. L'enfant se détourne et choisit le chardonneret. Son autonomie, son esprit d'opposition, sa volonté se manifestent dans un mouvement - la recherche d'un nouvel équilibre - qui annonce la perte de l'absolu.

Ce sentiment de plénitude, d'adhésion fusionnelle à la nature des choses et à leur mystère, Crivelli le rend visible sur le visage de la Madone – mère – déesse.

Dans le trouble qui la fait se crisper à la vue de la mouche, on peut lire, au-delà de l'annonce du tragique destin évangélique réservé à l'enfant, le maternel regret de le voir s'éloigner de l'absolu originaire qui les unit pour un temps.

La mouche ou, la mort vient du dehors

La mouche est l'insecte symptôme de la peinture, elle est son détail, son image-mouvement.
Daniel Arasse a montré que le motif de la mouche dans la peinture a acquis au fil du temps, sa propre histoire au cours de laquelle sa signification a subi de sensibles variations. L'anecdote rapportée par Vasari selon laquelle Giotto aurait trompé son maître en peignant une mouche sur son tableau, sera interprétée comme virtuosité mimétique des nouveaux moyens de la représentation artistique, puis comme idée de la peinture en tant qu'artifice. Ensuite, la mouche gagnera un statut polysémique complexe dans les tableaux à sujet religieux comme dans le cas des « *mémento mori* »et « *l'imago pietatis* » où elle évoquera les plaies de Christ. Elle symbolisera en tant qu'insecte, l'échelon le plus modeste dans la hiérarchie de valeurs de la beauté, pour prendre progressivement un poids iconographique spécifique par son pouvoir de convoquer le regard et l'attention. Jusqu'à devenir selon Daniel Arasse, la métaphore même de l'oeil du critique d'art, contraints de regarder de près la surface du tableau pour en lire les détails.
Ici, la mouche est à la fois, le point de convergence des regards des personnages à l'intérieur du tableau même, l'origine de son trouble et le générateur de son mouvement.

Crivelli lui donne, pour la première fois, le statut de personnage en l'introduisant dans la « *historia* ». Les dimensions de la mouche sont plus proportionnelles à la dimension du tableau qu'à celles des personnages. L'invité inopportun vient donc, du dehors du tableau et il y pénètre car rien n'est incorruptible. Elle amène avec soi, l'inquiétude de la passion triste absolue : la peur de la mort, celle-la même à laquelle la chrétienté oppose la promesse du paradis. Avec le frottement de ses pattes avant, elle vient semer le doute. On a beau le chasser, il revient comme une mouche avec son vol têtu, arbitraire, déterminé, obsessionnel. Pour la mouche, toutes les choses du monde ne sont que surfaces sur lesquelles se poser, les visages comme les fruits, les choses vivantes comme les mortes ; pour elle, il n'y a ni endroit ni envers, ni dogmes ni blasphèmes.
Elle devient le pivot du tableau, c'est par elle que le mouvement de la vierge et de l'enfant se déclanche et avec lui, le temps et ses corrélats tels que la mémoire et la conscience de la finitude de la vie. S'ouvre ainsi, « la brèche de l'altérité du réel ».
À la certitude rassurante des dogmes théologiques, comme celui de la résurrection symbolisée par le chardonneret, ou celui de la virginité de la mère sur laquelle se base le dogme même de l'incarnation, fait place la multiplicité des facettes du doute. La tension même qu'elle y crée, fait que le tableau rejoint la dimension du sublime.



" MECHANTE 1 " Caisson lumineux cm 60 X 130

La culture de l'imago

L'historien d'art, Thomas Golsenne propose le travail de Carlo Crivelli comme un exemple de la persistance fertile de la préciosité gothique et byzantine dans la renaissance. Reconduisant Carlo Crivelli à la culture de l'imago, il oppose avec George Didi-Huberman, Marie-José Mondzain et de nombreux autres historiens de l'art, une grille de lecture alternative et fertile opposée à celle hérité des « Vies » de Vasari et de l' « iconologie » de Panofsky. Selon ces derniers, le tableau est une représentation fidèle d'une action que l'on doit pouvoir identifier et reconnaître sans ambiguïté. « Regarder un tableau, c'est le lire en identifiant la référence de ses différents éléments et en recomposant le message crypté dans cette apparence visuelle. L'historien de l'art devra mobiliser l'érudition nécessaire pour collecter la quantité d'informations nécessaires, devenant ainsi un antiquaire de la mémoire. Cette approche bien que nécessaire pour pénétrer l'espace signifiant du tableau, ne permet pas de qualifier le style des peintures ni les effets complexes qu'elles produisent sur qui les regarde. » George Didi-Hubermann situe la peinture dans la grande famille de l'image autonome et la met en résonance avec la psyché, le symbolique et l'imaginaire des individus. Cette autonomie d'existence de l'image la libère des stricts cadres historiques de ses origines pour agir dans un échange transversal et interdisciplinaire. L'image imprime nos corps et dans son rapport intime, onirique, l'invisible participe à la construction de notre singularité. Si pour Alberti, dans le *De Pictura(1436,)* le tableau est une fenêtre ouverte sur l' « *historia* », pour nous contemporains, l'image est une PORTE à ouvrir …

Tous ces chercheurs s'accordent à reconnaître l'origine byzantine de l'art occidental dans la théologie de l'incarnation chrétienne et dans la pensée « économique » qui l'accompagne. Cette stratégie des visibilités règle le rapport entre le visible et l'invisible de l'image et détermine le choix iconophile de l'église. L'image de dieu est irreprésentable, selon le deuxième commandement, car dieu doit rester désir. L'incarnation de ce désir est le Christ et lui-même est le témoin de la parole de Dieu. Selon Marie-José Mondzain, la chair du christ apparaît en images, par décision des patriarches de l'église dont Nicéphore au VIII-IX siècle. Après de nombreuses luttes entre iconophiles et iconoclastes, l'iconophiles triomphe environ au XI siècle où se développe la Culture de l'imago. Les réactions iconoclastes l'accompagnent tout au long des siècles. Marie José Mondzain arrive à attribuer à l'iconoclastie permanente, la preuve de la vitalité, efficacité et nécessité, de l'image.

*« **Les images** envahissent aujourd'hui tous les aspects de notre culture »*
« Par le cinéma, la télévision, l'ordinateur, les mêmes images inondent la planète. La plupart sont nouvelles, très différentes des tableaux, des photographies ou des gravures qui, il y a peu de temps encore, étaient les seules à exprimer et à fixer l'imaginaire individuel et collectif. Les plus récentes sont dites virtuelles : ces images semblent n'avoir pas d'autre origine qu'elles-mêmes ; à la manière des images de rêve, elles s'engendrent de leur propre mouvement et de manière aléatoire. Pour l'historien, cependant, il n'y a de nouveauté qu'inscrite dans une histoire longue qui invite à rétablir les continuités temporelles que l'observation immédiate du présent risque de masquer sans cacher les mutations et les ruptures, dans les formes et les usages, qui l'ont façonnée.
Le mot imago renvoie en effet à la notion fondamentale théologico-antropologique qui dans la « genèse » définit l'homme en tant qu'image : « à l'image de Dieu ».
En les façonnant dans la matière, l'homme reproduit le geste créateur de l'imagier divin.
Le mot imago désigne aussi les images mentales les productions immatérielles et évanescentes de l'imaginaire, de la mémoire, du rêve dont les hommes ne conservent que des traces fugitives écrites ou figurées mais dont la psychologie et la psychanalyse nous ont appris en notre siècle l'importance cruciale pour l'histoire des individus et des groupes (...) »

Jean Claude Schmitt

Eric Michaud,
nous éclaire sur les enjeux de l'image « au tournant du XIXe siècle à partir duquel l'image est envisagée non plus comme document ou témoignage du passé, mais comme acteur de l'histoire.
Tandis que le christianisme avait projeté un futur préformé par l'image du passé, le «nouveau christianisme » des saint-simoniens s'en remet aux artistes, « les hommes à imagination », qu'il place à l'avant-garde de la société pour façonner son avenir : c'est à eux de la passionner pour son bien-être futur et de « transporter le paradis terrestre du passé vers l'avenir ».

Le dernier tiers du siècle élabore sous le signe de la science, par les concepts d'« induction psychomotrice» et de « suggestion », une image dont la vertu essentielle est d'affecter les corps, de produire ce que les saint-simoniens nommait « une obligation d'agir » et de fonder ainsi un ordre social nouveau.

Gustave Le Bon, Nietzsche, Bergson ou Georges Sorel théorisent cette puissance agissante de l'image que la propagande et la publicité mettront en oeuvre, au XXe siècle, pour accélérer la course des masses vers le bonheur à venir. »
Ainsi, l'image comme source de nouveaux mythes collectifs, matrice de l'histoire trouve son acmé dans le nazisme.
« L'âge démocratique moderne », poursuit Eric Michaud, « a bouleversé les rapports du visible au non visible qui réglaient l'ordre monarchique de l'Ancien Régime, c'est bien parce que l'entreprise de désincarnation du pouvoir menée par la Révolution française fut non seulement une désintrication du politique et du religieux, mais aussi et simultanément un décollement du visible de sa face invisible - une séparation dont les effets se font encore sentir aujourd'hui dans l'ordre des images.
De cette désincarnation sont résultés, dans le champ politique, une infigurabilité du lieu du pouvoir et un vide inappropriable que l'on peut entendre retentir dans la phrase fameuse de Michelet : « La Révolution a pour monument... le vide... ». Et l'on sait que l'exigence démocratique veille à préserver ce vide ou ce non-lieu qui lui est essentiel, puisqu'il génère la division et le conflit constitutifs de l'espace propre à la démocratie.
C'est pourquoi l'atomisation des pratiques et des formes de l'art, son autodissolution par renoncement à sa propre « volonté de puissance » et, finalement, sa progressive désincarnation tout au long du 20e siècle ont constitué les seules réponses que pouvait apporter l'activité artistique à l'incessante incarnation du mythe producteur d'avenir, afin de préserver ce vide du pouvoir essentiel à la démocratie, mais que ne cesse de combler l'industrie de la culture.)



caisson lumineux : “ PATERNITE ” cm. 50X 156. détail



Extrait de l'album : " LES ENFANTS DE LUTECE " 2001 encre de chine

L'IMAGE DANS MON EXPERIENCE D'AUTEUR DE BANDE DESSINEE.
Interview donnée au magasine italien « Blue » en 2012.
La rédactrice, Laura Scarpa est également auteur de Bande Dessinée.

S.CADELO. Bonjour Laura,
J'ai reçu les arguments de l'interview pour le magasine « Blue ».
Tu l'appelles « causerie » mais les thèmes de tes questions sont plutôt ceux d'un essais, d'une analyse théorique, de mon travail.

Combien d'espace et de temps me donnes-tu pour le faire ? Je crains d'être trop long. Et le risque est, si c'est moi qui le fais, que ce soit trop cérébral.
Tu devrais le faire toi-même, tu me sembles bien partie. Par exemple :
Prends le thème de l'altérité pour expliquer les corps imaginaires, la recherche de la rupture des clichés et stéréotypes pour renouveler le regard sur le monde, celui de la première fois, avant que les choses n'aient un nom.
Mon point de vue est celui de la « monade » dont parle Leibniz, « monade » unique parmi les millions d'unicités en perpétuel mouvement (je t'avais dit que ça allait devenir cérébral).

J'essaie de te le dire plus clairement : les corps sont les projets de corps « autres » qui projettent des espaces « autres », des relations « autres », des civilisations « autres », des conflits et harmonies « autres ». Le regard doit se déstabiliser pour retourner à la réalité avec un esprit renouvelé afin qu'il soit disposé à l'observer dans son immanente unicité.
La difficulté réside dans le fait que nous observons les choses en leur superposant des images mentales déjà assimilées.

En faisant référence au diagramme de Francis Bacon, Gilles Deleuze nous explique très bien ce qui se passe dans la pratique artistique. Il nous dit que le mythe de la page-toile blanche qui est posée devant l'artiste angoissé, est faux. Selon lui, la page blanche est en réalité noire.
Noire parce que pleine de choses vues, mémorisées, des clichés et à l'intérieur de ce chaos, il faut ouvrir un passage, tracer sa propre route. Je ne te cache pas que cette révélation me plaît beaucoup.
Pour les corps imaginaires on pourrait, toi ou moi, dire que peut-être, de corps, je n'en cherche qu'un seul, sublime, celui que je contiens depuis toujours à mon insu.
Enfin, dis-moi, toi, ce que je dois faire ? Je continue ou c'est toi qui le fais ?

L.SCARPA. *Continue comme ça, après je pourrai le couper avec des phrases plus simples. Mais parle un peu de toi et de tes approches de la Bande Dessinée. Pour le reste, combien d'espace veux-tu ? Cinq ou six mille caractères (les miens compris) ou plus ? C'est toi qui vois.*

S.CADELO. Très bien, Laura. Alors je reprends tes questions une par une, sinon, ce sera le bazar. Les caractères, on les comptera à la fin.

1.L.S. *Premièrement, ton approche de la Bande Dessinée, l'année 1979. Tu venais du graphisme et du théâtre. Tu étais venu via Lanino, là où nous nous sommes rencontrés, pour un projet d'album avec Antonio Tettamanti pour la maison d'édition milanaise « Editiemme ». Quelle curiosité, quel désir t'ont mené jusque là ?*

S.CADELO. En effet, mes approches de la B.D remontent aux années soixante dix. Pendant ma période d'activité politique révolutionnaire, j'étais engagé en qualité d' « agit-prop » artistique (d'inspiration brechtienne). Graphisme, théâtre et chansons au service de « la lutte des classes ».

Une fois cette expérience terminée, j'ai continué à faire du théâtre. La Bande Dessinée qui nous parvenait à travers Métal Hurlant et la prolifération de magasines même en Italie, m'est apparue comme un langage artistique cohérent avec son époque. D'un coté, elle nous offrait la possibilité de faire passer des idées, de construire des mondes et de l'autre, elle nous permettait de les offrir à un plus grand nombre par le biais de la reproduction.
Je me suis éloigné presque à regret du théâtre pour me consacrer à la B.D qui, elle, m'offrait l'autonomie créative totale que je ressentais à ce moment de ma vie comme un besoin vital. Je dois dire que j'avais découvert à cette période, le travail de Mœbius dans lequel je retrouvais une continuité avec le goût du dessin propre à la peinture italienne et flamande qui avait enflammé mon imagination d'étudiant des Beaux Arts.
J'ai fait ma première bande Dessinée pour une agence de publicité à Reggio Emilia. Elle s'intitulait « La pierre née dans le ciel ». Mais mon objectif était de travailler pour les revues.

Une série de circonstances m'ont permis d'entrer en contact avec la maison d'édition « Editiemme » qui préparait une collection de science-fiction pour laquelle ils m'ont proposé de faire un album avec le scénariste Antonio Tettamanti.
Cette collaboration a été fertile et m'a porté à mieux saisir ce que j'avais envie de dessiner. « Skeol » est donc mon premier album de Bande Dessinée.
Dans la foulée, « Editiemme » m'a demandé d'illustrer le texte d'Ettore Tibaldi, « Introduction à la zoologie fantastique ». Par la suite, cet ouvrage m'a valu de faire les illustrations du premier jeu de rôle « VII Legio » produit par « International Time ».

Le numéro unique du magasine « Nemo » auquel toi et moi avons participé, a été pour moi, une carte de visite pour le festival de Lucca, en 1981 je crois, qui m'a permis de rencontrer à cette occasion, Jean-Pierre Dionnet et Philippe Manœuvre, directeurs à cette époque, de Métal Hurlant.



Extrait de l'album : "LES ENFANTS DE LUTÈCE" 2001 encre de chine

2.L.S. *Tes dessins, même ceux des machines, des vaissaux, étaient biologiques, animal. Ensuite, tu as dessiné la zoologie fantastique… Il me semble que le corps t'intéresse beaucoup. Et dans le corps, ses mutations. Je me trompe ? Et quel sens donnes-tu à cela ?*
Qu'est-ce que tu aimes dans le fait de dessiner le corps et le modifier ?

S.C. J'aime dire que « dessiner, c'est révéler » et en paraphrasant Léonard de Vinci : « le dessin est chose mentale ». Le dessin nous révèle ce que les yeux nous empêchent de voir. Il est une sorte de prothèse du regard comme peuvent l'être les sondes que l'on envoie sur les planètes lointaines pour les voir.

C'est une machine pour imaginer, projeter, pré-voir, pour montrer et démontrer. En somme, le dessin, disegno en italien, devient le « di-segno » (de-signe), ou « dio-segno » (dieu-signe), comme l'ont défini nos anciens maîtres de la Renaissance.
Cette approche du dessin me correspond plus que celle du dessin réaliste qui reproduit le réel, même si je ne le condamne pas, dès lors qu'il est dessiné, le réel est transfiguré.
Le corps est en fusion avec l'espace, les yeux qui heureusement, ne voient pas tout en sélectionnent la partie utile à son mouvement, son action. Si tu as deux jambes, tu sélectionnes l'espace dans lequel tu projettes l'action de ton corps à deux jambes, tu projettes une architecture pour ce corps, tu imagines des histoires et des idées, tu conçois des fresques, des ustensiles, des sports etc., en fonction de ce corps-là. L'histoire, l'expérience passée, enfin, toute une civilisation est fondée sur une forme bien précise du corps. Nous finissons par nous convaincre que c'est normal et que nous méritons d'avoir deux jambes.
Tu auras compris que si je change la forme du corps, son équilibre, le changement se répercute sur tout le reste, y compris la pensée et les rapports entre ces corps différents. Je tiens à préciser que ces créatures différentes ne sont jamais des monstres, des êtres inférieurs ou souffrants. Ce sont des êtres « autres » qui portent un autre regard sur le monde et se projettent dans un autre espace.

Ils sont une de nos virtualités, ils sont nous avant que nous soyons nous. Ils sont multiples avant de se fixer dans une seule apparence. Deleuze en parlant de Leibniz, dit que le baroque est ce qui est fait de plis et que ces plis sont infinis. Et bien, les corps que je dessine sont des plis de nos âmes ou monades pour Leibniz.
Selon lui, le monde est une machine qui contient des machines qui contiennent des machines à l'infini. Chaque machine n'est pas une partie fractale du tout mais une partie autonome, un monde en soi qui contient d'autres mondes autonomes, toujours à l'infini.
Voilà pour le corps.

3.L.S. *Des éléments érotiques traversent déjà tes premières œuvres. Très tôt tu as travaillé avec Jodorowski… Quels souvenirs gardes-tu ?*

S.C. Jodorowski s'était intéressé à mon travail après avoir écrit la préface du portfolio « Strappi »» édité par cette maison d'édition qui ne s'appelait pas encore AEdena. C'était beaucoup d'honneur pour moi et notre collaboration m'a poussé à explorer un autre territoire, un autre plis de ma monade pour rester dans la métaphore leibnizienne. Au tout début je ne suis pas certain qu'il ait apprécié cet effort, il s'était préparé à un travail plus réaliste et rassurant malgré son esprit baroque. Par la suite il l'a défini un chef d' œuvre d'art contemporain. Avec la distance, je considère, au moins pour le premier volume, que cette œuvre est rigoureuse et innovante même si l'histoire est un peu confuse. Si je l'avais continuée, elle serait apparue dans toute sa potentialité mais je l'ai interrompue pour faire Envie de Chien.
En somme, c'est un « non fini » infini.

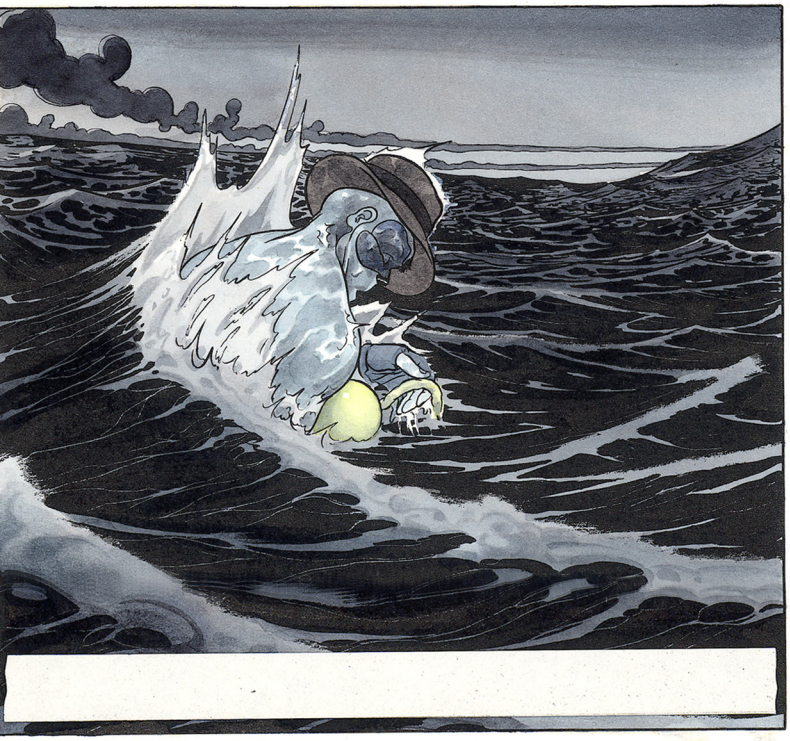
J'ai traité le thème érotique avec « La fleur amoureuse », mais une forme de sensualité était déjà présente en filigrane.

4.L.S. *Mais c'est avec Envie de Chien que tu commences à développer ta propre poétique qui unit le dessin à l'histoire dans un tout. Toujours la mutation des corps plus que le sexe… Comment c'est venu ? Comment tu le vois aujourd'hui ?*

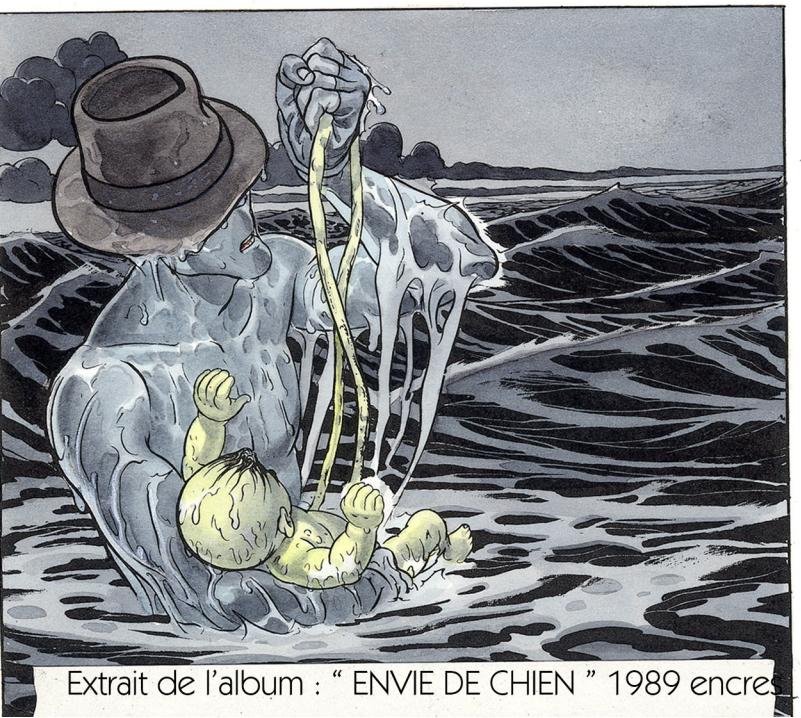
S.C. Pour les besoins de l'illustration d'une nouvelle de Boris Vian « L'Arrache cœurs » pour le magazine « FRIGIDAIRE », j'étais en train de dessiner un personnage qui fuyait après avoir arraché un cœur. Dans le mouvement du corps en train de sauter un obstacle, une jambe cachait l'autre et le fait de dessiner la deuxième m'avait semblé inutile et aurait selon moi, gâché cette figure imprévue qui apparaissait. Son anatomie anormale ne me choquait nullement et manifestait une certaine harmonie. La logique même du dessin m'a poussé à accepter cet « accident » (Boris Vian pouvait me le permettre). Par la suite, le dessin de ce personnage m'a occupé progressivement l' imagination et avec lui, la vision d'un monde qui correspondait à son corps et par son corps, son histoire et son origine me sont apparus pleinement.

Je le considère comme mon personnage emblématique. C'est lui qui représente le mieux mon identité artistique, tout au moins, une de ses étapes les plus importantes. Il est pour moi, une machine à imaginer génératrice de concepts, d'affects et de nouvelles perceptions. (Oui, je sais, ce n'est pas à moi de le dire mais puisque tu me le demandes.).
Du moins, c'est comme ça que je l'ai vécu et continue à le vivre. Il reste, en tout cas, une icône du point de vue graphique. Quant à l'aspect narratif, il baigne dans une atmosphère dense et mélancolique où la cruauté se mêle à la douceur. Je pense que cette histoire va au-delà de l'anecdote pour devenir universelle. (J'exagère un peu, non ?)
Malheureusement on ne la trouve plus en vente, pourquoi n'en ferais-tu pas une nouvelle édition avec une introduction raisonnée ? (Je plaisante mais pas tellement.)











Extrait de l'album : " ENVIE DE CHIEN " 1989 encres



COUVERTURE de “ LE DIEU JALUX ” 1984 Acrilyque

Je ne voudrais pas m'appesantir mais là, comme dans un manifeste, apparaissent mes thèmes de prédilection : la noblesse et le mystère de l'altérité du corps symbolique et charnel, le thème de la paternité, du désir comme force vitale de la persistance de l'être, etcétéra, etcétéra. Comme tu dis, une poétique. Un des « plis » les plus importants de mon âme. Mais j'arrête là.

5. L.S. *« La fleur amoureuse » et « Perverse Alice ». Ici, il s'agit ouvertement de sexe, de désir et des sentiments amoureux, mais toujours entre espèces diverses : les amours d'une jeune fille et d'une plante.*

S.C. Dans la « La fleur amoureuse », on retrouve les mêmes éléments mais du point de vue érotique. J'ai détourné les stéréotypes du genre en introduisant le thème de l'altérité végétale. Mais au fond, quand on tombe amoureux, on voit en l'autre, quelqu'un de différent de nous. Et le fait de tomber amoureux, correspond à un désir de métamorphose, de passer d'un état, ici l'état végétal, à un autre qui nous est promis.
C'était pour moi aussi, la volonté de rompre avec les stéréotypes du genre qui présentent le sexe de cette façon morbide, violente et coupable qui dérive du catholicisme.
Il était important pour moi de montrer une sexualité solaire, lumineuse, innocente, sans culpabilité ni angoisse. Une énergie propre à la nature. Une plante qui grâce à l'amour devient homme, une jeune fille qui vit cet amour comme une expérience bouleversante : la rencontre avec un autre monde. Tu es d'accord, j'espère.

6. L.S. *Dans ces deux histoires, les personnages sont adolescents, enfants qui deviennent femmes. Là aussi, ce sont des transformations ? Qu'est-ce qui t'intéresse dans ce stade de la féminité ?*

Tu l'as dit : la transformation, le passage d'un état à l'autre, le corps et l'esprit qui se révélent, se « déplient ». Le féminin m'intéresse en tant qu'homme, peut-être parce que « l'autre » sexe est doublement autre.

7. L.S. *Les dessins que nous allons publier avec cette interview, à quoi correspondent-ils ? A un projet ? Une histoire ?*

*Ce sont des illustrations qui proviennent d'un album qui s'intitule « Yspine et la carte du tendre.». C'est une parodie de la « Carte du tendre » de Madame de Scudéry, une précieuse qui fait dessiner à son héroïne « Clélie » (1653), une cartographie du sentiment amoureux.
« Ypsine » dont le texte est de Bettina Sand, est sorti en France chez Bagheera en 2004. Par la suite, j'ai repris une partie de ces illustrations pour en faire des images autonomes.*

7. L.S. *Est-ce que ta vie influence ou est influencée par tes œuvres ?*

S.C. Bien-sur, tout le monde sait que j'ai deux sexes qui font la joie de ma compagne… Bon, d'accord, ce n'est pas vrai, malheureusement. La vie et le travail artistique sont inséparables. Le sens de ce que je fais m'apparaît toujours après coup. C'est la plénitude du geste dont parle Bergson : une vie, c'est comme un geste, on ne peut le comprendre que lorsqu'il est entièrement accompli. On ne peut le couper en tranches, il est indivisible. Le tout est dans la durée de sa continuité.

8. L.S. *Aujourd'hui tu réalises moins de bandes dessinées mais plus de tableaux et œuvres diverses. Dans quelle direction t'engages-tu ? Est-ce que le corps continue de se transformer ?*

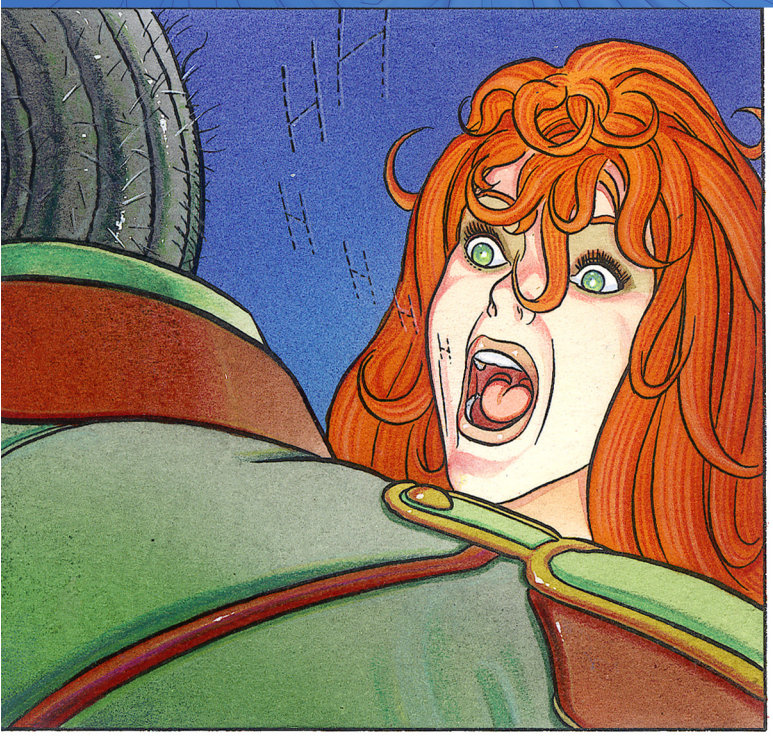
Ce sont des plis qui s'ouvrent ! Je te mets ici, la formule de Leibniz parce que je la trouve très belle et utile *« une âme ne saurait développer d'un seul coup tous ses replis car ils vont à l'infini. »* Je me prolonge dans des territoires qui au fond, on toujours été les miens : le dessin en grande dimension, l'art-vidéo et autres que je ne saurais encore te dire…

L'art-vidéo me stimule ; l'image-mouvement participe de la pensée et de la mémoire artistique plus que ce que l'on peut croire.

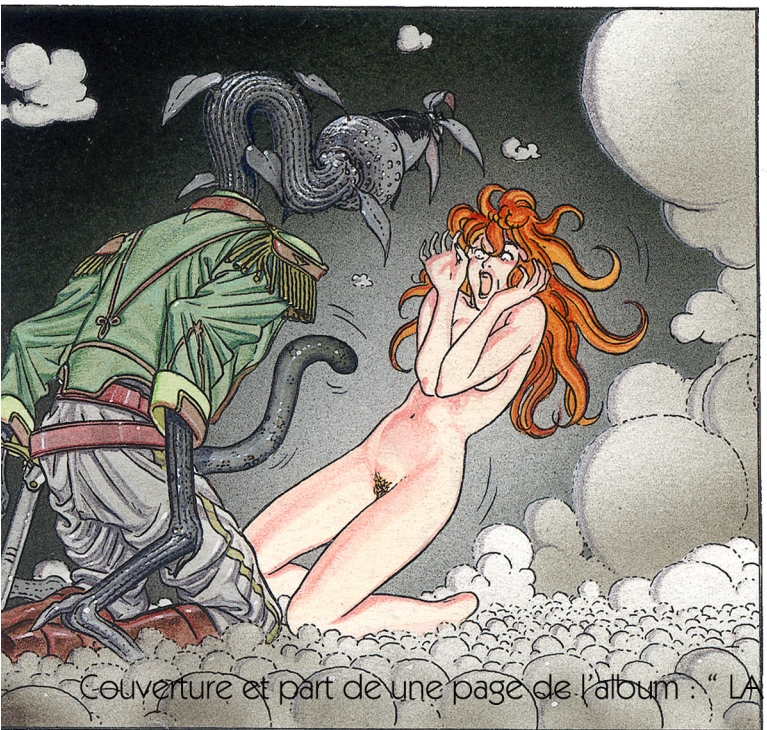
Je conserve dans des tiroirs, des projets de Bande Dessinée très personnels mais la B.D n'est pas un art en soi, c'est un média qui peut véhiculer tous les genres, de la publicité, la propagande à l'art pur. Ses codes graphiques sont circonscrits par les changements de goût et le marché. Sa logique commerciale à la longue, finit par limiter la liberté et je n'ai pas envie de faire des exercices de style pour la suivre.

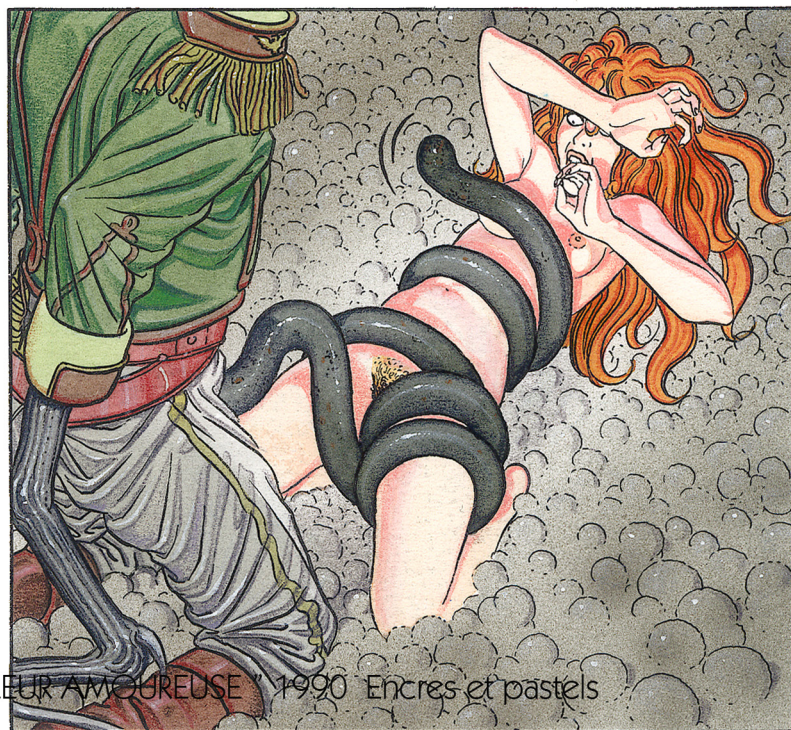
Dans mon « geste » est incluse la Bande Dessinée qui a nourri mon imagination mais c'est un devoir envers moi-même d'accomplir ce « geste » jusqu'au bout. Est-ce que je le comprendrai quand ce sera terminé ?
Qu'en penses-tu ?
Bises
Silvio







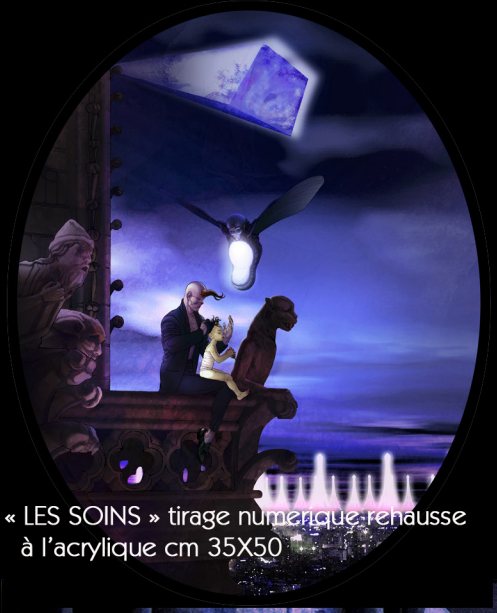




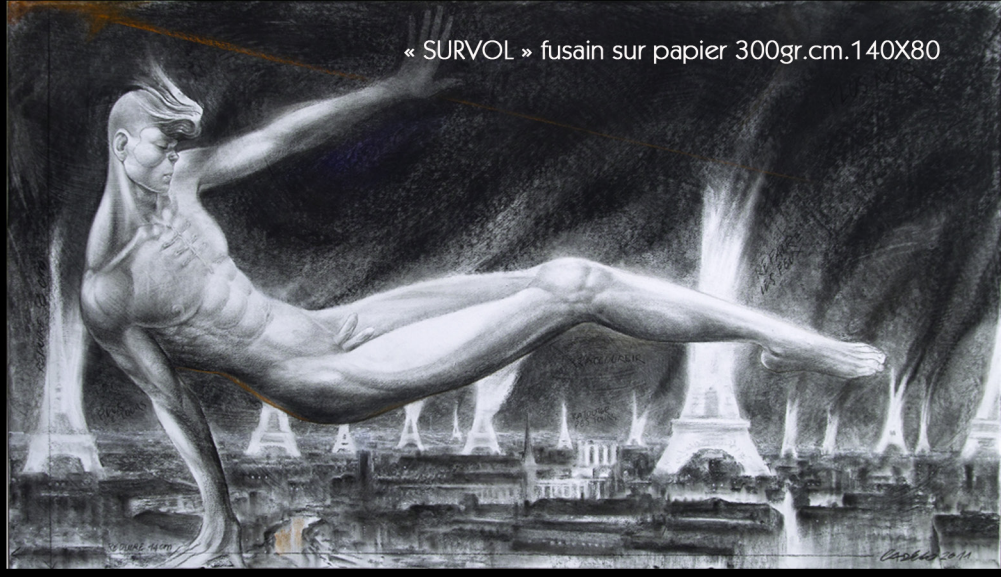
Couverture et part de une page de l'album : " LA FLEUR AMOUREUSE " 1990 Encres et pastels



“ L’ATELIER ” extrait de l’album “ YPSYNE ” Encres et gouache



« LES SOINS » tirage numerique rehausse à l'acrylique cm 35X50



« SURVOL » fusain sur papier 300gr.cm.140X80



« MILLE TOURS » tirage numerique rehausse à l'acrylique cm 80X28

« EN ATTENDANT PAPA » tirage numerique rehausse à l'acrylique cm 80X28



« REPAS BLANC » tirage numerique rehausse à l'acrylique diam.cm 50



DANS UNE VASTE PIECE … » tirage numerique rehausse à l'acrylique cm 60X35



« LA VISITE » tirage numerique
rehausse à l'acrylique cm 35X50 2010





« LEÇON DE VOL » tirage numerique rehausse à l'acrylique cm 60X40 2010



« NATIVITE » fusain sur papier 300gr.cm.140X80

« LA SERVITUDE VOLONTAIRE »
tirage numerique rehausse
à l'acrylique cm 35X50



« PATERNITE DU MERCREDI »
tirage numerique rehausse
à l'acrylique diam.cm 30



Donnez moi un corps...

Gill Deleuze dans ses cours sur «**l'image-mouvement**» donne cette formule comme « image de la pensée » du cinéma : " **Donnez moi un corps pour croire au monde** "

Il partage le constat que Roberto Rossellini a fait de la crise de la société de l'après-guerre: (… Ce qui reste du lien de l'homme avec le monde n'est que la peur, l'angoisse et la tragédie…) (… l'homme est en rupture avec le monde d'autant plus que le monde est fait de part en part par l'homme …) (…et il se présente comme au travers d'une vitrine…) (… La rupture du lien sensori-moteur est faite, nous nous trouvons devant « des situations optiques sonores pures », auxquelles tantôt on ne réagit même pas, tantôt on réagit sans y croire, atteints par des événements qui nous concernent qu'à moitié…)
(…Il faut trouver les moyens de redonner des raisons quelles qu'elles soient de croire à ce monde-ci tel qu'il est…) (…Cinéastes et artistes de tout genre en tant qu'homme, participent de son état. Si, selon Godard, le monde s'est mis à faire du cinéma, c'est au cinéma de nous redonner des raisons de croire au monde…)
(…Nous avons besoin dès lors d'une éthique ou d'une foi.
Rossellini a fait le choix de faire un cinéma de l'éthique et de la foi, ce qu'il appelle : un cinéma didactique pur…)
(…Qu'est-ce que c'est que croire au monde ? » Croire au monde c'est forcement croire à la vie dans le monde. Et qu'est-ce que croire à la vie dans le monde ? C'est de dire que, malgré les vitrines, entre deux vitrines ou quelque part, il y a quelque chose qui vit. Si l'on retrouve un lien de l'homme avec le monde, par là même ce lien constituera une nouvelle forme d'action. Si bien que croire ou retrouver des raisons de croire au monde, c'est avant tout croire au corps.
Donnez-moi un corps. « Donnez-moi un corps » ou « redonnez-moi des raisons de croire au monde », c'est pareil…)
http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=372

L'art-vidéo.

La vidéo est un art de l'image-mouvement cher à Bergson, qui adhère par sa nature à l'image de la pensée que Deleuze donne au cinéma.
Comme chez les frères Lumière, Dziga Vertov et plus tard le cinéma expérimental, l'oeil de la caméra capte le monde sans le reconstruire artificiellement, permettant la captation d'actions spontanées, de séquences d'images quelconques qui nous révèlent le mystère du banal.
Le caractère brut des images nous met en contact avec leurs vérités, leur force hypnotique nous extrait de nous-même et elles nous forcent à la contemplation.
L'image vidéo est liée aux formidables progrès technologiques qui pour la première fois dans l'histoire de l'image en mouvement, permettent aux artistes d'accéder à la possession des moyens de production.
De la captation par les cameras H.D. au montage par ordinateur et à la diffusion sur Internet, le cycle de production est autonome et libre dans ses thèmes et ses formes ainsi que des contraintes économiques qui sont le fléau du cinéma industriel.
Le travail de montage des images-mouvement a comme support le temps et la durée qui est selon Bergson, le temps incompressible et nécessaire à un changement qualitatif. L'exemple qu'il fait du sucre dans un verre d'eau nous montre qu'un temps incompressible est

nécessaire pour que sa dilution change la qualité de « l'eau » en eau sucrée et il appelle ce temps « durée ».
La durée est donc synonyme de « changement qualitatif ». Ce même changement qualitatif se transmet à la conscience de l'observateur, elle aussi en perpétuel mouvement.

Filmer c'est rendre visible le temps

Au positionnement « étique » du photographe et vidéaste Raymond Depardon correspond le positionnement du point de vue dans l'espace physique pour le filmer à la juste distance. A propos de son œuvre photographique « Villes », il emploie la notion de « temps faible » pour indiquer un temps flottant, intermédiaire, non déterminant. Un temps banal. Le choix de ce temps implique un positionnement fixe de la prise de vue à la hauteur d'homme « discret »

A l'origine de la vidéo fut l'écran de télévision et sa lumière.
Nam June Paik (du groupe **Fluxus**) est reconnu comme le pionnier fondateur en 1960, de cet art nouveau qui ensuite devint emblématique de la recherche plastique des années 80. Le nouveau terrain de jeu qui est le temps, a inspiré à **Bruce Neumann** son réseau de cameras de surveillance.
Michael Snow pour « **Région Centrale** », construit une machine qui rassemble quatre caméras tournant chacune autour d'un axe différent, qui capte la totalité du paysage. La terre ainsi vue devient un lieu inconnu.
Andy Warhol aussi, sera intrigue par ce jeu avec la durée.
La lumière qui devient elle-même, matière en mouvement et non plus représentation, a hypnotisé **James Turrel**. Avec lui, la lumière devient une existence sublime qui affecte les corps et l'esprit.
Aujourd'hui la vidéo est un medium reconnu et accepté au sein de l'art contemporain. L'évolution de cette discipline reste intimement liée aux progrès technologiques qui permettent aux artistes le renouvellement de son langage, de ses modes de production et de diffusion. Cette dernière est un aspect clef pour la lecture de l'image vidéo.
Bill Viola, après sa première phase d'expérimentation sur la matière électronique et les instruments vidéo et sonores, a pris en compte l'aspect de la réception de la vidéo.
En présentant son travail sur des écrans de grande dimension, il abandonne la salle noire propre au rituel du récit cinématographique. L'image n'est plus projetée derrière le spectateur comme dans la métaphore de la caverne de Platon, mais surgit devant lui comme une présence en soit.

L'œil intérieur

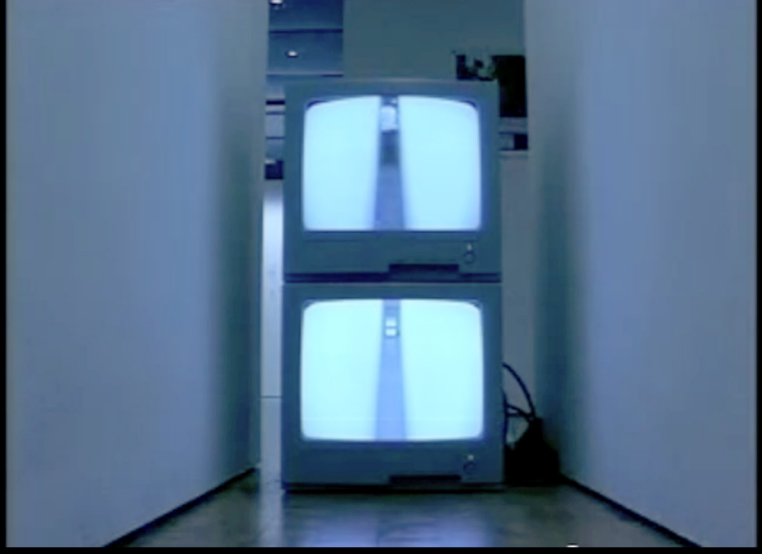
Bill Viola a amené l'art vidéo à la plénitude de sa maturité. De la recherche expérimentale de ses débuts il passe progressivement à une réflexion philosophique sur la continuité de l'expérience de l'image et il se projette dans le futur annoncé par la technologie : « Je me suis rendu compte qu'il y avait un lien puissant, ou un lien virtuel, entre la technologie dans son évolution actuelle et les cultures artistiques traditionnelles de l'Orient. Ou même avec la culture occidentale d'avant la Renaissance, quand ses modèles étaient très proches de ceux de la culture orientale. (…) Je pense qu'en rompant avec le principe de la lumière comme fondement de l'image, on en reviendra, de manière inattendue, à certains aspects de la tradition antérieure, notamment à la manière dont on concevait les images au Moyen Age en

Europe, et dont on les conçoit encore de nos jours en Orient.
L'image n'est pas considérée comme un arrêt du temps, une action suspendue, un effet de la lumière- rien de tout cela. On pense qu'elle existe dans la tête du spectateur. C'est une projection du spectateur et c'est l'interaction entre le spectateur et l'image qui compte. L'image tend à ressembler plutôt à un diagramme. Le mandala, par exemple, représente, sous forme de diagramme ou de schéma, un système plus vaste et non pas un objet tel qu'il apparaît pour l'oeil extérieur. (...) La technologie nous conduit à construire les objets selon un processus allant de l'intérieur vers l'extérieur, plutôt que l'inverse. (...)"



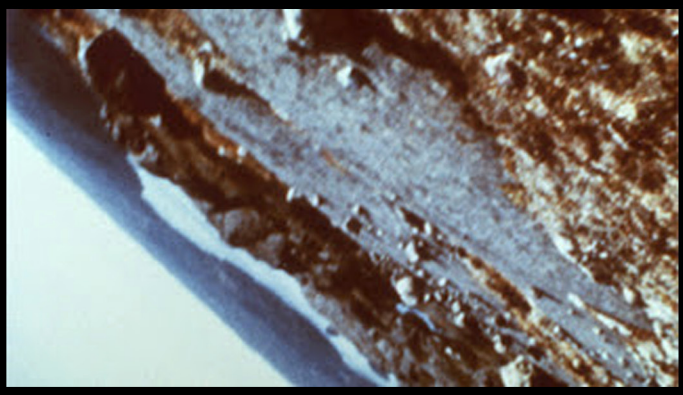


Nam June Paik «ANDY WARHOL ROBOT» 1994



Bruce Neumann « COULOIR » 1970





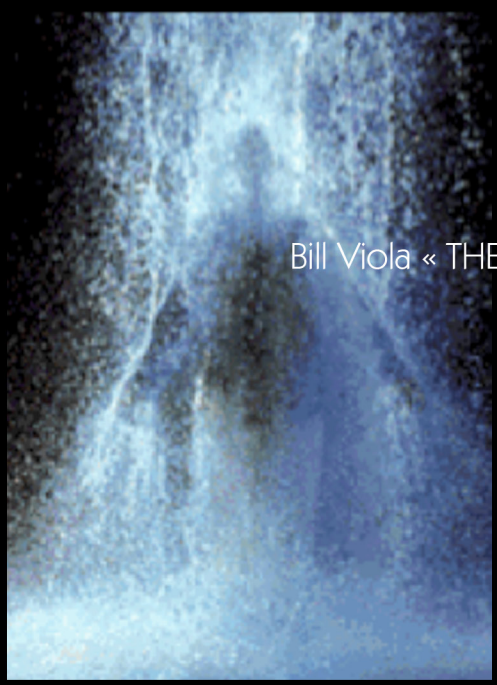
Michael SNOW « LA REGION CENTRALE» 1971

Andy Warold « SLEEP » 1963



James Turrel « WIDE OUT - MAK - WIEN » 1998





Bill Viola « THE CROSSING »

Bill Viola « REFLECTING POOL »



IDEOMAGES

Rendez-nous nos images pour croire à nos présences au monde

Toute expression artistique occidentale, chacune avec son mode d'existence, fait partie de la grande famille de l'image, héritière de la culture de l'imago.

Détachée de ses thématiques religieuses, l'image participe à la construction du sujet, dans l'expérience de son rapport singulier, onirique,à l'invisible.

Nous avons un rendez-vous quotidien avec un monde ou la prolifération exponentielle des images sont la proie de la volonté des puissances économique dominantes et de modèles idéologiques qui le reproduisent. Faire voir c'est faire croire.

Pour faire face à ce monde, on élabore nos images singulières et multiples émergeant de nos mémoires et de nos cultures; nos **ideomages.** Ce sont les automatismes necessaires pour tracer quotidiennement un diagramme imaginaire de notre être dans le monde et d'y exister

Pour que notre présence au monde ne soit pas une simple donnée mais un fait, un évènement unique, pour que le constat de notre finitude face à la mort ne soit pas celui de la solitude mais celui de la conscience de notre durée singulière, un acte de la création constante et inépuisable de la vie.

L'ENFANT ET LA MOUCHE

Mon ideomage* est un enfant
qui saute à la corde avec une mouche,
les yeux fermés

***ideomage** est l'image des corps intérieurs, de la persistance têtue à être au monde, de la survivance des lucioles, spectres amoureux chassés par la grande lumière mécanique, l'image de l'automate spirituel, de la mémoire involontaire, de la monade mouvante de l'enfance qui dit oui, le signe de la vitalité irréductible de l'imaginaire.

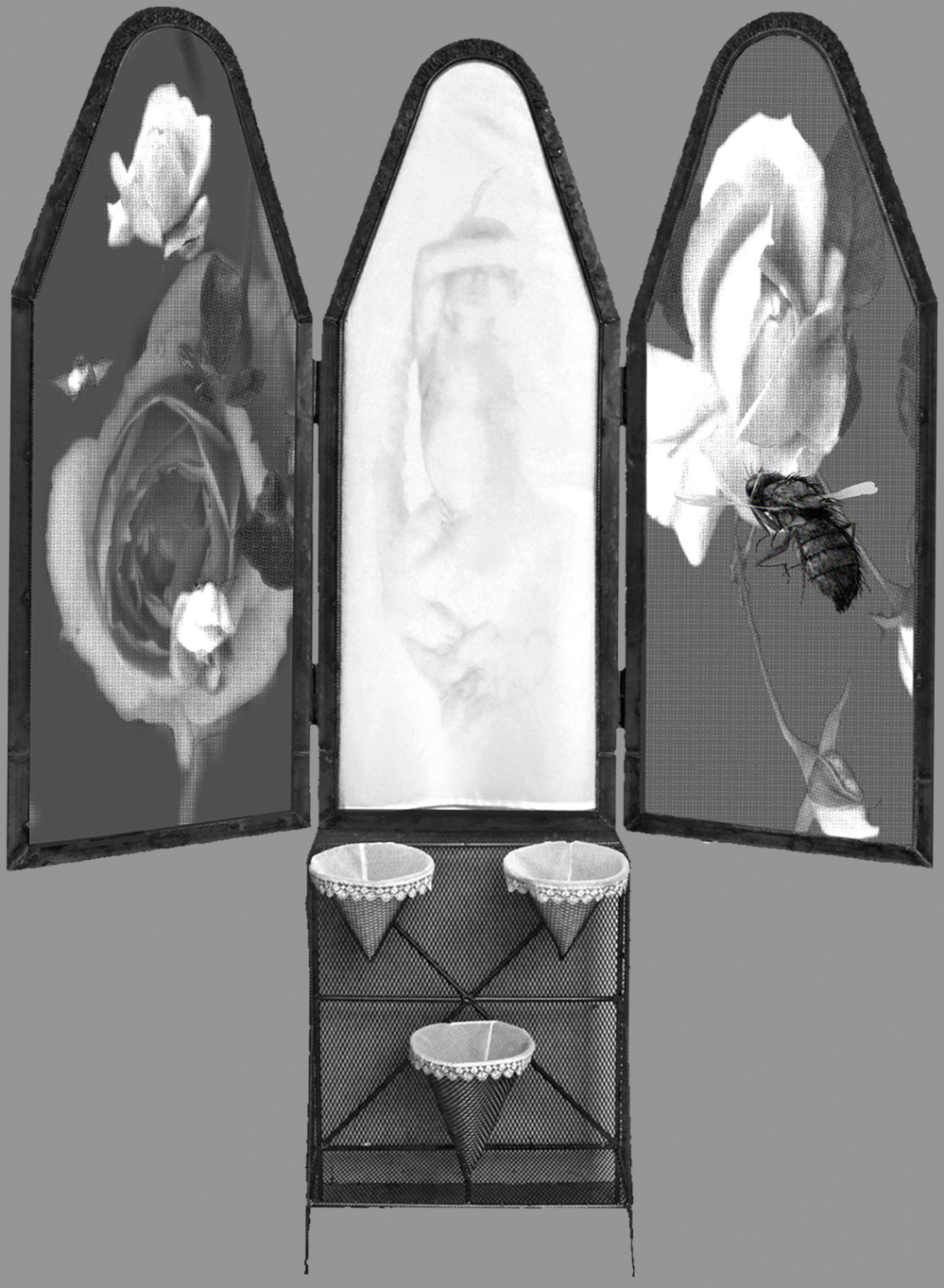


L'ENFANT ET LA MOUCHE 2013
film vidéo durée 10:03
en boucle perpetuelle
écran 46'
cm.73X121.
1/3 exemplaires

Lien : http://www.dailymotion.com/video/k5oVPx13G7bOzw4Rp50



PROJET : " INVASION DES ECRANS PUBLICS ". PARIS Gare du Nord



«TRIPTYQUE DE L'ENFANT DORMEUR»
Mine de plomb et impression digitale.
Structure en acier cm.180X220



APPARITION PLUIE
film vidéo durée 03:53
en boucle perpetuelle
écran 32’
Vignette avec titre en acier découpé
cm 44X79. 1/8 exemplaires

Lien :http://www.dailymotion.com/video/k4bHxoQFFqCRe63ftGe

«APPARITION PLURIME»
film vidéo durée 05:19 en boucle perpetuelle
écran 19’ cadre en acier cm. 57,5X38x6. 1/8 exemplaires

Lien : http://www.dailymotion.com/video/k2ycKOnwKSzRIm4RhIT



« MUTATIO ANIMI » L'état de «crise» que Pétrarque appelle « Mutatio animi »
Film vidéo durée : 06:15

Lien : http://dai.ly/x14yao



«...LES PLIS DE L'ÂME...»
COLLAGE VIDEO AVEC LA VOIX DE GILLES DELEUZE
Film vidéo durée : 06:15

Lien : http://dai.ly/xbvmdj



travaux en cours:

TRIPTYQUE « A CARLO CRIVELLI »
Une re-interprétations des tableaux :
"MADONNA LENTI" et "L'ULTIMA CENA"
comme acte d'allégeance à "CARLO CRIVELLI"

Volé 1: « MATERNITE A LA MOUCHE »
Film vidéo durée : 08:35

Lien : http://dai.ly/x16s5pz



Volé 3 : « MAMMA! »
FIlm vidéo durée : 05:19

Lien : http://www.dailymotion.com/video/k4Ot3dmyU0JBTA3ftGedailymotion



« PATERNITE AU PORTABLE » Questionnement sur la paternité autour du mythe d'Abraham et Isaac.

Installation 2 photos cm 21X32, Boîte en acier,
lecteur DVD incorporé, film vidéosur DVD durée 08:12

Lien : http://dai.ly/x7r39y



APPARITION 00047 Photos sur châssis aluminium cm 80 X 53.1/2



APPARITION 00142 Photos sur châssis aluminium cm 80 X 53.1/25 exemplaire



PROJET : " INVASION DES ECRANS PUBLICS ". PARIS Gare du Nord

Silvio Cadelo est né à Modena, en 1948. Il est diplômé des beaux-arts, à l'institut "A. Venturi "de Modena et titulaire d'un DNSEP-ART obtenu en 2013, à l' Ecole supérieure d'art et design Le Havre / Rouen.
Il est affichiste, acteur et scénographe avant d'aborder la bande dessinée.
En 1979, il illustre le « Manuel de zoologie fantastique » d'Ettore Tibaldi et le jeu de rôle « VII Legio ».
Installé à Paris pour travailler avec Jodorowski à Métal Hurlant, il crée la première BD interactive avec "Envie de chien" pour le magazine « À Suivre ». Parallèlement à la bande dessinée, Cadelo peint des toiles de grande dimension et monte des images-mouvement...
Il participe aux festivals «VIDEOFORMES » de Clermont-Ferrand, « INSTANTS VIDEO » à Marseille et à l'exposition «Jeune création 2011»
Le vidéogramme « L'ENFANT ET LA MOUCHE » est sa dernière création en date.

Bibliographie :

INTRODUZIONE ALLA ZOOLOGIA FANTASTICA
texte de Ettore Tibaldi.....Ed. EDITIEMME
VII° LEGIO jeux de rôle Ed. International Time–
STRAPPI Ed. Gentiane
SKEOL Ed. Aedena
LA SAGA D'ALANDOR Ed.Humanoïdes Associés
PERVERSE ALICE Ed Humanoïdes Associés
DECOLLAGE Ed.Casterman
ENVIE DE CHIEN Ed.Casterman
ENVIE DE CHIEN « DEUX MOUCHES BLANCHES » Ed.Casterman
LA FLEUR AMOUREUSE Ed.réedition: DELCOURT
LES PLAISIRS DE SATURNIN E.d Glénat
L'HOMME AUX DINOSAURES Texte deJ-P Andrévon Ed.du Seuil
LES FLEURS SECRETES Poèmes de Pierre Louÿs Ed.Vertige Graphique
ENVIE DE CHIEN « LES ENFANTS DE LUTECE » 3 tomes Ed.U S A
SULIS ET DEMI-LUNE 2 volumes :
1 ENTRE SANG ET EAU
2 ENTRE GLACE ET FEUX ..... ED.DARGAUD
YPSINE et la carte du tendre.....ED.BAGHEERA
LIBERA tome 1 « TI MÖM » co-scénariste P.BOISSERIE.....ED.GLENAT
LIBERA tome 2 « GRAN MOM » co-scénariste P.BOISSERIE....ED.GLENAT

Expositions

1984 BARCELONE " TENDENCIAS"
1984 MUSEO CIVICO de REGGIO EMILIA
1985 INTERNATIONAL STREET PAINTING-SWAZTCH-BASEL
1987 GALERIE 2016 BRUXELLES
1988 MAISON DES ART D4EVREUX (collective)
1989 MUS2E TERRE NEUVAS-FECAMP
1990 "TOUR DE BABEL" -PARIS
1990PARIS BENEDICTINE-FECAMP (collective)
1990 PAPIER GRAS - GENEVE
1991 GALERIE 3AVIDA DOLLARS" - MILANO
1991 ESPACE KRONEMBOURG - PARIS
1991 PI' COM- MONTROUGE, PARIS
1992 GALERIE "GUIDO CARBONE" - TORINO
1992 "ARTE MEDIALE" TIVOLI
1992 VALENCIA COMIC
1994 BASTIA
1994-95 " LE MONDE DE JODOROWSHY" YVERDON-SUISSE
1997 "PAS SAGE" M.A.V.O. MAISON D4ARRET - OSNY
1997 "UMBRIA FUMETTO" PERUGIA
1997 "LUCCA COMICS" LUCCA
2012 "TRANS - B.D.1" GALERIE PETIS PAPIERS-PARIS
2012 "LE CHRIST DANS L'ART" GALERIE GIMGKO-ART-PONTOISE
2013 "OMBRE et LUMIERE" GALERIE GIMGKO-ART-PONTOISE
2013 "LA CREATION ANIMALIERE CONTEMPORAINE"
GALERIE GIMGKO-ART-PONTOISE

Silvio Cadelo 8 rue Des Deux Moulins 95300 Pontoise. E-mail : s@cadelo.com