

18 septembre / 29 novembre 2009

Jean-Luc MYLAYNE



FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN
AUVERGNE

Pour sa dernière exposition aux Ecuries de Chazerat et pour clore un important chapitre de son histoire débuté ici même il y a 25 ans, le FRAC Auvergne a souhaité réunir les oeuvres de Jean-Luc Mylayne acquises par les collections du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, du Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne et du Fonds National d'Art Contemporain.

Totalement absente de la scène artistique française ces quinze dernières années, mais largement montrée aux Etats-Unis, l'oeuvre de Jean-Luc Mylayne est une oeuvre rare, inclassable.

Il était important pour le FRAC Auvergne de réaliser cette ultime exposition aux Ecuries de Chazerat avec un art d'une sensibilité si particulière. Que soient remerciés Jean-Luc Mylayne et Mylène, pour leur soutien, leur enthousiasme et leur passion.

Que soient également remerciées toutes les personnes qui ont rendu possible ce projet

Eric Suchère, commissaire associé de l'exposition

Richard Lagrange, Directeur du Centre National des Arts Plastiques

Fabrice Hergott, Directeur du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

Lorand Hegyi, Directeur du Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne

ainsi que

Patrick Stefanini, Préfet de la Région Auvergne

René Souchon, Président du Conseil Régional d'Auvergne

Catherine Henri-Martin, Vice-Présidente du Conseil Régional d'Auvergne

Laurent Heulot, Directeur de la DRAC Auvergne

et

Henri Chibret, Président du FRAC Auvergne

Dominique Martinie, Président de la Banque Populaire du Massif Central

Christophe Rozenbaum, Président de Et Compagnie...

Que soient enfin remerciés tous ceux et toutes celles qui ont accompagné le FRAC Auvergne depuis ses 25 ans d'existence, lui accordant leur confiance et leur fidélité.

Si seulement nous avions
le courage des oiseaux
qui chantent dans le vent glacé

Dominique A

Ce texte n'a pas pour ambition d'exposer de manière exhaustive ce qui est à l'œuvre dans le travail photographique de Jean-Luc Mylayne. Il est en effet vain de vouloir circonscrire et synthétiser par le langage écrit ce qui, sans nul doute, se joue selon d'autres registres et appartient à un mode de représentation dont la principale qualité soit d'être avant tout de produire une relation de type contemplatif, interne, intime, entre un spectateur et des œuvres prenant pour sujet principal les oiseaux. Il s'agira donc ici d'expliquer comment, depuis plus de trente ans, se développe cette vision si particulière d'un art au sein duquel la relation entre un créateur et ses sujets repose sur une profondeur rare, sur une pure sensibilité absolument assumée. Il s'agira d'en expliquer le protocole et d'en extraire quelques pistes de lectures forcément arbitraires. Les œuvres de Jean-Luc Mylayne n'avaient pas été montrées en France depuis plus de quinze ans et les deux expositions conçues récemment et consécutivement par le Musée d'Art Contemporain de Lyon (du 15 mai au 2 août 2009) et par le FRAC Auvergne constituent une occasion exceptionnelle de faire un bilan provisoire sur cette oeuvre rare.

Depuis plus de trente ans, Jean-Luc Mylayne photographie des oiseaux, à contre-courant de tout ce qui aujourd'hui constitue les fondements de ce que l'on appelle l'art contemporain. Cette œuvre est anachronique, déplacée, inclassable, presque un symptôme.

Jean-Luc Mylayne est né à Amiens, est né à Marquise, est né au Texas, est né dans de multiples endroits. Les biographies données dans les livres consacrés à son oeuvre brouillent les pistes, ne livrent rien. Et Jean-Luc Mylayne n'est pas Jean-Luc Mylayne. Jean-Luc Mylayne est Jean-Luc et Mylène, sa compagne. Mais Jean-Luc n'existe pas sans Mylène (et inversement) et c'est la complémentarité fusionnelle de Jean-Luc et de Mylène qui aura permis à l'œuvre de Jean-Luc Mylayne d'advenir.

Depuis plus de trente ans, Jean-Luc Mylayne entreprend une œuvre qui fait l'objet de datations très précises. Chacune des photographies indique, outre le numéro de l'œuvre et l'année, une période – mars-avril, novembre-mars...

– qui donne le temps qui fut nécessaire à la réalisation de l'œuvre et révèle le paradoxe d'instantanés dont la mise au point nécessite un temps souvent très long. D'emblée, l'œuvre de Jean-Luc Mylayne se pose-t-elle comme un travail photographique fondé sur une attente démesurée, destinée à capturer une présence fugitive selon des critères très précis.

Les photographies que réalise Jean-Luc Mylayne depuis plus de trente ans ont pour sujet de montrer des oiseaux. Pourtant les photographies de Jean-Luc Mylayne ne sont pas des photographies animalières et n'ont rien à faire avec l'ornithologie, bien qu'elles nécessitent une connaissance parfaite de ce domaine pour pouvoir être réalisées. Elles n'ont rien à faire avec l'ornithologie, ne concernent pas les espèces rares, exotiques ou symboliquement chargées (les aigles, les vautours...), mais s'attachent aux espèces les plus communes – étourneaux, sitelles, rouges-gorges, oiseaux bleus d'Amérique... Passionné par les oiseaux depuis son enfance, Jean-Luc en possède une connaissance encyclopédique qui n'est pas celle d'un scientifique mais plutôt d'un Saint-François d'Assise prodiguant son sermon aux oiseaux, celle d'un être ayant développé une relation animale avec l'animal. Les photographies sont toujours prises à quelques centimètres de l'oiseau, n'emploient jamais de téléobjectif, refusent la mise à distance. Elles nécessitent une posture particulière de leur auteur, double et contradictoire dans la mesure où elles l'obligent à se fondre au sein d'une réalité qui n'est pas celle de l'homme, à n'être pour l'oiseau qu'un élément parmi les éléments, tout en préservant la possibilité d'une relation étroite et privilégiée avec l'oiseau pour qu'un dialogue puisse naître et pour que celui-ci exprime avec la plus parfaite exactitude ce que Jean-Luc Mylayne attend de lui.

Jean-Luc Mylayne explique que l'œuvre la plus difficile qu'il ait réalisée est la photographie d'un rouge-gorge posé sur un rebord de bois, placé sur le bord inférieur du cadre, au premier plan d'une scène située dans une ferme. Deux ans de travail auront été nécessaires pour parvenir à l'objectif fixé initialement : faire exprimer au rouge-gorge un état de solitude absolue, selon un agencement de paysage et de lumière extrêmement précis. « J'ai travaillé pendant deux ans avec ce rouge-gorge », explique-t-il, soulignant la relation très particulière qui le lie à son sujet.

Les photographies de Jean-Luc Mylayne – toujours produites à un seul exemplaire – ne sont pas des photographies mais plutôt des peintures, bien qu'elles nécessitent une connaissance aigüe de la photographie pour être produites. Elles sont des peintures qui n'auraient pu être exécutées avec de la peinture, tant leur sujet concerne la friction entre le temps de l'attente et l'intervalle fulgurant de l'instantané. Jean-Luc Mylayne les appelle des « tableaux ». Les tableaux sont composés comme on composerait des peintures, de la manière

Notes

n°22, Juin – Juillet 1981

Dans un format carré, deux oiseaux face à face donnent une forme triangulaire qui évoque les *Grandes baigneuses* de Cézanne, elle-même surplombée par le toit triangulaire d'une maison dont les couleurs se retrouvent dans le plumage des oiseaux. Intrications complexes de plans nets et de plans flous impossibles en photographie, possibles seulement en peinture. Tout est vu de face malgré le point de vue en contre-plongée, comme le chien, les époux et le lustre des *Epoux Arnolfini* de Jan van Eyck, indiquant l'usage de la lentille optique chez le peintre Flamand. Au second plan, une grappe de cosses possède le même vert tendre que certaines plumes.

L'arrondi des cosses reprend en l'inversant l'arrondi de la tête de l'oiseau de droite. Le bleu du ciel s'harmonise avec celui des plumes. Les oiseaux semblent s'aimer, isolés du monde des hommes par les barrières plantées au dessus d'eux, les séparant ainsi de la zone habitée. Tout semble à sa place.

la plus classique qui soit. Les tableaux sont généralement de format carré – le format le plus rigoureux et le plus exigeant, le format qui permet à la peinture abstraite d’advenir avec Malevitch, le format inadapté par excellence lorsqu’il s’agit de travailler sur un sujet où le paysage joue véritablement le rôle d’un acteur.

Les photographies de Jean-Luc Mylayne utilisent des lentilles optiques à focales multiples spécialement conçues pour lui. Ces lentilles inscrivent son œuvre dans une famille de peintres – Holbein, Le Caravage, Ingres, Vermeer et d’autres – qui utilisaient aussi des instruments d’optique – *camera lucida*, *camera obscura*, lentilles – et déplaçaient leur regard à la surface des choses destinées à être peintes, plan selon plan, pli selon pli. La lentille optique à focale multiple immisce du mouvement au sein même de l’image, donne le parcours du regard dans l’image, alterne les flous et les nettetés, feuillette les plans, donne une dynamique cinématographique au tableau. Les flous lacunaires qui strient la surface des tableaux de Jean-Luc Mylayne évoquent les flous minuscules et improbables des détails peints par Vermeer, comme les effets de halo sur le pain, le pot à bière et la cruche de *La Laitière*. Néanmoins, en peinture, l’utilisation de lentilles optiques traditionnelles possède l’inconvénient d’imposer une vision monoculaire au peintre, fixant ainsi le spectateur en un point spécifique de l’espace. Les lentilles à focales multiples, quant à elles, permettent de reconstituer une vision binoculaire, celle de deux yeux jamais fixes. Les œuvres de Jean-Luc Mylayne fonctionnent ainsi comme les imprécisions picturales de Cézanne – les *Pommes* par exemple –, entretiennent une relation aux objets, aux oiseaux, au paysage, à la lumière, fondée sur le principe de points de vue en mouvements, acceptant que les choses puissent être vues de différentes positions, parfois contradictoires.

Les successions impossibles de flous et de nets donnent l’indice d’une pensée très claire : les photographies ne sont pas des photographies, les photographies sont des tableaux, les tableaux ne sont pas des images. Il s’agit dans ce travail de rendre compte du visible et, pour reprendre ce qu’écrit Jean-Christophe Bailly à propos du peintre Gilles Aillaud, « le visible n’est pas une image, ne fonctionne pas comme une image. [...] Sous les yeux le visible se présente comme cette absence de bords et de cadre qui n’est ni un volume ni un simple contenant, mais une vibration, un suspens à l’intérieur duquel le temps a lieu, à des rythmes variables. [...] Le visible est l’ensemble de tous les récitatifs qui fabriquent l’apparence. Ce sont des réseaux, des enchevêtrements, des systèmes de marelles infinis, des puissances d’échos, de ricochets. »¹ Je dois dire ici mon admiration pour cette définition si juste qui à elle seule rend caduque et inutile une bonne partie de ce texte tant elle contient ce qui importe dans l’œuvre de Jean-Luc Mylayne.

Notes

n°41, Avril – Mai 1986

Au premier plan, prenant appui au bord du cadre et semblant sortir du tableau comme Mona Lisa, un oiseau tient dans son bec une brindille. Séparé de l'espace et du temps des hommes par une lisière d'arbres et de bosquets, l'oiseau est dominé par une série de toits pavillonnaires dont les sommets en angles aigus répondent verticalement à l'horizontalité du bec pointu. La brindille destinée à l'architecture d'un nid dans lequel l'oiseau sera contre ses petits est parallèle à l'antenne de télévision dressée sur l'un des toits, brindille de média pour que les hommes se sentent les uns contre les autres.

n°4, Juin – Août 1979

Quatrième œuvre de Jean-Luc Mylayne, œuvre fondatrice qui, selon ses dires, lui permet de comprendre comment doivent être construits ses tableaux. Composition parfaite et incroyable, pour parvenir à faire passer l'oiseau exactement à cet endroit et élaborer un tel faisceau de correspondances idéales. Tableau dans le tableau, l'oiseau apparaît dans le cadre d'une ouverture à l'intérieur d'une grange, les couleurs de son plumage réunissent celles de la grange, des tuiles sur les toits, de la base sombre du mur de la maison. Les plumes de sa queue épousent la courbe du toit situé en arrière-plan, l'extrémité de celle-ci occupe exactement le vide laissé dans le feuillage d'un arbre pourtant placé loin derrière, alors que sa tête et le haut de son corps effleurent un autre arbre. L'agencement des toitures, leurs flous partiels, la blancheur chaulée des murs : une peinture de Nicolas de Staël. La courbe du toit de gauche, confrontée aux verticales et aux horizontales de droite : les expérimentations de Piet Mondrian autour du pommier et de son basculement vers une abstraction.

1- In *Le Visible est le caché*, Jean-Christophe Bailly – Gilles Aillaud, Musée de la Chasse et de la Nature, Editions Le Promeneur, 2009, pp. 13-14.

Les œuvres de Jean-Luc Mylayne sont donc au plus près du visible. Elles échappent à l'image, échappent aux bords et au cadre, donnent à voir les rythmes du temps, offrent au regard un espace de circulation le plus organique et naturel possible. Sur un tableau de Jean-Luc Mylayne, le regard trouve les mêmes alternances de nettetés, de zones parcellaires, de formes et de couleurs occultées qu'en regardant une scène réelle. L'œil y effectue son travail instinctif de composition, effleurant tel détail, intégrant l'opalescence floue des périphéries, parvenant à d'impossibles mises au point entre le premier plan et le lointain, joignant telle ligne à telle autre distante de plusieurs centaines de mètres voire de plusieurs kilomètres. Les œuvres de Jean-Luc Mylayne rejouent la ritournelle du regard.

L'œuvre de Jean-Luc Mylayne est une œuvre de cinéma. Jean-Luc Mylayne y dirige des oiseaux choisis selon un casting très exigeant. Les oiseaux sont ses comédiens, parfois capricieux, divas, jeunes premiers de l'actor studio, jamais soumis.

Jean-Luc Mylayne est un cinéaste nomade, son studio est le monde, ses acteurs disséminés au gré des migrations saisonnières, disponibles selon un temps réglé par le rythme de la respiration du monde, selon un tempo qui n'est plus le nôtre.

Jean-Luc Mylayne est un metteur en scène qui use de la photographie comme d'une peinture afin de faire jouer des acteurs qui ne peuvent le comprendre que s'il accepte d'être comme eux, d'accéder à un devenir-animal, à un devenir-oiseau.

Jean-Luc Mylayne montre le temps, crée des mondes réglés sur l'écoulement d'un temps immémorial, des mondes parfois infimes – circonscrits sur le lopin de terre d'un petit jardin –, des mondes parfois immenses – développés sur les plaines désertiques du Texas chauffé à blanc.

Il a souvent été écrit que les oiseaux photographiés par Jean-Luc Mylayne depuis plus de trente ans ne sont finalement qu'un prétexte. Je n'en suis pas sûr du tout. Les étourneaux, les rouges-gorges, les merles, les colibris, les sitelles, les cardinaux rouges qui jouent leurs propres rôles dans les mises en scènes ne sont pas un prétexte. S'ils l'étaient, ils seraient alors les pendants d'une vision naturaliste où s'opposeraient nature et culture, oiseau et traces d'activité humaine (poteaux, barrières, maisons...) et nous ne serions pas loin dans ce cas d'une représentation métaphorique où les oiseaux pourraient effectivement être les prétextes à une pensée proche du transcendantalisme américain qui, dans la continuité de Thoreau, Whitman, Emerson et d'autres, manifesterait la nostalgie d'un retour à l'état de nature. De ce point de vue, Jean-Luc Mylayne est proche du cinéma de Terrence Malick, au sujet duquel on a parfois écrit à tort qu'il était proche de cette mouvance philosophique naturaliste. Lorsque Terrence Malick tourne une scène de guerre dans *The Thin Red Line*, filmant la

Notes

n°308, 309, 310, Mars – Avril 2005
(Oeuvre non présentée dans l'exposition)

Un triptyque montre à trois reprises le même paysage – des branches d'arbres au premier plan, une colline désertique en arrière-plan, située à des kilomètres. Sur le premier élément, un oiseau - une sitelle - est posé sur la branche la plus haute. Sur le second, l'oiseau s'est déplacé, se retrouve plus bas, presque dissimulé ; ce déplacement intime au regard d'opérer une circulation dans l'image pour tenter de le retrouver ; le regard descend le long des branches et, poursuivant une courbe dans l'image, découvre deux choses. La première est une petite branche tordue en forme de huit couché, symbole de l'infini, qui figurait déjà sur le premier élément du triptyque, mais que la quête de l'oiseau avait rendue négligeable. Très nette sur la première photographie, cette branche tressée devient légèrement floue sur l'élément central de l'oeuvre. La seconde chose est imprimée par la course du regard qui, parvenu à l'extrémité des branches, se pose au loin, sur la colline, et identifie un observatoire spatial, rendu minuscule en raison de la distance et passé inaperçu sur la première image. Troisième partie du triptyque : l'oiseau s'est encore déplacé, se trouve la tête en bas (la sitelle est l'une des rares espèces à pouvoir se tenir ainsi), commence à former, avec les branches qui l'enveloppent, le début d'un deuxième symbole de l'infini, alors que le symbole vu au départ dans l'arbre devient encore un peu plus flou à mesure que l'oiseau s'en approche. Sur la première image, il y a l'oiseau, son espace, son temps particuliers. Sur la seconde, la quête de l'oiseau révèle un autre temps qui est celui de l'infini, de l'observation céleste, qui est aussi le temps à rebours, le retour vers le passé opéré lorsqu'on observe des étoiles, parfois déjà éteintes lorsque leur lumière nous parvient. Sur la troisième image, l'oiseau lui-même devient temps infini, mis en double perspective avec l'instantanéité du cliché et avec le temps de l'artiste, empreint de finitude et d'irréversibilité.

violence et la peur panique, et qu'au milieu de celle-ci, il impulse à sa caméra un mouvement ascendant pour fixer un oiseau sur une branche, totalement étranger au tumulte, il n'affirme rien d'autre que l'hétérogénéité du temps : il y a le temps des hommes, le temps de l'animal, le temps céleste, le cycle des saisons, et ces temps ne se rencontrent pas, n'ont rien à faire ensemble. Terrence Malick et Jean-Luc Mylayne, à leurs manières, expriment un principe de réalité au sein duquel l'homme n'est qu'un référent parmi de multiples référents, un principe de réalité où le mètre étalon n'est forcément qu'arbitraire. Chez le cinéaste comme chez le photographe, nous pourrions presque affirmer que, finalement, la nature n'existe pas, qu'elle est une idée toujours inventée par celui qui la filme ou qui la photographie, comme en témoignent d'ailleurs les arrangements réguliers auxquels procède Jean-Luc Mylayne avec ses paysages, tordant ici une brindille minuscule pour lui donner la forme de l'infini (*n°308, Mars – Avril 2005*), ajoutant ailleurs une branche dont la forme évoque celle de l'atome H₂O (*n°436, Décembre 2007 – Janvier 2008*)... La nature est toujours vue depuis un cadre, à travers le prisme d'un projet artistique, souvent structurée autour de références picturales qui ouvrent sur celle-ci une perspective culturelle (procédé également fréquent chez Terrence Malick – ainsi la référence directe à l'œuvre peinte en 1925 par Edward Hopper, *House by the Railroad* dans le film *Days of Heaven* réalisé en 1978).

Et, pour revenir à la question des oiseaux comme prétexte, la conversation de quelques heures que j'ai eue avec Jean-Luc et Mylène à l'occasion de l'exposition de Lyon m'a absolument convaincu qu'on ne peut réaliser de telles photographies en imaginant que les protagonistes qui en peuplent la composition ne soient que des prétextes. On ne peut en effet imaginer à quel point est complexe le réglage qui permet à ces images d'exister. Jean-Luc Mylayne possède une connaissance parfaite du monde aviaire mais, bien plus que le savoir encyclopédique de l'ornithologue, il en va d'un devenir-oiseau, d'une façon d'être au monde spécifique qui repose sur la nécessité d'entretenir un rapport animal avec l'animal. La plupart des animaux ont un monde – des tas d'humains n'en ont pas – circonscrit par un territoire, par un ensemble de postures, de champs, de couleurs, de lignes, de signes émis en permanence.

Pour Jean-Luc Mylayne, le projet repose en premier lieu sur la naissance d'une image mentale précise qu'il faut ensuite réaliser de la façon la plus sincère possible, à l'instar de cette image de solitude du rouge-gorge évoquée précédemment, dont la concrétisation s'avéra si complexe. Cela rappelle Terry Gilliam expliquant dans *Lost in La Mancha*, le making-of du fiasco de son Don Quichotte jamais réalisé, à quel point il avait le film en tête depuis plus de dix ans, de la manière la plus claire qui soit, image par image, plan par plan, paysage par paysage, et que son travail de réalisateur consistait finalement à matérialiser cette image mentale en trouvant dans la réalité les mêmes

Notes

n°8, Septembre 1979

Un tableau que Terrence Malick aurait également pu filmer, dans *The New World* ou *The Thin Red Line*... Sorte d'image édénique, dans laquelle tout semble se correspondre dans une harmonie parfaitement naturelle, la cassure opérée par les pattes de l'oiseau dialoguant avec celle du rocher, les plumes orangées de l'oiseau répondant au mordoré des deux feuilles qui le surplombent, répondant à la teinte de la roche, selon une ligne verticale qui donne à l'image sa structure. Le diaphane vert-de-gris des ailes déployées fait écho au vert-de-gris aqueux du cours d'eau, et l'œil circule ainsi naturellement de l'orange au vert-de-gris, de la plume à la feuille, de la feuille à la roche, de la plume au liquide, de l'air à l'eau, du feu du plumage au boueux du marais.

paysages, la même lumière... Jean-Luc Mylayne procède à l'identique. Il y a en premier lieu une image mentale précisément construite selon des agencements très cohérents : il ne s'agit pas d'imaginer un paysage avec un oiseau adoptant une posture selon un angle et une lumière mais d'imaginer un paysage/oiseau/posture/angle/lumière. Le paysage ne va pas sans l'oiseau car Jean-Luc Mylayne sait instinctivement que cet oiseau là se trouve dans ce paysage là (en raison de l'espèce et de ses localisations possibles) avec cette lumière là (en raison de la saison et des périodes migratoires de cet oiseau dans ce paysage) et cette attitude là (parce qu'un rouge-gorge n'exprimera pas la solitude de la même façon qu'un merle par exemple).

L'art de Jean-Luc Mylayne obéit à une sémiologie qui n'est ni positiviste (la représentation comme miroir des choses) ni structuraliste (la représentation comme système de signes). La sémiologie de l'art de Jean-Luc Mylayne est celle du paysage/oiseau/posture/angle/lumière entendu comme un tout indissociable qui ne peut être approché qu'à la condition de s'inscrire soi-même dans un agencement de temps et d'espace qui n'est plus celui de l'humain mais celui de l'oiseau. Ainsi Jean-Luc Mylayne se trouve-t-il certainement à la naissance même de l'art dans le sens où l'entend Gilles Deleuze : une façon d'être au monde, de créer un monde, de circonscrire un territoire, de le marquer.

Jean-Luc Mylayne, pour suivre encore Deleuze, est le déterritorialisé par excellence. Il est semblable aux *outlandish* de Melville dans *Moby Dick*, ces étrangers « bizarres » que le Capitaine Achab fait monter à bord pour manoeuvrer son navire, semblable surtout au Capitaine Achab lui-même, le déterritorialisé par excellence, totalement tendu vers un devenir-baleine. Le devenir chez Jean-Luc et Mylène est en premier lieu le devenir fusionnel vers Jean-Luc Mylayne puis, au-delà de l'existence nomade construite autour de constantes sorties du territoire, il bâtit une œuvre qui ne peut exister sans une déterritorialisation permanente du temps et de l'espace humains vers le temps et l'espace des oiseaux. Car si Jean-Luc Mylayne photographie pour un spectateur, il photographie surtout *pour* les oiseaux, c'est-à-dire *à la place* des oiseaux. Il vit les oiseaux comme la seule population devant laquelle il soit responsable. Il arpente, choisit, incite, attend, se fond, patiemment, jusqu'à être non pas en situation d'apprivoisement ou d'acceptation mais jusqu'à être lui-même oiseau au milieu des oiseaux, jusqu'à devenir lui-même l'être aux aguets, réagissant à certains agencements de champs, de lignes, de signaux, de trajectoires et y répondant par des compositions, des cadrages, des lumières, des couleurs.

Notes

n°116, Mai 1992 (Oeuvre non présentée dans l'exposition)

A gauche, dans la cour d'une ferme, deux rouges-gorges en parade nuptiale, posés près d'une voiture ; à droite, derrière la voiture, un trisomique se lève d'une chaise, fixe les oiseaux. Dans le regard de ce handicapé mental, le devenir-oiseau est là, de toute évidence, de façon innée ; le jeune homme voit les deux étourneaux, il est lui-même un oiseau.

Actualité du FRAC Auvergne

LA ROSE POURPRE DU CAIRE

Yan Pei-Ming - Dove Allouche - Jonathan Meese - Frédéric Castaldi - Carole Benzaken Philippe Hurteau - Nicolas Delprat - Raoul de Keyser - Jean-Louis Aroldo - Rainer Fetting - Michel Aubry - Fabrice Lauterjung - Mathieu Mercier - Manuela Marques - Darren Almond - Eric Baudelaire - Tursic & Mile David Reed - Philippe Decrauzat - Philippe Cognée - Bruno Perramant Martial Raysse - Rachel Labastie - Emmanuel Lagarrigue - Clemens Von Wedemeyer - Marc Bauer

Jusqu'au 14 novembre 2009

Musée d'Art et d'Archéologie d'Aurillac - Rue des Carmes - Aurillac

CELEBRATION

Inauguration du nouveau FRAC Auvergne

Samedi 30 janvier 2010

10 h à 19 h - 6 rue du Terrail - Clermont-Ferrand

Dove Allouche - Darren Almond - Marc Bauer - Loris Gréaud - Roland Flexner Nicolas Delprat - Eberhard Havekost - Philippe Cognée - Fabian Marcaccio Emmanuel Lagarrigue - Pierre Gonnord - Eric Baudelaire - Paul Graham Julije Knifer - Helmut Dörner - Bojan Sarcevic - Luc Tuymans - Carla Arocha Ned Vena - Pierre Soulages - Pierre Tal-Coat - Denis Laget Eugène Leroy Raoul de Keyser - Gilles Aillaud - Manuel Ocampo - Michel Gouéry - Peter Saul Georges Rousse - Xavier Zimmermann - Yan Pei-Ming Fabrice Lauterjung Paolo Grassino - Richard Fauguet

Contact

Pour recevoir les invitations et les informations du FRAC Auvergne par email ou voie postale, envoyez vos coordonnées à frac.auvergne@orange.fr ou contactez le 04 73 318 500.