



Fonds régional
d'art contemporain
Auvergne

Centre Culturel Valery-Larbaud

Du 20 octobre au 2 décembre 2012

Dehors la flore est à l'orage

Andreas Eriksson - Jean-Charles Eustache - Paul Graham - Denis Laget - Eugène Leroy
Jean-Luc Mylayne - Adrian Paci - Anne-Laure Sacriste - Camille Saint-Jacques - Xavier Zimmermann



Du mardi au dimanche de 14 h à 18 h - Entrée libre

Galleries du Centre Culturel Valery-Larbaud - 20 rue du Maréchal Foch - Vichy - 04 70 30 55 73 - service-expositions@ville-vichy.fr

Dehors la flore est à l'orage

Le premier paysage de la peinture occidentale apparaît en 1518 avec Albrecht Altdorfer et son *Paysage avec passerelle*. Avant lui, Albrecht Dürer avait déjà réalisé des paysages à l'aquarelle et à la gouache sur papier, sans toutefois oser les exécuter sur panneau de bois. Il faudra cependant attendre la seconde moitié du 16^{ème} siècle pour que le paysage soit reconnu comme genre à part entière par les artistes occidentaux. Aussi étrange que cela puisse paraître, personne avant Altdorfer n'avait produit en Occident de peinture dont le sujet soit un paysage, un paysage pour lui-même, sans portée symbolique, sans autre signification que celle de l'étendue de nature qu'il donne à voir. On sait combien le paysage est devenu depuis l'un des genres majeurs de l'histoire de l'art, à tel point que certaines représentations sont devenues des référents définitivement ancrés dans l'imaginaire collectif. Pour prendre un exemple caractéristique, lorsqu'au début du 19^{ème} siècle Caspar David Friedrich représente une nature tumultueuse, chargée et romantique, il prend appui sur une réalité observée à l'occasion de ses promenades dans les montagnes des Monts Métallifères près de Dresde. Mais ses oeuvres vont devenir pour leurs spectateurs l'archétype même du paysage romantique, à tel point que l'observation d'un paysage tumultueux, chargé et romantique est devenue une expérience qui, pour beaucoup, fait surgir automatiquement le souvenir des peintures de Caspar David Friedrich. Le paysage de Friedrich est devenu un archétype que les millions de spectateurs de ses œuvres vont ensuite faire évoluer de manière intime, jusqu'à en faire le calque d'une réalité qui devient cette réalité à part entière.

Le titre de cette exposition, extrait du titre d'Alain Bashung *Dehors*, est une manière d'annoncer qu'un paysage n'est jamais une simple image, que lorsque nous contemplons une étendue, nous nous y projetons, nous en ouvrons le sens en y injectant affects, poésie, sentiments, souvenirs, attentes. Le peintre Luc Tuymans affirmait dans un entretien que lorsque nous allons voir la mer, ce n'est pas la mer que nous cherchons : ce que nous cherchons consiste à tenter de recomposer avec le paysage maritime notre représentation intime de la mer...

Les artistes réunis dans cette exposition abordent le paysage sous des angles divers, de la quête de l'image mentale pour Jean-Luc Mylayne à l'onirisme d'Adrian Paci, de la délicatesse de Camille Saint-Jacques à la violence sociale de Paul Graham.

Jean-Luc MYLAYNE

Né en France en 1946.

Vit et travaille dans le monde.



N° 367 – Février-mars 2006 - 2006

Photographie - Collection FRAC Auvergne

Depuis la première photographie datée de juillet 1978, cela fait maintenant près de 35 ans que Jean-Luc Mylayne photographie exclusivement des oiseaux, des oiseaux partout dans le monde, dans tous les paysages possibles, urbains ou ruraux, par tous les temps, toutes les saisons et toutes les lumières... Jean-Luc Mylayne peut prendre un temps infini avant d'appuyer sur le déclencheur. Il faut d'abord que l'artiste ait vu quelque chose – appelons cela une scène – et qu'ensuite celle-ci se reproduise à l'identique – ou quasi – pour qu'il puisse la photographier. La lumière doit donc être similaire à la scène primitive et l'oiseau – ou les oiseaux – doivent passer ou se placer à un endroit précis. Alors la photographie peut être prise. Le premier travail de Jean-Luc Mylayne est donc l'affût, l'attente d'une situation optimale qui peut durer plusieurs semaines, plusieurs mois, voire plusieurs années.

En général les photographes multiplient les prises pour faire une sélection après coup. Dans le cas de Jean-Luc Mylayne, la décision du déclenchement d'une seule prise, de la prise de l'image juste, de la saisie parfaite de l'instant est métaphorisée par l'oiseau, par sa vélocité ou le caractère impromptu de son apparition ou de sa disparition. Si Jean-Luc Mylayne s'intéresse aux oiseaux, aux plus communs comme aux plus rares, il n'est pas un artiste ornithologue, l'oiseau est le sens de sa photographie, du temps passé à attendre, du temps du déclenchement, et de cet après qui voit s'évanouir ce qui a été à peine saisi.

Mais l'oiseau est aussi une présence discrète dans le paysage. Dans le fouillis des buissons et taillis ou dans l'ombre des granges ou des branchages, il faut être attentif pour le saisir, scruter le paysage, focaliser et dé-focaliser constamment. C'est ce que la photographie de Jean-Luc Mylayne saisit grâce à une optique permettant d'obtenir, dans la même photographie, une alternance et une succession de plans flous et nets, de découper des séries de plans dans la totalité de l'espace, d'opérer des jonctions entre des points pourtant éloignés et la photographie de Jean-Luc Mylayne renvoie le spectateur à cet acuité dans la vision. Il faut parfois que celui-ci cherche pour voir l'oiseau, non dans le simple jeu d'une énigme cachée dans l'image, mais dans l'exercice plus captivant qui consiste à balayer la surface du monde pour saisir des rapports entre les choses, à apprendre à regarder au lieu de voir pour reprendre le mot de Condillac, c'est-à-dire passer de l'instantané de la vision au retard d'une construction intellectuelle et intelligente du visible.

Éric Suchère

Xavier ZIMMERMANN

Né aux Etats-Unis en 1973

Vit en France

Paysage Français - 2002

Paysages Ordinaire - 2004

Shadows - 2010

Impressions sur vinyle

Collection FRAC Auvergne



Le travail de Xavier Zimmermann est en marge de tout mouvement, de toute école, lui-même ne vient d'ailleurs pas du milieu de l'art, il a tout d'abord commencé par un travail social auprès de jeunes délinquants. Peut-être est-ce de là que lui vient cette volonté farouche de s'adresser au plus grand nombre de personnes, d'être dans un dialogue avec les visiteurs qui voient ses expositions et sa réaction également vis-à-vis du statut de l'artiste qui est, selon lui, magnifié. C'est en 1994 qu'il s'est fait reconnaître par une série de photographies en noir et blanc représentant des façades de pavillons de banlieue prises de nuit à l'insu de leurs occupants, endormis ou absents. Ces façades, violemment éclairées, constituaient l'un des points de départ de l'oeuvre en devenir, principalement axée sur une recherche liée aux notions d'écran, de seuil, de délimitation ou de lisière entre différents espaces. Les années suivantes, son travail s'est véritablement focalisé sur ces sujets-là, (comme en témoignent les trois séries présentes dans cette exposition, *Paysages français*, *Paysages ordinaires* et *Shadows*).

« C'est en 2002 que la photographie de Xavier Zimmermann trouve véritablement sa pleine puissance, avec la série des *Paysages français*. Les paysages de cette série, très construite et ordonnée, se déclinent sur un schéma identique : une langue de terre surplombée d'un ciel immense. Le sol vient lécher le cadre et le ciel immense s'amarre sur cette langue de terre sur laquelle les arbres sont disposés régulièrement comme des poteaux télégraphiques. Dans les photos aucun mouvement ne trahit le calme pastoral de cette campagne minimale, tout semble tracé, dessiné, orthonormé. La série *Paysages français* se réclame de la peinture. Le travail apporté au jeu de la couleur et des textures l'éloigne de la photographie, à première vue seulement, le spectateur peut se croire devant un tableau hyperréaliste. Ses grandes compositions photographiques sont comme les jardins à la française : elles ont un cadre, des limites, une géométrie, le tout est d'abord pensé puis dessiné ; le plan est omnipotent, il régent l'espace, le regard qui domine est la vue aérienne. Dans les deux cas l'espace est rationalisé, compartimenté, mesuré pour ensuite donner un tableau d'ensemble. »

Pierre-Evariste Douaire

« Poursuivant son travail de recherche sur le paysage, Xavier Zimmermann joue avec la série des *Paysages ordinaires* sur une faible profondeur de champ pour faire apparaître des plans dans l'image : des zones floues au premier et au troisième plan, une zone nette au deuxième. Il obtient ainsi une image brouillée dans laquelle se détachent des fragments qui retiennent le regard par leur netteté. Ce sont des paysages ordinaires, de ceux que l'on croise en se promenant à la campagne. Et pourtant, ils sortent du cadre du souvenir, de l'impression globale, en projetant en avant un élément de l'ensemble et en nous obligeant à le contempler dans toute sa précision. De cette manière, Zimmermann rend visible ce qui est en général perdu dans la masse, comme dans certaines photographies où il met en lumière ce qui est à ras de terre, faisant ressortir la courbe majestueuse d'une herbe ou la légèreté d'une feuille qui repose sur le sol. Par l'utilisation de zones floues, il introduit également de l'émotion et même de l'émotivité dans ces paysages, comme si le regard s'était troublé tout à coup. Et de ce contraste entre le flou et le net, naît une tension, un questionnement sur le regard et la construction de la chose vue, telle qu'elle se déploie sur la photographie. Contrairement à la série des *Paysages français*, où il recherchait l'épure et laissait la part belle au ciel gris des régions du Nord, le cadre est investi par la terre, l'herbe, les feuilles, les troncs d'arbres... Le point commun réside dans une recherche de l'harmonie des détails dans le paysage, un travail sur l'équilibre des formes qui s'apparente à une recherche picturale. On retrouve aussi une volonté de construire deux champs distincts dans un seul cadre, avec une intention de stopper le regard, de l'obliger à s'arrêter sur une partie de l'image.

Dans la série des *Shadows*, les partis pris photographiques de l'artiste, tant à la prise de vue qu'à l'impression, traduisent une recherche d'épure et de pictorialité. Là, réside la magie du négatif photographique qui transpose l'intensité lumineuse en une tâche noire sur la pellicule. Et c'est en fixant cette empreinte sur l'espace immaculé de la feuille blanche que les arbres, les herbes et les feuilles des paysages prennent corps. On pourrait croire à une série de dessins au charbon mais en s'approchant, le regard distingue une multitude de détails aux infimes nuances de gris que le tirage jet d'encre pigmentaire a impressionnés sur le papier dessin. Xavier Zimmermann a réalisé ses prises de vue la nuit, en les éclairant à la lumière de phares de voitures ou d'une lampe électrique. Un procédé qui sculpte le paysage et donne à considérer la photographie comme un processus de dévoilement. Il s'agit de faire apparaître, de révéler un univers au regard. La série des *Shadows* évoque la nature comme une grâce, un mystère, aboutissant à une vision synthétique qui n'est pas sans rappeler l'estampe japonaise. Au-delà de ce travail sur l'épure et l'élégance de la ligne, c'est la notion d'absorption qui caractérise cette série. Après imprégnation de la lumière sur le négatif, vient sa traduction imprimée : absorption de l'encre avec plus ou moins d'intensité sur le papier épais - qu'il faudra donc ici imaginer dans le cadre de ces impressions sur vinyle. Ce procédé donne à ces paysages de forêts une nouvelle sensorialité, où la matérialité du grain de la feuille et sa blancheur jouent un rôle de révélateur, en opposition aux traces sombres qui sont comme autant d'empreintes d'une vie capturée. »

Marie-Jeanne Caprasse

Adrian PACI

Né en Albanie en 1969

Vit en Italie

Per Speculum - 2006

Vidéo

Dépôt du Centre National des Arts Plastiques
au FRAC Auvergne



Tourné dans les campagnes anglaises verdoyantes du Northamptonshire, *Per Speculum* est un magnifique film dont le sens profond concerne tout autant notre manière de voir qu'une certaine conception poétique du réel. La caméra se déplace lentement et filme en gros plan des visages d'enfants. Elle finit par dévoiler l'image de tous les enfants réunis qui est en réalité une image vacillante réfléchie dans un miroir planté au beau milieu du paysage. Un enfant vise le miroir avec un lance-pierre, le brise, fracassant ainsi l'image idyllique précédemment donnée à voir. La scène finale montre les enfants perchés sur les branches d'un sycamore majestueux, jouant à refléter l'éclat du soleil à l'aide des morceaux du miroir brisé.

Les oeuvres d'Adrian Paci ont très souvent accordé une place importante à la famille et il n'est pas rare qu'il fasse appel à ses proches pour la réalisation de ses films. Si les acteurs de *Per Speculum* n'appartiennent pas à sa famille, les ramifications du sycamore entretiennent néanmoins une forte analogie avec les représentations communément utilisées pour représenter les arbres généalogiques.

Per Speculum, qui littéralement signifie «au moyen d'un miroir», se réfère à la tradition de l'image et de ses modes de fabrication. Le film propose une réflexion (dans tous les sens du terme...) sur la différence entre le monde visible, réel, et ses modalités de représentation : l'image n'est qu'un reflet, une illusion de réel. Le film est une allégorie dans laquelle voir le monde *per speculum* (c'est-à-dire à travers le filtre de l'oeuvre, de l'artiste) c'est voir le monde à travers un filtre déformant.

Plusieurs références artistiques parcourent cette oeuvre. Le paysage lui-même évoque les tableaux de John Constable et la peinture romantique anglaise de manière plus générale. Mais la source la plus importante est sans doute celle de *La Clef des Champs*, le tableau peint par Magritte en 1936, qui montre une vitre brisée ouverte sur un paysage : les débris de verre, tombés à l'intérieur de la pièce, reflètent le paysage comme autant de morceaux de miroirs fixés par un impossible procédé photographique. Le paysage apparaît comme brisé, tout comme il semble se briser dans le film d'Adrian Paci.

Jean-Charles Vergne

Eugène LEROY

Né en France en 1910 - Décédé en 2000



Atelier 94/6 - 1994

Huile sur toile - Collection FRAC Auvergne

Eugène Leroy a poursuivi pendant plus de cinquante ans une oeuvre singulière, singulière parce qu'elle semble n'avoir été marquée par aucun des courants majeurs qui ont traversé cette période et qu'elle s'est établie dans une continuité sans rupture. Si l'on peut percevoir, dans les peintures des années quarante et cinquante, quelques réminiscences du siècle (de Marquet à Fautrier), c'est avant tout avec la peinture ancienne que cette oeuvre entretient un dialogue (Rembrandt, Velásquez, Chardin, Delacroix...). Elle entretient déjà ce dialogue par la thématique du sujet car Leroy fait appel aux sujets les plus classiques de l'histoire de la peinture : paysages, portraits et autoportraits mais ce dialogue s'établit surtout par sa problématique : comment représenter un corps, quelle est la relation entre la peinture et la chair, qu'est-ce que la peinture montre du visible... ? Toute la peinture de Leroy (et celle du FRAC Auvergne ne s'en distingue pas) représente un corps fortement en matière. Le spectateur est placé dans une difficulté à voir, de loin comme de près, par la disparition du contraste coloré et le jeu de valeur sur valeur. La vision se trouble dans son contour et dans son aspect, dans cette matière troublante et mouvante qu'est la matière mouvante de la peinture. De la même manière que les choses changent avec la lumière, cette peinture ne cesse de se modifier. Cette peinture n'est, cependant, pas seulement liée à cette question de la représentation, elle trouve, aussi, son fondement dans sa matière. Eugène Leroy ne saisit jamais l'aspect extérieur des choses mais saisit l'aspect dans la matière, dans la matière de la peinture, des choses elles-mêmes. Aussi, elle est, même en dehors de ce qui est représenté, fortement corporelle. On se souvient, peut-être, de la question que se posaient Picasso et Braque, dès qu'ils faisaient un nu : «Est-ce qu'il sent sous les aisselles ?», la peinture de Leroy y répond par la sécrétion, la salissure, la croûte... «Que voulez-vous faire devant une toile blanche, puisque lorsqu'elle est blanche elle est finie, sinon la salir», affirme Eugène Leroy. La matière même de la peinture devient aussi quelque chose de l'ordre du vivant parce que Leroy emploie une forte épaisseur de peinture à l'huile qui mettra des décennies à sécher, qui se transformera, suintera, se plissera, se rétractera et se ridera. C'est véritablement un corps qui continue à respirer, à prendre en compte la lumière, l'humidité, l'air...

Eric Suchère

Denis LAGET

Né en France en 1958

Vit en France

Sans titre - 2010

Huile sur toile, 116 x 89 cm

Collection FRAC Auvergne

Sans titre - 1998

Huile sur toile, 4 x (35x27 cm), 33x24 cm, 33,5x24 cm

Collection FRAC Auvergne



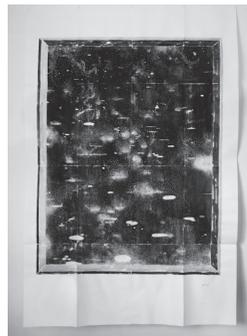
Portraits, vanités, natures mortes, paysages... Denis Laget maintient sa peinture dans les sujets classiques mais peu héroïques de l'histoire de la peinture – à moins qu'il faille considérer que peindre ces sujets là après Chardin, Morandi, Manet... serait une tâche héroïque. Serait-ce une manière de ne pas attirer l'attention ? C'est-à-dire de ne pas chercher la singularité du sujet pour mettre en évidence celle de la peinture elle-même. Cette peinture renvoie au corps et pas uniquement dans sa thématique mais, également dans sa matière : une matière épaisse, organique, croûteuse ou onctueuse, malaxée, triturée, étalée... La cuisine apparaît comme l'autopsie du cadavre et révèle un corps de peinture. La jouissance s'impose par l'excès de surface surimposé à la représentation et, justement, produit que la peinture échappe à la représentation. Les six peintures – intitulées *Sans titre* – datant de 1998 du FRAC Auvergne sont à peine des fleurs, uniquement l'ossature qui évite d'en faire des abstractions, posées plus que plantées sur un sol qui est juste une surface horizontale, et un ciel qui ne l'est que par l'indice que donnent ces deux premiers éléments et le sol est avant tout une surface de balayage, d'étirement de la pâte picturale et le ciel une unique surface qui permet le désordonné de la touche en dehors du dessin et, là-dessus, les fleurs tracent leurs incises, leurs virgules sur ces surfaces désemparrassées, de toute représentation. Plusieurs séries ont suivi ces plantes : méduses, paysages aux soleils noirs, urnes funéraires, paysages d'usines. A propos du paysage d'usines de 2010, Denis Laget affirmait : « Le point de départ fut un collage monstrueux rassemblant un paysage idyllique au bord de la mer avec l'image d'un lieu industriel, dont je n'ai pas très bien compris l'origine au début. Cette seconde image est immédiatement apparue comme assez complexe, un mélange de plusieurs sites : des bâtiments d'usine, crachant une fumée immonde, d'autres à vocation culturelle, d'autres encore qui rappelaient l'univers concentrationnaire ... ».

Éric Suchère

Camille SAINT-JACQUES

Né en France en 1956

Vit en France



LIII 364, Cuyahoga Mist - 2010

Aquarelle sur papier Ingres 135 g - Collection FRAC Auvergne

Depuis sa première exposition à la fin des années 1980, Camille Saint-Jacques a utilisé toutes les techniques et l'on pourrait dire tous les styles. Depuis maintenant plus d'une dizaine d'années, les moyens plastiques se sont réduits et l'artiste a fini par se concentrer sur le dessin et la peinture sur papier dans une volonté de réduction liée à une économie de la pratique. Il s'agit de faire un travail qui ne coûte rien, demande juste un coin de pièce pour être fait et quelques euros de matériel. Les dernières œuvres, quoique de grand format, sont faites sur des feuilles ajointées et l'ensemble peut aisément être replié et rangé sous un lit. Sur ces grandes feuilles, il peint d'abord un cadre dans la feuille laissant apparaître une marge blanche autour d'elle, c'est dans ce cadre, figure du tableau mais non tableau, que l'image va s'imposer. Des images faites à l'aquarelle, moyen pauvre, léger et somptueux que Camille Saint-Jacques utilise avec une préparation au « drawing gum » – qui est une gomme que l'on peut enlever et qui laisse en réserve la partie de la feuille qui en a été recouverte. Quant aux images elles-mêmes, elles sont simples : la flaque d'eau formée par la pluie qui s'est accumulée dans un trou formé par les jeux des enfants dans le jardin du pavillon de banlieue, le ciel et ses modulations vues par la lucarne de la petite chambre dans laquelle Camille Saint-Jacques peignait jusqu'il y a encore très peu de temps ou, parfois, quelques portraits d'amis. Camille Saint-Jacques évoque souvent, à propos de ces thématiques, l'exemple de John Constable : « Mon art limité et particulier se trouve au pied de chaque haie et dans chaque chemin de campagne, là où par conséquent, personne ne pense qu'il vaut la peine d'aller le ramasser... »

L'œuvre du FRAC Auvergne intitulée *LIII 364, Cuyahoga Mist* tire son origine d'une rivière vue dans les environs de Cleveland où l'artiste passe une partie de ses vacances d'été : « C'est une eau limoneuse, lisse ici, bouillonnante ailleurs (...) chaque fois que je la regarde, je m'attends à y découvrir quelque vie végétale, animale ou humaine (...) » et cette image s'est, toujours selon ses propres mots, pulvérisée pendant qu'il la peignait, d'où le titre – qui signifie brouillard de Cuyahoga –, brouillard somptueux de taches irisées sur lesquelles flottent quelques pulvérisations semblables à des feux follets ou à des émanations gazeuses dans une peinture liquide et sans repère qui évoque autant les nymphéas de Claude Monet qu'une lointaine réminiscence de la peinture de Jackson Pollock à laquelle le titre de la peinture fait écho – *Lavender Mist, Number 1* de 1950.

Andreas ERIKSSON

Né en Suède en 1975

Vit en Suède

Sans titre – 2011

Huile sur toile – Collection FRAC Auvergne

Car passes at 19:58 21/11 - 2010

Car passes at 16:47 15/12 - 2010

Car passes at 19:42 27/12 - 2010

Acrylique sur dibond – Collection FRAC Auvergne



Andreas Eriksson a représenté la Finlande, la Norvège et la Suède en occupant le Pavillon Nordique de la 54ème Biennale de Venise, en 2011. Les trois peintures titrées *Car passes* avaient été, comme la plupart des œuvres exposées, réalisées spécialement pour l'occasion. Ces peintures, presque des monochromes, appartiennent à la série des *Shadow Paintings* dont Andreas Eriksson explique qu'elles sont des peintures exécutées d'après les ombres projetées la nuit par la fenêtre, dans sa maison, lors du passage de voitures sur la route. Réalisées au pistolet à peinture, les ombres apparaissent comme dissoutes, fantomatiques, jouent d'un effet qui se rapproche fortement de celui d'une persistance rétinienne. Les ombres délicates qui parcourent la surface des trois peintures acquises par la collection du FRAC Auvergne témoignent d'instant fugaces fixés dans le temps par les titres donnés à chacune des œuvres : la silhouette de l'artiste se projette sur le mur le 21 novembre 2010 à 19h58, l'ombre portée de l'encadrement de la fenêtre est vue le 15 décembre 2010 à 16h47, la même fenêtre encadre l'ombre des branches d'un arbre situé à proximité le 27 décembre à 19h42. Tout se joue dans le lisse absolu de la peinture réalisée sur du dibond, matériau généralement utilisé pour le contrecollage de photographies. L'image obtenue est absolument plane, ne laisse apparaître aucun geste, se constitue comme un artefact d'image photographique. Mais l'écart entre la photographie et la peinture ne s'effectue pas tant dans une tentative d'exercer la virtuosité de la peinture à reproduire avec exactitude l'instantané photographique que dans un rapport particulier au temps. Si les phares de la voiture qui passe éclairent, comme un flash, la façade de la maison et projettent une image furtive sur un mur, la peinture devra être méticuleusement et longuement travaillée pour rendre compte de l'événement.

Ce rapport au temps, où l'instant s'étire dans sa reproduction picturale, implique une relation particulière à l'attente et à l'ennui. Andreas Eriksson vit dans une maison isolée de la campagne suédoise en raison d'une hypersensibilité électromagnétique – ou électrosensibilité –, une pathologie qui l'oblige à s'éloigner de toute source d'onde (wifi, téléphone portable, sources électriques diverses...) sous peine de céphalées et

de troubles du sommeil. Cette obligation d'éloignement des grandes villes à l'âge de 25 ans, alors qu'il était l'assistant de l'artiste Tobias Rehberger, a eu des conséquences importantes sur sa production artistique qui, en peu de temps, s'est orientée vers des préoccupations très différentes, fondées sur l'observation des espaces naturels auprès desquels il vivait dorénavant. « J'ai commencé à collectionner les ombres parce que je n'avais ni lumière électrique, ni télévision, et quand vous êtes allongés sur un sofa la nuit, ce que vous voyez est ce qui se passe à l'extérieur, les lumières qui se déplacent dans la pièce ; et j'ai commencé à en faire collection. »¹ Cette collection d'images qui, telle un théâtre d'ombre, va bâtir la série des *Shadow Paintings*, engage une relation particulière à l'espace, à l'attente, au surgissement de la lumière et de l'image dans une obscurité contrainte. Les voitures passent de manière très épisodique dans la nuit de la campagne suédoise et c'est ce surgissement qui ponctue l'attente dont Andreas Eriksson rend compte dans des peintures presque invisibles et, dès lors, très contemplatives.

Cette relation au contemplatif est sans doute l'un des éléments essentiels de son œuvre, comme en attestent les dizaines de photographies prises dans la campagne qui constituent exclusivement le blog de l'artiste, sans le moindre texte (<http://medelplana.wordpress.com>). Ces images, prises lors des promenades de l'artiste, sont des prises de vues de fragments de nature – tronc d'arbres, restes d'étendues neigeuses après la fonte, trous, mottes de terre issues du passage de taupes, ciels délavés par la lumière hivernale... – dont certaines deviendront les documents de travail pour la réalisation de petites sculptures en bronze (qui reproduisent les mottes de terre ou les oiseaux morts par accident contre sa fenêtre) ou de peintures aux couleurs terreuses qui, sans être de véritables paysages au sens commun du terme, renvoient indubitablement à une prise en compte du paysage, de l'étendue, du regard posé sur les détails du sol, de l'humus, du bois brisé, des terrains accidentés, à l'image de la grande peinture *Sans titre* acquise par la collection du FRAC Auvergne simultanément aux trois *Car passes*. Cette œuvre imposante de près de trois mètres de haut, qui entretient une familiarité avec la production d'autres artistes scandinaves comme Per Kirkeby, rompt le rapport au paysage par sa verticalité affirmée et se compose davantage comme une coupe longitudinale et archéologique dans un sol informe et hétérogène, constitué de strates sèches et humides accumulées. Les œuvres d'Andreas Eriksson ont depuis plusieurs années renoué avec cette dimension contemplative, réaffirmant la possibilité d'un regard romantique, d'une peinture sensible en contrepoint des artistes qu'il admire depuis longtemps – Albert Oehlen, Michel Majerus, Martin Kippenberger – et en hommage à ceux qu'il regarde depuis plus longtemps encore – Edvard Munch ou Öyvind Fahlström.

Jean-Charles Vergne

¹ «Andreas Eriksson interviewed by Daniel Birnbaum and Hans Ulrich Obrist at Moderna Museet on 11 February, 2011», in Andreas Eriksson, Moderna Museet, Sternberg Press, 2011. Traduit par l'auteur.

Jean-Charles EUSTACHE

Né en France en 1969

Vit en France

This Is The Way The World Ends - 2010

It Blistered In My Dream - 2011

Here We Shall Meet And Remember The Past - 2011

Acrylique sur toile - Collection FRAC Auvergne



Durant ses études à l'École Supérieure d'Art de Clermont-Communauté, Jean-Charles Eustache s'est employé à bâtir une œuvre picturale dont les premières orientations ont servi de socle à tout ce qui a suivi dans les années suivantes. Les premières œuvres, réalisées sur carton et utilisant des teintes plus enterrées à l'époque, étaient déjà des paysages chargés d'atmosphères mystérieuses, des étendues parcourues de constructions abandonnées, d'architectures sans qualité, d'ambiances qui vacillaient entre une perception romantique du monde et une charge sombre qui n'était pas sans évoquer alors la peinture d'Edward Hopper ou les films de David Lynch – ces deux références étant par ailleurs très connectées l'une à l'autre. Les peintures de Jean-Charles Eustache ont toujours entretenu une relation très particulière au regard, à la manière dont une image s'inscrit, vibre, disparaît partiellement, s'affirme simultanément comme une vérité et comme un mensonge, se laisse circonscrire tout en s'échappant. Jean-Charles Eustache est, comme d'autres peintres qu'il affectionne (Luc Tuymans, Raoul de Keyser notamment), très intéressé par la supposée obsolescence de la peinture en tant que médium capable de rendre compte du monde, très intéressé également par la manière dont les images persistent ou non lorsqu'elles sont vues et, éventuellement, reportées en peinture.

Un voyage effectué en 2006 dans sa Guadeloupe natale, lui avait ainsi permis d'observer des ensembles de maisons à moitié abandonnées, à moitié construites, squattées, dans les quartiers en déshérence de Point-à-Pitre. C'est à partir de ce voyage que les premières maisons font leur apparition dans ses peintures, exécutées de mémoire d'après les souvenirs guadeloupéens. Les architectures se déconstruisent, les façades semblent littéralement s'évanouir, s'effondrer sur elles-mêmes, avalées par l'aplat qui sert de fond à l'œuvre, comme un photogramme déformé puis dévoré par une source de chaleur. Les images peintes par Jean-Charles Eustache ont toujours été ainsi, soit produites par une peinture très maigre, presque diaphane, soit soumises à une disparition, à un délabrement. L'artiste affirme ainsi la relative incapacité à retranscrire un réel insaisissable en même temps qu'il laisse délibérément les fêlures envahir ses représentations, comme pour en ouvrir le sens. La plupart de la production se cantonne à des petits formats qui intimement à leur spectateur une attention aiguë, une proximité du regard avec la surface de l'œuvre dont les irrégularités entrent en résonance avec la dérégulation de ce qu'elles montrent : l'image en déliquescence est aussi une déliquescence de la surface que l'on peut alors envisager comme une peau ou, plutôt,

comme une surface oculaire fragile, vouée à disparaître avec ce qu'elle porte. La cécité partielle de Jean-Charles Eustache est sans doute pour beaucoup dans sa manière d'appréhender la représentation lui qui, lorsqu'il observe les œuvres des autres dans les expositions qu'il visite, est amené à s'approcher de très près des surfaces pour les voir. La peinture de Jean-Charles Eustache est une expérience de la proximité, du détail, de la fragilité.

This Is The Way The World Ends (« C'est ainsi que le monde se termine ») est à la fois cette route qui semble être une impasse, la dernière route menant à la fin du monde, comme si le monde était plat, avec des bords sans au-delà possible. Mais c'est aussi un monde finissant parce que sa représentation elle-même ne tient plus, parce que l'image se dissout, rongée par le blanc et le bleu qui peu à peu la recouvrent, exactement comme dans la seconde peinture acquise par le FRAC Auvergne, *It Blistered In My Dream* (« Cela s'est déformé dans mes rêves »), où le sapin tronçonné brûle d'une aura rougeoyante qui, bien plus qu'elle ne consume l'arbre lui-même, consume l'image de l'arbre, le souvenir de l'arbre. *Here We Shall Meet And Remember The Past* (« Ici nous nous rencontrerons pour nous remémorer le passé »), bien qu'elle ne soit pas la représentation d'une image en effondrement, fonctionne sur un registre semblable dans sa signification. Le jardin intimiste dans lequel est disposé ce petit monument – à mi-chemin entre la tombe et le mémorial – est le lieu du souvenir, est un seuil où la mémoire doit être rendue possible. Si l'image ne disparaît pas comme c'est le cas pour les deux autres peintures, la structure en mosaïque de cette architecture symbolique donne, encore, l'indice de la perte du monde en tant que représentation, indique que l'unique lieu de représentation doit être, à terme, celui de la mémoire, celui des souvenirs « déformés par les rêves ».

Jean-Charles Vergne

Anne Laure SACRISTE

Née en France en 1970

Vit en France

L'île au crâne 4 - 2006

Absorption d'huile sur médium

Dépôt du Centre National des Arts Plastiques
au FRAC Auvergne



Anne Laure Sacriste travaille par séries avec, dans chacune d'elles, des préoccupations liées tout autant au sujet qu'à des considérations précises sur la matérialité de l'image peinte. Il n'y a pas seulement prédominance d'un sujet à l'intérieur d'une série, mais conjonction d'un sujet avec une manière particulière de le traiter, tant dans le choix du support que dans la manière dont la peinture est apposée sur celui-ci. Les séries se développent jusqu'à ce que cette fusion entre fond et forme ait été circonscrite et maîtrisée par l'artiste qui refuse de poursuivre une série dans l'application mécanique de gestes et de techniques qui auraient été assimilés et qu'elle n'aurait plus qu'à se contenter de reproduire. Ainsi, *L'île au crâne 4* s'inscrit au sein d'une série intitulée *Mystery* pour laquelle une technique précise a été employée. Les œuvres sont réalisées sur du médium, matériau obtenu par mélange de poussière de bois et de colle, qui permet d'obtenir une surface parfaitement lisse et dont la porosité implique une grande absorption de la peinture. *L'île au crâne 4* a été réalisée par l'application d'une douzaine de couches successives de peinture à l'huile très liquide, absorbées les unes après les autres par le support, littéralement tatouées dans le médium. Cela permet d'obtenir au final une peinture d'une parfaite planéité, sans le moindre relief, sans la moindre trace de coup de pinceau, pour donner à l'image peinte un statut ambigu et créer un vacillement entre une image présente, absolument concrète, et une représentation fantomatique évanescence. Les peintures de la série *Mystery* possèdent, en raison de l'emploi de cette technique, la particularité de produire des images changeantes selon la lumière qu'elles reçoivent. Tel environnement lumineux confère ainsi à la peinture une apparence presque insaisissable par l'œil, font tendre les œuvres vers le monochrome ; tel autre contexte lui donne au contraire une présence puissante, révélant la beauté urticante de scènes romantiques et noires dont les sources sont à chercher du côté des peintres romantiques et symbolistes, de Caspar David Friedrich à Arnold Böcklin et sa célèbre série de *l'île des morts*. « Si les peintures noires (visions romantiques et fuyantes) d'Anne Laure Sacriste peuvent nous enchanter, c'est par leur absolu silence, comme sur les rivages de la mort. L'enchantement confine à la dissolution. [...] L'obscurité des peintures [...] est-elle celle de la nuit ? Entourant *L'île au crâne*, elle est d'abord une matière absorbante, un élément qui retient les choses et les laisse se dissoudre en lui. Ce n'est pas un voile qui recouvre, ce n'est pas une obscurité habitée, comme la nuit est peuplée d'êtres nocturnes. C'est plutôt une sorte de liant, un liquide dense, lent, alourdi de tout l'univers visible qui s'est défait en lui, ne laissant plus qu'un rivage troué »¹.

Jean-Charles Vergne

¹ Anne Malherbe, *Anne Laure Sacriste*, Editions Ides et Calendes, Neuchâtel, 2008, pp. 9-13.

Paul GRAHAM

Né en Grande-Bretagne en 1956
Vit aux États-Unis

Man With No Shirt Walking - 2002
Photographie - Collection FRAC Auvergne



Membre d'un mouvement regroupant des photographes anglais comme Martin Parr, Paul Seawright ou Anna Fox, Paul Graham fait le choix, dans les années 80, d'une photographie axée sur la critique sociale de la politique de réformes mise en œuvre par Margaret Thatcher. En 2003 et 2004, il réalise une série d'expositions - réunies sous le titre générique *American Night*, revers annoncé d'un hypothétique et chimérique « rêve Américain ». Cette « Nuit Américaine » traite de la perception des Noirs dans le paysage américain contemporain, distillant par la même occasion une interrogation d'ordre social puissamment inscrite dans l'Histoire des États-Unis, de l'esclavage à la discrimination positive, en passant par les différents mouvements d'émancipation et par les diverses vagues d'émeutes qu'a pu connaître l'Amérique depuis la fin du 19ème siècle. Par une photographie directe, parfois proche du genre documentaire, et par l'irruption systématique de techniques annexes empruntées au cadrage ou à l'étalonnage chromatique du cinéma, Paul Graham cherche en permanence à provoquer l'intrusion du politique dans des images qui semblent en être totalement dépourvues.

Man With No Shirt Walking, qui appartient à la série *American Night*, est une image très pâle, comme surexposée à l'extrême, sur laquelle le spectateur distingue, après un laps de temps nécessaire à la mise au point visuelle, une figure humaine errant dans un quartier en déshérence, sur un trottoir longeant des habitations sans âme et de vastes terrains vagues en désolation. Cette blancheur laiteuse est une manière virtuose de mettre à vif les blessures sociales, culturelles et économiques de ces zones sans identité. Le blanchiment artificiel de la photographie en dit long sur le blanchiment social forcené de ces populations tentant vainement d'effacer leurs origines pour échapper à la marginalisation. Le blanchiment en dit long, aussi, sur le nivellement forcené d'une société sur un modèle unique. « Le blanc, déclare Paul Graham, est un moyen de traduire une fracture aux États-Unis, le fait que tous ces Noirs sont exclus du pays, écartés de leur paysage, effacés. On finit par ne plus les voir, on a perdu le désir de les associer au rêve américain ». Perdus dans un paysage devenu insipide, au sein duquel même les détritiques et les enseignes de fast-food finissent par se noyer dans une banalité tragique, les personnages esseulés de Paul Graham sont les fantômes d'un monde moribond. Ces photographies émergent, léthargiques, comme perçues par un spectateur aveugle ou ne voulant plus voir.

Jean-Charles Vergne

Expositions du FRAC Auvergne

Gert & Uwe TOBIAS

FRAC Auvergne - 6 rue du Terrail - Clermont-Ferrand

Du 27 octobre 2012 au 20 janvier 2013

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard

Bruno BELLEC - Gabriele CHIARI - Valérie FAVRE - Roland FLEXNER

Christian JACCARD - Jean-François MAURIGE

Lycée Le Cévenol - 43400 Le Chambon-sur-Lignon

Du 13 novembre au 4 décembre 2012

Le temps fait son oeuvre

Darren ALMOND - Eric BAUDELAIRE - Horst HAACK - Bernard PIFFARETTI

Yvan SALOMONE - Moo Chew WONG

Lycée Jean Zay - 21 rue Jean Zay - 63300 Thiers

Du 27 novembre au 18 décembre 2012

Darren Almond

Lycée de Presles - Boulevard du 8 mai 1945 - 03300 Cusset

Du 20 novembre au 11 décembre 2012

Renseignements :

FRAC Auvergne - 6 rue du Terrail - 63000 Clermont-Ferrand - 04 73 90 5000

www.fracauvergne.com - contact@fracauvergne.com