

Sous l'Amazone coule un fleuve

40 artistes de la collection du FRAC Auvergne

FRAC

Fonds régional
d'art contemporain
Auvergne

Sous l'Amazone coule un fleuve

40 artistes de la collection du FRAC Auvergne

Commissariat	Jean-Charles VERGNE
Assistante	Séverine FAURE
Régisseur	Philippe CROUSAZ
Chargée des publics	Laure FORLAY
Chargée de la pédagogie	Carole FERRIÉ
Chargé de la technique	LUC TARANTINI
Accueil	Ericka CHOMETTE
Enseignant associé	Patrice LERAY
Stagiaire médiation	Amandine COUDERT

AVEC LE SOUTIEN ET LE MÉCÉNAT DE

CONSEIL RÉGIONAL D'Auvergne
DRAC Auvergne

CRÉDIT AGRICOLE CENTRE FRANCE
GROUPE ELANZ CENTRE
ATALANTE PRODUCTIONS
LE CARRÉ MAGMA

Exposition du 2 février au 12 mai 2013.

Du mardi au samedi de 14 h à 18 h, le dimanche de 15 h à 18 h. Sauf jours fériés. Entrée gratuite.

Reproductions couvertures : Eric Poitevin, Pierre-Olivier Arnaud - Collection FRAC Auvergne



Avec le mécénat de





L'année 2013 marque le trentième anniversaire de la création des FRAC.

Depuis 30 ans, ces institutions uniques au monde irriguent l'ensemble du territoire pour rendre présente la création contemporaine auprès du plus grand nombre.

Depuis 30 ans, les artistes de toutes les générations se voient soutenus par des acquisitions, par des productions, par un travail de médiation et de pédagogie, par des publications, par des résidences et par la communication qui leur est nécessaire.

Depuis 30 ans, des partenariats totalement inédits ont été créés avec d'innombrables interlocuteurs, tous secteurs confondus, pour faire vivre cette création partout sur le territoire.

Depuis 30 ans, grâce à un intense travail de prospection, les FRAC ont constitué un patrimoine public de tout premier plan, parmi les plus riches du monde.

Au moment de fêter cet anniversaire, il nous importe tout à la fois de rendre plus visible l'immense action entreprise avec tous nos partenaires et de dessiner les nouvelles perspectives qui permettront à nos structures de se développer. Pour les artistes. Pour le public. Pour nous tous.

Pour les célébrations organisées dans toutes les régions de France, le FRAC Auvergne (créé en 1985) proposera dans ses murs en 2013 trois importantes expositions collectives. Les deux premières permettront de découvrir ou de redécouvrir plus de 100 œuvres de sa collection. La troisième s'élaborera autour d'œuvres photographiques majeures de la plus grande collection d'art contemporain de France, le FNAC (Fonds National d'Art Contemporain), grâce à un partenariat exclusif avec le Centre National des Arts Plastiques.

Le FRAC Auvergne a constitué, depuis 1985, une collection de près de 500 œuvres acquises auprès de 175 artistes, principalement tournée vers les questions de la picturalité et de l'image. Accompagné par ses partenaires publiques et par un club d'entreprises mécènes très actif, le FRAC Auvergne fait rayonner sa collection sur l'ensemble du territoire régional et au-delà afin de permettre au public de découvrir la richesse et la diversité de la création actuelle, accomplissant ainsi une sensibilisation permanente à l'art contemporain. Que soient remerciés celles et ceux qui accompagnent le FRAC Auvergne depuis sa création, lui accordant leur confiance et leur fidélité.

Sous l'Amazone coule un fleuve

L'année dernière, lors d'un entretien avec Laure Adler sur France Culture¹, l'écrivain Philippe Djian était invité à s'exprimer sur la question du style en littérature : «Il est très compliqué de parler du style, de la langue, d'expliquer ce que c'est. On a découvert un fleuve énorme sous l'Amazone, beaucoup plus grand : c'est ça la langue. Quand vous lisez une histoire, le petit fleuve qui est au-dessus peut être sympathique (miroitement, tranquillité...), mais si cette chose est capable de transformer votre vie c'est parce qu'il y a quelque chose en dessous, et ce sont souvent des textes dont les histoires ne nous ont pas spécialement marqués. C'est comme les infrasons : je crois qu'il y a un infra-récit, qu'il y a quelque chose en-dessous. Si la littérature ne sert pas à ça, elle ne sert à rien. Si vous voulez des histoires, achetez les journaux, il y a plein d'histoires dans les journaux. Si vous allez vers la littérature, n'y allez pas pour lire des histoires. Ce qui est important, pour un auteur, c'est de mettre au point une langue et un style.»

L'art n'a pas pour finalité de raconter des histoires et, inversement, les histoires n'ont pas nécessairement besoin de l'art pour être racontées. Marcel Proust ne dit rien d'autre quand, dans *À la Recherche du temps perdu*, il montre son personnage définitivement bouleversé par la vision des tableaux d'Auguste Renoir, à tel point que sa vision de la réalité s'en trouve définitivement modifiée : les femmes sont devenues des Renoir, les voitures, l'eau, le ciel sont devenus des Renoir²... Le monde n'est plus le même avant et après les tableaux de Renoir, non pas que Renoir ait créé une nouvelle image du monde ou qu'il ait raconté telle ou telle histoire inédite : le bouleversement provient de la langue picturale elle-même. Quelque chose s'est passé avec ces peintures, leur intonation, le vibratile de leurs couleurs, et un filtre nouveau s'est déposé sur la réalité, comme une lentille polarisante. C'est ce que le philosophe Gilles Deleuze nomme l' «opération poétique», un état singulier de la langue qui «tremble de tous ses membres». Cela signifie que comprendre une œuvre d'art, ce n'est plus seulement la considérer dans sa signification ou dans une supposée logique mais admettre qu'elle soit la résultante d'une «opération poétique» par laquelle la langue «n'est plus seulement une instance de connaissance mais qu'elle devient, par le style, une puissance.»³ La très belle image de ce fleuve invisible, qui se déploie à 4000 mètres de profondeur, bien plus lent mais bien plus vaste que l'Amazone, constitue le point de départ de cette exposition qui rassemble plus de 60 œuvres réalisées par une quarantaine d'artistes de la collection du FRAC Auvergne.

1- France Culture, Hors-Champs, 30 août 2012.

2- Marcel Proust, « Le Côté de Guermantes II », *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, pp.999-1000.

3- Christophe Fiat, *La Ritournelle*, Editions Léo Scheer, 2002, p.62.

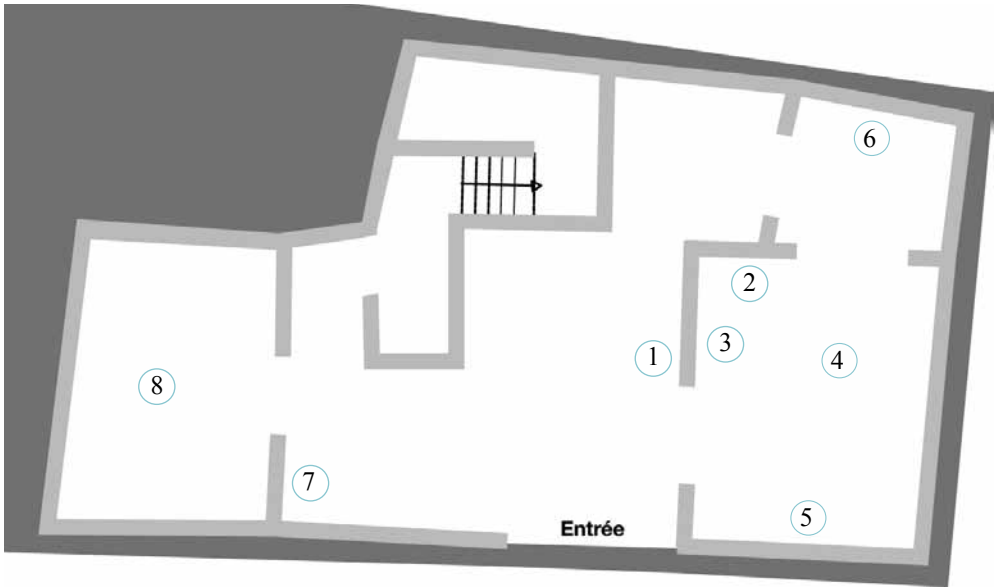
Les espaces du rez-de-chaussée regroupent des œuvres qui entretiennent une relation spécifique au cinéma et au statut de l'image. Si certaines d'entre elles citent explicitement des films - *The Departed* de Scorsese, *Vertigo* d'Hitchcock, *Fight Club* de Fincher, *Blow Up* d'Antonioni -, elles posent avant tout la question de la langue cinématographique et de ses extensions vers les autres arts que sont la peinture, la photographie, le dessin, la vidéo ou la sculpture, et doivent permettre de tenter de répondre à ces trois questions qui sont les fondements de l'histoire du cinéma : qu'y a-t-il sur l'image, qu'y a-t-il derrière l'image, comment puis-je m'insérer dans l'image ?

Le premier étage pourra donner le sentiment que les œuvres se déploient selon deux voies toujours parallèles qui, au final, constituent deux manières possibles d'appréhender ce parcours. L'une, narrative en apparence, conduit le spectateur d'un rapport ombre/lumière (première salle) jusqu'à l'abstraction (dernière salle) en passant par le contemplatif, le paysage, la déambulation, le documentaire, le sensible. L'autre voie est plus souterraine : des images dédoublées de la première salle, jusqu'à la dernière peinture de ce parcours, cette seconde manière d'aborder l'exposition tente de rejoindre ce fleuve souterrain qui est celui de la langue, du style, de la puissance qui se dissimule derrière les œuvres. Si, pour Gauguin (évoquant la peinture de Cézanne), «rien ne ressemble plus à une croûte qu'un chef-d'œuvre», il faut admettre que la force de l'art ne réside pas uniquement à la surface des choses et que, sans doute, sous l'Amazone coule un fleuve. Gilles Deleuze dit d'Édith Piaf qu'«elle avait ce truc de chanter faux et de rattraper perpétuellement la fausse note, cette espèce de système en déséquilibre où on ne cesse pas de rattraper, parce que ça me paraît être le cas de tout style»⁴ et l'on pourrait dire, à l'inverse, que le rock est un mouvement mélodique opposé à celui de Piaf, où l'on commence par chanter juste pour faire dérailler la voix en fin de phrase : nous ne sommes pas très éloignés dans les deux cas de certaines œuvres qui figurent dans la toute dernière salle de cette exposition...

Enfin, ajoutons que les œuvres n'ont de sens que parce qu'elles ont cette formidable et étonnante capacité à déplacer nos perceptions, parce que leur signification n'est pas celle des mots employés pour les décrire (et les notices qui constituent ce livret n'ont qu'une valeur très relative), parce que le souvenir que nous gardons des œuvres et la manière dont celles-ci surgissent inopinément dans notre mémoire obéissent assurément au profond et lent mouvement d'un fleuve inexprimable qui donne à l'art sa valeur absolue.

Jean-Charles Vergne

4- Gilles Deleuze, «O comme opéra», *Abécédaire*, film de Pierre-André Boutang, 1988.



Rez-de-Chaussée

1

David REED

Né aux États-Unis en 1944

Vit aux États-Unis

The Kiss - 2005

Photographie - Ed. 8/15

20 x 153 cm

Collection FRAC Auvergne

Don de l'artiste en 2008



The Kiss inaugure cette exposition et introduit les espaces du rez-de-chaussée, consacrés aux relations qui unissent peinture, dessin, photographie, volume et cinéma. Ces relations font l'objet depuis quelques années d'acquisitions régulières du FRAC Auvergne afin d'enrichir une collection qui, dès sa création, s'est spécialisée sur la peinture pour ensuite étendre son champ d'intérêt au statut de l'image dans son sens le plus large.

Dans les années quatre-vingt, l'œuvre du peintre américain David Reed a connu un tournant passionnant. Ses préoccupations se sont progressivement étendues à la façon dont la peinture abstraite pouvait faire le lien entre un héritage historique et les médias contemporains comme le cinéma. Ses tableaux, peints avec des couleurs irradiantes sur des formats proches du cinémascope, ont peu à peu trouvé un certain nombre d'extensions au sein d'installations où le cinéma joue un rôle de premier ordre. *The Kiss*, photographie composée de quatre images, est de ce point de vue caractéristique. Extraite d'un montage vidéo créé par David Reed, elle présente la célèbre séquence du film *Vertigo*, réalisé par Alfred Hitchcock en 1958, dans laquelle David Reed a incrusté une de ses œuvres, visible sur la première image, en arrière-plan.

Dans cette séquence, Scottie (interprété par James Stewart) et Madeleine (Kim Novak) échangent un long baiser, filmé selon un travelling à 360 degrés qui reprend symboliquement la figure de la spirale,

omniprésente dans tout le film. Spirale du générique, chignon de Madeleine, spirale vertigineuse de l'escalier de l'église, parcours de la voiture de Madeleine se rendant chez Scottie, tronc du séquoia où Madeleine situe sa propre mort, la spirale est l'élément souterrain du film d'Hitchcock qui, bien au-delà de la trame du scénario, permet au réalisateur de développer un vocabulaire cinématographique novateur. Cette spirale, qui provoque le vertige du film, est aussi la forme centrale des peintures de David Reed depuis plusieurs décennies. Développée en arabesques superposées et emmêlées, elle est le fondement du vocabulaire pictural de l'artiste américain et trouve ses origines dans les plis des tentures et des vêtements de la peinture baroque italienne du 17^{ème} siècle.

Jean-Charles Vergne



2

David LYNCH

Né aux États-Unis en 1946 - Vit aux États-Unis

I See Myself - 2007

Lithographie - Ed. 24/30 - 66 x 87 cm

Collection FRAC Auvergne

Acquisition en 2012



C'est lors de ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Pennsylvanie, à Philadelphie dans les années 60 que David Lynch débute, presque accidentellement, sa carrière de cinéaste. Ces années d'étude seront déterminantes pour l'élaboration d'un langage cinématographique dans lequel l'histoire de la peinture occupe une place prépondérante. C'est en 2007, à l'occasion d'une importante exposition de ses œuvres à la Fondation Cartier à Paris, que David Lynch découvre l'atelier d'art Idem et décide de venir y travailler chaque année pour créer des lithographies.

L'utilisation de la lithographie ne découle pas d'une volonté de créer des œuvres en plusieurs exemplaires mais doit se comprendre dans une relation très singulière qu'entretient l'artiste au support lithographique lui-même. La pierre lithographique prend son sens pour David Lynch dans ses spécificités minérales, mémorielles (la pierre, sablée après utilisation, porte la mémoire des œuvres antérieures faites par d'autres que lui) et dans la nécessité de travailler à l'envers, en miroir, rejoignant ainsi l'un des thèmes fondateurs de son univers. La pierre est envisagée comme une scène de théâtre où se joue l'œuvre avant sa disparition par effacement, scène sur laquelle se déploie un monde inversé (comme le sont les univers de ses films, de la black lodge de *Twin Peaks* aux jeux de miroirs de *Lost Highway*, en passant par toutes les scènes de théâtre où la logique s'inverse – dans *Eraserhead*, *Rabbits*, *Mulholland Drive*...)

À l'occasion de l'exposition *Man Waking From Dream*, consacrée en 2012 à David Lynch, le FRAC Auvergne a acquis un dessin et une série de six estampes. L'une d'entre elles, *I See Myself*, représente un espace théâtralisé, encadré de deux rideaux ouverts sur une scène. Sur cette scène, un corps blanc, allongé, duquel émane un second corps en négatif, flottant dans l'air comme un corps astral. Les deux corps sont liés l'un à l'autre par une matière hybride, à la fois feu et électricité. Cette estampe synthétise les grands thèmes qui parcourent l'œuvre lithographique et cinématographique de David Lynch. Dualité, complémentarité, scission des corps et des âmes, énergie, théâtralité, interaction, intériorité, regard, se fondent en une seule réalisation jouant d'un effet miroir, redoublé par l'exécution en miroir du dessin sur la pierre lithographique. Chez David Lynch, les univers sont fragmentaires, brisés, scindés ; les corps sont segmentés, démembrés ; et pourtant tous ces mondes, tous ces corps, toutes ces réalités atomisées tendent toujours vers une réunification, vers une unité retrouvée.

Jean-Charles Vergne

3

Ned VENA

Né aux États-Unis en 1982 - Vit aux États-Unis

The Departed - 2008

Miroir, acide - 152 x 305 cm

Collection FRAC Auvergne

Acquisition en 2009



Dans les œuvres de Ned Vena deux cultures se rencontrent. La culture dite «savante», celle des grandes mouvances artistiques, au sein desquelles il puise de nombreuses références empruntées au Minimal Art, au courant Hard Edge et à des artistes parmi lesquels Frank Stella, originaire de Boston tout comme lui, constitue l'une des principales sources. La culture populaire, d'autre part, dans laquelle Ned Vena trouve ses techniques, inspirées de celle des graffeurs et des produits utilisés dans les actes de vandalisme. *The Departed* appartient à une série d'œuvres réalisées par projection d'acide sur du miroir pour en graver la surface. La technique employée fait écho aux drippings de Jackson Pollock, aux peintures du mouvement d'avant-garde japonais Gutai, aux *Oxydation Paintings* d'Andy Warhol.

L'acide a rongé le miroir, rendant aveugle toute sa partie centrale, celle justement devant laquelle le spectateur cherche spontanément son reflet. Face à l'œuvre, le spectateur se trouve comme face à un angle mort, un point aveugle dont seule la périphérie continue de refléter l'environnement extérieur. Le titre de l'œuvre de Ned Vena est une citation du film de Martin Scorsese (*Les Infiltrés* en version française). Si l'acide évoque le vitriol aspergé sur les visages en guise de représailles, ce film sur la mafia de Boston s'attache également à la question de la perte de l'identité. Il raconte l'histoire de la confusion identitaire d'un policier

(Leonardo DiCaprio) infiltré dans un gang et d'un mafieu (Matt Damon) infiltré dans la police.

Présentée en vis-à-vis de l'œuvre de David Lynch, *The Departed* trouve sa signification prolongée par son environnement. Elle reflète *I See Myself* et la fait apparaître telle qu'elle fut exécutée, à l'envers, sur la pierre lithographique par David Lynch. Elle propulse le jeu de miroir du personnage se voyant lui-même dans un trouble digne de ses films : le personnage se dédouble sur une scène, elle-même dédoublée et inversée... Enfin, une relation triangulaire s'opère entre les deux œuvres et leur spectateur. Si, avec David Lynch, il est possible de se voir soi-même, ce regard s'effectue toujours avec un retard. Si avec Ned Vena le reflet est immédiat, la destruction de la surface par l'acide exclue toute possibilité d'image.

Jean-Charles Vergne

4

Emmanuel LAGARRIGUE

Né en France en 1972 - Vit en France

Just With Your Eyes I Will See - 2007

Installation sonore

100 x 100 x 100 cm

Collection FRAC Auvergne

Acquisition en 2008



Les sculptures et installations d'Emmanuel Lagarrigue sont généralement réalisées à partir de matériaux souvent connotés par leur simplicité et par leur appartenance au registre plastique utilisé par les artistes de l'Art Minimal il y a quelques décennies (rails d'aluminium et néons notamment). Ce vocabulaire épuré et les formes qu'il utilise (le cube revient de manière récurrente), servent de support, d'armature, à la mise en place de systèmes de sonorisation où rien n'est dissimulé : les réseaux de fils, les dominos de raccordement, les haut-parleurs, demeurent nus, donnant ainsi aux pièces un aspect brut.

Emmanuel Lagarrigue considère le son diffusé par les œuvres comme un élément sculptural à part entière. Sa diffusion répartie sur les quatre faces du cube invitent le spectateur à se déplacer comme on le fait habituellement pour voir une sculpture, afin de reconstituer, autant que faire se peut, le fil narratif tissé par les paroles qui s'échangent. Le son fait l'objet d'un travail très méticuleux de la part d'Emmanuel Lagarrigue qui en est le designer. Les bribes de voix proférant des textes écrits par l'artiste, les sons et musiques, composés et mixés par lui, sont organisés de manière à être diffusés de façon très précise par les haut-parleurs qui non seulement doivent être perçus comme éléments plastiques mais aussi comme moyens de spatialiser la bande sonore.

Just with your eyes I will see donne au son une ampleur spatiale subtile et le déplacement du spectateur autour de l'œuvre

importe. La lumière diffuse des néons et le mode d'élaboration des bandes sonores - voix chuchotantes, bribes de textes à peine intelligibles, sonorités et musiques sourdes - génèrent une atmosphère enveloppante aux propriétés cinématographiques, mais qui seraient celles d'un cinéma sans image. Ici les images sont mentales, à peine esquissées peut-être par les indices donnés par les mots échangés entre des protagonistes que nous ne verrons pas et par l'ambiance étrange distillée par les sons électroniques qui couvrent leurs voix. Ici, contrairement à scène circulaire d'Hitchcock reprise par David Reed, c'est le spectateur qui tourne autour d'une scène invisible pour en créer une image mentale.

Jean-Charles Vergne



5

Fabian MARCACCIO

Né en Argentine en 1963

Vit aux États-Unis

Sans titre - 1999

Acrylique, encre, silicone sur toile

5 x (71 x 48) cm

Collection FRAC Auvergne

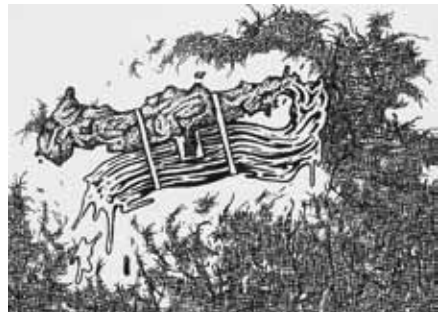
Acquisition en 2002



Depuis 1989, Fabian Marcaccio a réalisé près de deux mille dessins (voir ci-dessous) qui constituent un alphabet pictural qu'il recycle dans ses peintures. Faux coups de pinceaux, détails de trames de toiles, symboles politiques et guerriers, coulures méticuleusement dessinées, etc. s'agencent comme autant de greffes picturales. Ces motifs peuvent être numérisés puis sérigraphiés sur bâche synthétique ou être modélisés en trois dimensions et devenir les matrices de moulages en silicone destinés à être fixés à même les œuvres. Cette chirurgie plastique, au sens le plus littéral du terme, transforme le dessin originel et l'intègre dans un ensemble constitué de centaines de moules utilisables individuellement ou combinables entre eux. La langue fait corps. A ces dessins s'ajoute une importante base de données de photographies numérisées et retouchées. Un coup de pinceau numérisé supporte un moulage de coup de pinceau en silicone, juxte un «vrai» coup de pinceau exécuté à l'huile ou à l'acrylique, un objet moulé se transmute en coup de pinceau brossé qui devient lui-même partie prenante d'un corps sérigraphié... et l'on passe en permanence d'une dimension à l'autre, d'une échelle à l'autre, du macro au microscopique. Cette pluralité de points de vues, au lieu d'instaurer une relation frontale et immobile à l'œuvre, fait appel à une grammaire de type cinématographique au sein de laquelle se succèdent zooms avant, travellings arrière, accélérations, ralentis, flous, fondus.

Sans titre réalise, au sens filmique du terme, un zoom avant dont le point de départ est un nu traité avec maints effets surjouant l'héritage impressionniste et dont la finalité consiste à opérer une exploration organique de l'intériorité de ce nu. La phrase de Paul Valéry selon laquelle «le plus profond, c'est la peau» trouve ici son sens le plus littéral puisqu'il s'agit, dans ce polyptyque, d'entrer à l'intérieur même du corps représenté sur le premier élément. Ce travelling reprend, en l'inversant, celui qui tient lieu de générique au film de David Fincher, *Fight Club* : d'abord située à l'intérieur d'un cerveau, la caméra effectue un zoom arrière, s'extrait de la tête du personnage (interprété par Edward Norton) par un pore de la peau du front sous la forme d'une goutte de sueur. Dans l'œuvre de Fabian Marcaccio, ce travelling «endoscopique» pénètre le corps de la peinture jusqu'à atteindre une forme d'abstraction organique.

Jean-Charles Vergne



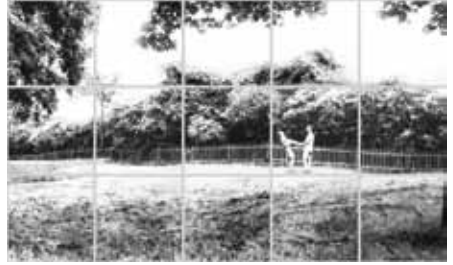
Fabian Marcaccio - *Sans titre* - 2005 - Feutre sur toile - 22 x 30 cm - Collection privée.

6

Alain JOSSEAU

Né en France en 1968 - Vit en France

Time Surface (Blow Up) - 2009
 Pierre noire et fusain sur papier
 180 x 300 cm
 Collection FRAC Auvergne
 Acquisition en 2012



Si Fabian Marcaccio nous convie à une plongée spatiale à l'intérieur d'un corps humain, qui est aussi le corps de la peinture, Alain Josseau ajoute quant à lui la dimension du temps à celle de l'espace. Ses œuvres concernent principalement les questions du temps, de la représentation et de l'image dans un dialogue permanent entre le dessin et le cinéma. Trois films en particulier l'ont conduit ces dernières années à réaliser des dessins de grands formats réunis dans une série intitulée *Time Surface* : *Fenêtre sur Cour* (Alfred Hitchcock, 1954), *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1966) et *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). Dans ces films sont à l'œuvre une même implication du spectateur dans l'acte de voir comme acte de voyeurisme. Ils engagent une réflexion sur l'optique et le point de vue et déroulent une intrigue calée sur une enquête où l'image photographique, par l'intermédiaire de ses agrandissements ou de la puissance du téléobjectif, sert de révélation et permet d'accéder aux moindres replis du visible.

Alain Josseau rejoue la même investigation, la même plongée dans l'image. Mais c'est en employant le dessin qu'il opère le remake, le passage d'un écran à l'autre. «Dans ses dessins, toutes les scènes sont remises à plat, c'est-à-dire que ce qui est rendu possible par le temps dans les films (plans, mouvements de caméra, montage) est ici compilé en une seule image. Ici, la surface c'est du temps et celle-ci est proportionnelle à la durée de la séquence. Dans la séquence de l'agrandissement

de *Blow Up*, le photographe effectue une suite d'agrandissements, une suite d'immersions dans une unique image, chaque agrandissement partant d'une zone de l'agrandissement précédent qu'a circonscrite le photographe au crayon. L'image étant agrandie, le nombre de signes élémentaires composant l'image diminue proportionnellement au taux d'agrandissement. L'image est donc de plus en plus altérée et comporte de moins en moins de signes d'autant plus qu'il re-photographie à chaque fois le tirage précédent. Cette immersion dans l'image a détruit une part de l'information organisée, créant une image à la limite de l'abstrait, composée de grains. L'espace de *Blow Up* est un espace discontinu, un espace troué, construit de plans successifs avec au milieu... du noir. Dans ce dessin toute la séquence (et donc les différents agrandissements) est remise à plat, mélangeant par là-même les niveaux de définition et permettant ainsi d'apercevoir, dans ce qui n'est déjà plus que des taches, un pistolet, une main, un visage.»¹

7

David LYNCH

Né aux États-Unis en 1946 - Vit aux États-Unis

Dancing Machines Create Image - 2007

Lithographie - Ed. 10/30

66 x 89 cm

Collection FRAC Auvergne

Acquisition en 2012



Le philosophe Gilles Deleuze déclarait que «l'inconscient n'est pas un théâtre, mais une usine, une machine à produire». Dans l'univers de David Lynch, l'inconscient est certainement les deux à la fois.

Théâtre, comme le démontre le nombre impressionnant de scènes dans ses films : théâtre-monde du radiateur dans *Eraserhead*, chambre de Dorothy Vallens agencée comme une scène dans *Blue Velvet*, concerts dans *Twin Peaks* ou dans *Wild at Heart*, scène du club de jazz dans *Lost Highway*, du Silencio et des plateaux de tournage dans *Mulholland Drive*, mises en abîme du cinéma dans *Inland Empire*... Usine et machine à produire, à coup sûr, tant l'inconscient lynchien fabrique continuellement des mondes desquels d'ailleurs l'univers industriel n'est pas absent comme en attestent les usines délabrées de *Eraserhead*, le contexte de révolution industrielle de *Elephant Man*, la scierie de *Twin Peaks* ou, plus symboliquement les plateaux de tournage de l'industrie du cinéma dans *Mulholland Drive* ou *Inland Empire*.

La qualité singulière de la pierre lithographique est de n'être pas à usage unique mais de subir, après emploi, un effacement par sablage qui la prépare à être le réceptacle d'une œuvre à venir. Les images qui s'y créent se superposent aux images anciennes, effacées, qui continuent néanmoins de hanter la surface de la pierre telles des survivances fantomatiques. Une pierre lithographique est une scène. Elle est, comme tout lieu de représentation scénique, un espace clos, une enceinte

que d'autres ont arpenté avant que le support n'ait été débarrassé, arasé, remis à neuf pour d'autres représentations, d'autres créations. Une scène est un lieu dépouillé où à la vacuité spatiale supplée l'alternance de l'ombre et de la lumière. L'encre lithographique est l'ombre de la scène, crée la théâtralité du micro-monde qui se déploie sur cette surface vouée à l'effacement, à la disparition : un tombeau. Une pierre est une scène de théâtre accueillant une gestuelle, une mise en espace, un point de vue frontal. L'omniprésence de la théâtralité dans les films de David Lynch ne pouvait que trouver son prolongement naturel sur la surface lithographique dont l'expression finale sur le papier impressionné est une vue inversée. *Dancing Machines Create Image* est la synthèse de l'univers lynchien. Une scène de théâtre sur laquelle une machine entre mouvement, créant ainsi une image, une béance noire sur le mur du fond, semblable à l'optique d'une caméra : ainsi David Lynch compose-t-il une allégorie de la naissance du cinéma.

Jean-Charles Vergne

8

Éric BAUDELAIRE

Né aux États-Unis en 1973 - Vit en France

Sugar Water - 2006

Vidéo HD - 72 mn

Collection FRAC Auvergne

Acquisition en 2008



Par ses photographies et ses films, Eric Baudelaire mène une réflexion sur le statut de l'image contemporaine. Avec le film *Sugar Water*, il construit une véritable machine à disséquer l'image en employant des modalités de représentation et de réception qui appartiennent tout autant au registre de la photographie qu'à celui du cinéma. La scène se déroule dans une station de métro, dont le nom a été rebaptisé «Porte d'Erewhon», en référence au roman de Samuel Butler, *Erewhon* (1872). Le titre procède à la fois d'un retournement de la langue et d'un jeu de mots : «erewhon» est l'envers de *nowhere* (nulle part) qui, scindé en deux parties, donne *now here* (maintenant ici). Avec Samuel Butler, le nulle part est également un « ici et maintenant ».

Sugar Water repose sur la même articulation : il s'agit d'une œuvre sans lieu, d'une station de métro située «porte de nulle part», d'une action utopique ; il s'agit aussi d'une action qui se déroule dans un non lieu par excellence où l'on ne fait que passer. Le nom de la station donne ainsi l'indice d'une action sans localisation ou, plutôt, se déroulant dans un lieu artificiel, fabriqué de toutes pièces. Nous sommes effectivement dans un faux lieu, dans un décor de cinéma à l'intérieur duquel tous les protagonistes sont en réalité des acteurs. Ils interprètent une longue scène parfaitement réglée autour d'un colleur d'affiches posant un à un les différents lés destinés à constituer une affiche publicitaire. Alors que l'image se révèle, les usagers du métro montent et

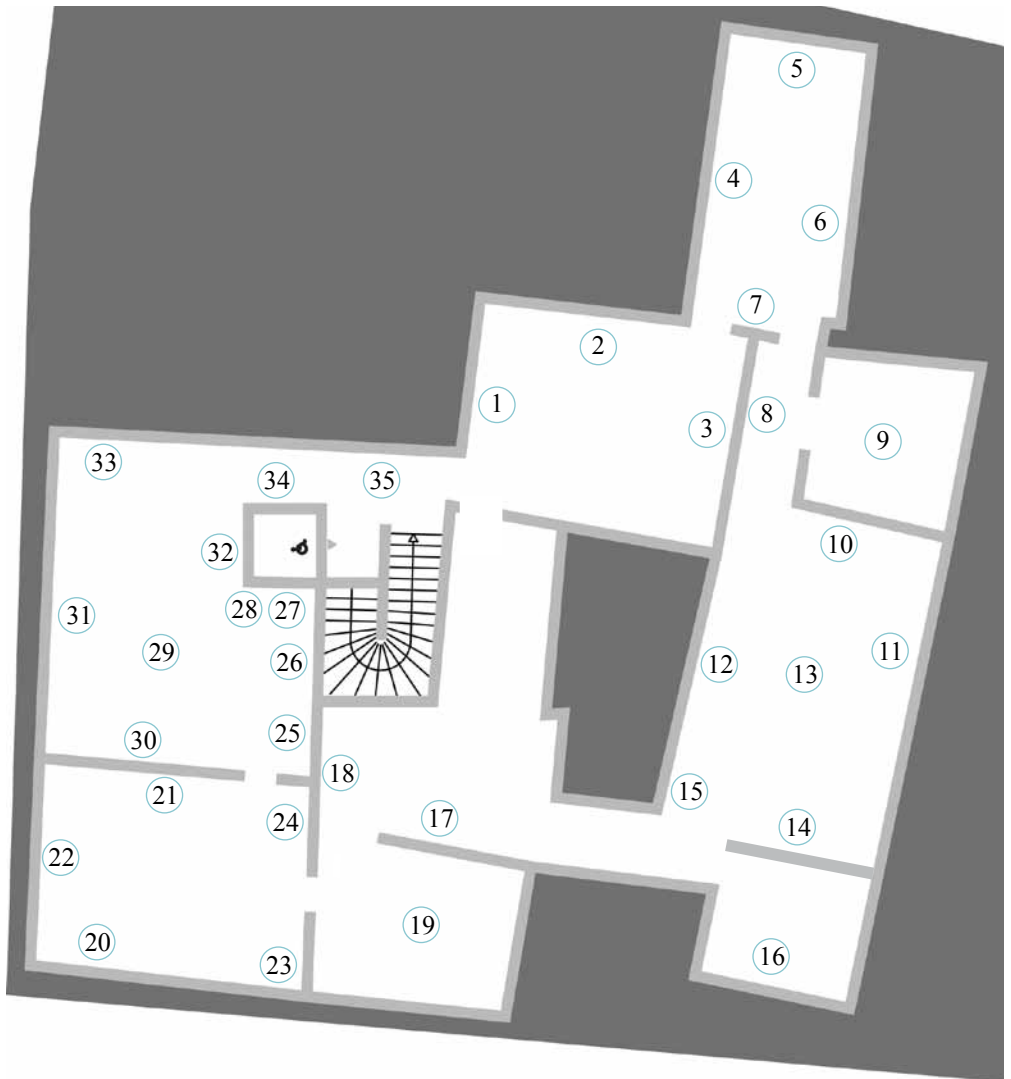
descendent d'une rame dont on n'entend que le bruit. Progressivement, l'image posée au mur dévoile son contenu, une simple rue parisienne où sont garées des voitures. Puis le colleur d'affiche recouvre cette image par une seconde, dans laquelle la voiture garée au premier plan explose. Puis une troisième image couvre la seconde, montrant la voiture en flammes. Une quatrième image présente la carcasse calcinée du véhicule avant qu'une cinquième et ultime recouvrement redonne au panneau publicitaire son aspect initial, un grand monochrome bleu semblable à une peinture d'Yves Klein. Simultanément, les figurants qui interprètent les usagers du métro vont se succéder autant de fois qu'il y a d'images, refaisant les mêmes gestes, parfois permutant leurs rôles. À aucun moment ils ne prêteront attention à la séquence d'images qui se dévoile sous leur yeux comme le plan séquence d'une scène cinématographique ralenti à l'extrême. La violence de la scène, littéralement «développée» par le colleur d'affiches, leur échappe soit par indifférence, soit parce que ce développement qui mixe les techniques de la photographie à celles du cinéma se loge dans un laps de temps trop long qui rend finalement l'image exsangue de tout contenu spectaculaire.

Il s'agit ici de réfléchir à la manière d'étirer au maximum le mécanisme du suspense cinématographique pour lui ôter tout effet. Dans ce film, ce sont trois espaces-temps qui se juxtaposent sans jamais se rencontrer : l'espace-temps extérieur du spectateur que nous sommes, l'espace-

temps ralenti des photogrammes de l'explosion, et celui des usagers, inexorablement pris dans une boucle spatio-temporelle, reproduisant à l'infini les mêmes gestes, les mêmes parcours sur ce quai de «nulle part». Le titre du film, *Sugar Water*, fait référence à une phrase de Bergson dans laquelle le philosophe explique que pour prendre la pleine mesure de l'écoulement du temps, il suffit de regarder un sucre fondre dans un verre d'eau. Le temps très long du film - 72 minutes - et son action démesurément étirée donnent cette dimension à la durée. Eric Baudelaire déclarait d'ailleurs se satisfaire tout à fait que l'on puisse ne regarder que quelques minutes du film pour éventuellement en visionner un autre passage plus tard dans la visite de l'exposition.

Jean-Charles Vergne





Premier étage

1

Andreas Eriksson

Né en Suède en 1975 - Vit en Suède

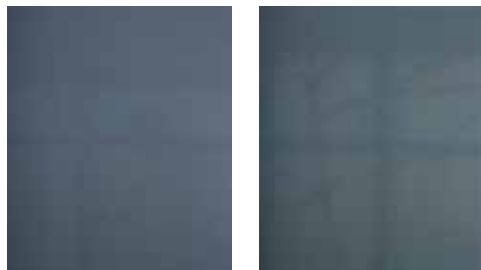
Car passes at 16:47 15/12 - 2010

Car passes at 19:42 27/12 - 2010

Acrylique sur dibond - 100 x 85 cm

Collection FRAC Auvergne

Acquisition en 2011



C'est à l'occasion de la 54^{ème} Biennale de Venise en 2011 que ces œuvres ont été créées, pour le Pavillon Nordique confié à Andreas Eriksson. Les peintures titrées *Car passes*, 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 se dissolvent, fantomatiques, jouent d'une persistance rétinienne, témoignent d'instant fugaces fixés dans le temps par les titres donnés à chacune des œuvres : 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 de la peinture réalisée sur dibond, matériau 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 virtuose 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 par l'ouverture de la fenêtre et projettent une image furtive sur un mur (reconstituant ainsi la mécanique d'une *camera obscura*), 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, une pathologie qui l'oblige à s'éloigner de toute source d'ondes. Cet éloignement des grandes villes, depuis l'âge de 25 ans alors qu'il était l'assistant de l'artiste Tobias Rehberger, eu des conséquences radicales 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 vit désormais. «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'ombres, bâtit 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 contemplatives.

Jean-Charles Vergne

1- "Andreas Eriksson interviewed by Daniel Birnbaum and Hans Ulrich Obrist at Moderna Museet on 11 February, 2011", *Andreas Eriksson*, Moderna Museet, Sternberg Press, 2011. Trad. J-Ch Vergne.

2

Pierre-Olivier ARNAUD

Né en France en 1972 - Vit en France

Sans titre (Projet : Cosmos - ciel 04) - 2011

Sérigraphie sur papier - 100 exemplaires

175 x 119

Collection FRAC Auvergne

Acquisition en 2012



Pierre-Olivier Arnaud mène sur le statut de l'image un travail dont les fondements conceptuels sont à la mesure de la sensibilité poétique qui émane de ses œuvres, qui obéissent toujours au même processus : une image photographiée ou trouvée est retouchée de façon à en amoindrir les qualités plastiques, à en soustraire les aspects spectaculaires. L'image est, pourrait-on dire, délavée, réduite à des valeurs de gris (le noir et le blanc sont exclus), parfois en négatif (c'est le cas de *Ciel 04*), produite en cent sérigraphies destinées à être collées au mur telles des papiers-peints. Ce protocole inclut une disparition programmée de l'œuvre dans le temps : chaque présentation doit être consignée dans un registre et, lorsque sera atteinte la centième présentation, son existence prendra fin. Le processus obéit avec cohérence à la réflexion menée par l'artiste sur le flux d'images auquel nous sommes soumis en permanence et ces «anti-images» sont une réaction à cette incessante logorrhée picturale sans qualité.

Pourtant, ces images dévaluées (dans leur forme comme dans le temps qui leur est imparti), qu'elles soient des vues de cioux marqués par le passage d'avions, des fleurs, des feux d'artifices, ou de maigres détails sur des dégradés de gris, opèrent chez le spectateur un travail autant esthétique que mémoriel. Il se passe dans ces œuvres quelque chose d'assez analogue aux dernières images du film *L'Éclipse*, réalisé en 1962 par Michelangelo Antonioni (cinéaste de

référence pour Pierre-Olivier Arnaud). Avec ces images sublimes, qui adviennent alors que l'histoire racontée par le film est terminée, nous assistons à une succession de situations optiques et sonores pures qui imprègnent la séquence d'une temporalité suspendue, au sein de laquelle finissent par se confondre le temps d'une réalité humaine et celui, astronomique, de l'éclipse qui survient à la toute fin du film. Ces vues urbaines en noir et blanc (jet d'eau, immeuble en construction, arbres agités par le vent, ombre des arbres sur le bitume...) semblent exclues de tout fil narratif et sont l'illustration parfaite de ce courant souterrain, de ce «fleuve sous l'Amazone». Ce rapport au temps dans le cinéma d'Antonioni est en adéquation, d'une certaine manière, avec la question de la surface en peinture ou avec celle de la syntaxe en poésie. C'est dans cette zone indicible que réside ce qui, sans même que l'on s'en aperçoive, va travailler longuement dans la mémoire du spectateur de l'œuvre. Et bien que Pierre-Olivier Arnaud use d'un protocole de dévaluation des images, elles n'en deviennent que plus puissantes, aptes à s'insérer subrepticement comme des filtres polarisants sur le réel et il y a fort à parier que ce ciel resurgisse inopinément dans la mémoire de certains d'entre nous, plus tard. Plus précisément, ce n'est pas de ce ciel là dont nous nous souviendrons car celui-ci est une image en négatif, mais de l'image première, en positif, que nous ne verrons jamais : l'œuvre porte en réalité, intrinsèquement, deux images.

Jean-Charles Vergne

3

Dove ALLOUCHE

Né en France en 1972 - Vit en France

Anonyme - 2011

Encre, mine de plomb sur papier

112 x 236 cm

Collection FRAC Auvergne

Acquisition en 2011



Cette œuvre, acquise à l'issue de l'exposition de Dove Allouche au FRAC Auvergne en 2011 avec un second dessin du même format, fait l'objet d'indications très précises de la part de l'artiste quant à son processus technique. Il s'agit d'une «rehausse à l'encre de Chine noire puis d'un dessin à la mine de plomb sur estampe à l'encre pigmentaire jet d'encre imprimée sur papier *bfk rives*, d'après une photographie stéréoscopique anonyme sur plaque de verre de 1917 numérisée et traitée en haute définition». Ces éléments importent car quiconque veut aborder le travail de Dove Allouche doit avant toute chose comprendre que toutes ses œuvres sont sous-tendues par une recherche liée aux modalités de production et de reproduction des images. Dove Allouche a acquis depuis des années une connaissance encyclopédique de toutes les techniques qui se rapportent à la manière de faire des images : photographie, radiographie, gravures, virages à l'or sur papier gélatino-argentique, héliogravure, dessin hyper-réaliste à la mine de plomb, encre de chine, etc. La chimie photographique, la qualité des papiers et, plus globalement, l'histoire matériologique des images n'ont pas de secret pour cet artiste fasciné par la manière dont celles-ci se fabriquent, se transmettent, se conservent, rendent visible l'invisible, disparaissent, s'inscrivent dans la mémoire collective, etc.

Anonyme est une double image, virtuose, exécutée durant des semaines à partir d'une plaque stéréoscopique, ancêtre de

l'image 3D qui permettait, notamment, aux photographes envoyés sur les champs de bataille de la Première Guerre mondiale de ramener des images saisissantes de l'horreur pour que l'opinion publique puisse prendre connaissance avec un réalisme optimal de la réalité des massacres. Cette plaque, acquise par Dove Allouche dans une vente aux enchères, a fait l'objet d'un agrandissement démesuré qui supprime l'effet stéréoscopique original, annihile le spectaculaire de l'image. Ce cadavre abandonné dans une tranchée ne sera pas vu selon l'optique voyeuriste avec laquelle la prise de vue avait été réalisée et, bien plus encore, le verre de protection de l'œuvre opère une mise à distance supplémentaire de cette double image qui en réalité n'en est pas une. En effet, un examen attentif permet de voir que ces deux images sont décalées l'une par rapport à l'autre pour rendre possible la vision tridimensionnelle de la plaque de verre d'origine. «L'effet de relief est désamorcé : les deux vues, qui, pour produire l'effet stéréoscopique doivent optiquement se superposer, sont ici juxtaposées. L'image ne fonctionne pas comme un indice de profondeur, mais au contraire, en se dédoublant, manifeste son caractère de surface.»¹

Cette œuvre, ainsi que le second dessin acquis par la collection du FRAC Auvergne seront présents dans l'exposition que le Centre Pompidou consacra à Dove Allouche en juin 2013.

Jean-Charles Vergne

Né en France en 1963 - Vit en France

2.70.100.11.KL - 70 x 100 cm - 2011

1.70.100.10.KL - 70 x 100 cm - 2010

15.70.100.10.KL - 70 x 100 cm - 2010

2.70.96.12.KL - 70 x 96 cm - 2012

9.70.100.10.KL - 70 x 100 cm - 2010

Huile sur Klöckner

Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2012



Alain Sicard a peint depuis 1996, plus de 1300 peintures qui constituent un journal pictural de tous les gestes, de toutes les surfaces, de tous les accords colorés possibles. Il peint, dorénavant, sur un papier Klöckner qui lui permet de peindre assez longuement dans le frais et même d'effacer la peinture pour la recommencer. Chaque peinture est faite en une séance pendant laquelle il peint sur une feuille, efface, recommence, jusqu'à trouver la solution ou jusqu'à épuiser cette surface. Soit la peinture est acceptée par l'artiste, soit elle est refusée, mais elle n'est jamais reprise. Il y a une grande rapidité dans le geste et peu de temps d'arrêt. Il s'agit pour lui de peindre d'un geste autoritaire jusqu'à ce qu'il trouve quelque chose.

Alain Sicard peint à partir de souvenirs de peinture, des souvenirs de peintures vues en vrai ou des souvenirs de peintures vues en reproduction ou, pour être plus précis, Alain Sicard peint et, parfois, il rencontre au cours de sa séance picturale, des souvenirs, des échos et des réminiscences de peinture. La peinture trouve sa solution lorsque l'écho, la réminiscence évoquent un possible pictural encore inusité ou lorsque un élément active une mémoire involontaire qui provoque le reste de la peinture – bien que cela ne soit pas forcément un gage de réussite. Ainsi que l'artiste l'affirme : « Je ne pense ma peinture que par rapport à la Peinture. Une fois devant la feuille blanche par contre, j'oublie tout ça, je redeviens peintre. Je me demande tout de même ce que chaque séance va bien pouvoir me

révéler : s'il s'agit de la mémoire des petits maîtres que j'affectionne tant, Waldmüller, Slevogt, Zorn, Boldini ou autres, tout va bien, mais parfois l'image qui apparaît devient insoutenable, dans le sens où elle fait resurgir un référent nauséabond, entrevu un jour dans un mauvais salon de peintres du dimanche. Peindre, c'est un peu comme retourner de grosses pierres, je ne sais jamais ce que je vais trouver en dessous!¹»

Chaque peinture est donc un souvenir d'une peinture réappropriée qu'il peut mettre en scène dans des ensembles qui permettent de voir les écarts picturaux, les bonds stylistiques, l'hétérogénéité formelle si présente dans ce travail mémoriel. C'est ce que cet ensemble de peintures tente de montrer, comment, dans des formats presque rigoureusement identiques, se font les bonds et se constituent les écarts. Notons, enfin, qu'Alain Sicard, appartient à cette génération née en même temps que le concept de Musée Imaginaire d'André Malraux et qu'il entreprend cet hommage aussi distancié que passionné en partant, justement, de la question de la reproduction à l'œuvre dans le concept de Malraux, que ce soient le cadrage de détail comme l'agrandissement photographique : « Lorsque vous regardez des catalogues avec des reproductions en noir et blanc, vous vous préparez un magnifique moment d'émotion : découvrir un jour l'original dans un musée. J'aime ces distorsions entre la peinture et sa reproduction.²»

Éric Suchère

5

Camille SAINT-JACQUES

Né en France en 1956 - Vit en France

LIII 364, Cuyahoga Mist - 2010
Aquarelle sur papier Ingres 135 g
258 x 158 cm
Collection FRAC Auvergne
Acquisition en 2011

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 jointées 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.

Éric Suchère

6

A K DOLVEN

Née en Norvège en 1953

Vit en Norvège et en Grande-Bretagne

Change My Way Of Seeing - 2011

Peinture et cadmium sur aluminium - 13 x (20 x 40) cm

Collection FRAC Auvergne

Acquisition en 2012



Internationalement reconnue pour son travail de peinture et de vidéo, A K Dolven cherche dans ses œuvres à mettre en balance la position de l'individu en tant qu'être social et être naturel. Sans que l'on puisse pour autant qualifier son travail de féministe, la figure de la femme est récurrente. Se situant néanmoins au-delà d'une approche politique frontale, ses travaux ont régulièrement recours au paysage norvégien des îles de Lofoten, où se trouve un de ses ateliers, auquel elle confronte la figure humaine, qu'il s'agisse de celle de l'artiste ou de son modèle. Si elle a effectué une partie de ses études en France, notamment à l'école Nationale des Beaux-Arts de Paris, le travail d'A K Dolven a paradoxalement été peu montré en France au cours des dernières années.

Change My Way Of Seeing est le titre d'un ensemble de plus de deux cents peintures réalisées quotidiennement, dans la lumière matinale de l'atelier londonien au cours des deux dernières années. Peintes sur des plaques d'aluminium recouvertes d'un gesso traditionnel, ces peintures sont réalisées à base d'un mélange subtil de blanc de zinc et de cadmium appliqué au couteau sur la surface métallique du tableau. Jouant de la pression de son corps et d'accidents sciemment infligés au marteau sur la face intérieure ou extérieure de la plaque d'aluminium, l'artiste fait apparaître des effets de lumière qui ne sont pas sans rappeler ceux de son aïeul Peder Balke (1804-1887), surnommé le «Turner norvégien».

Cet ensemble de deux cents peintures, appelé à se disperser dans plusieurs collections publiques et privées, forme ici, avec ses treize exemplaires acquis par la collection du FRAC Auvergne, une séquence qui peut être accrochée librement, en polyptyques verticaux ou horizontaux, ou de façon dispersée, selon la décision de celui qui procède à l'accrochage, selon l'espace imparti, selon la lumière du lieu. Envisagées comme ensemble, ces treize peintures rendent compte d'impressions lumineuses archivées chaque jour par l'artiste et constituent une sorte de journal de bord de perceptions oculaires où la luminescence matinale oscille entre les atmosphères brumeuses des ciels londoniens et l'aveuglement provoqué par les premiers rayons du soleil, fixés jusqu'à l'éblouissement. Andreas Eriksson déclare, à propos des *Shadow Paintings* présentes dans la salle précédente, avoir souhaité «faire collection» des ombres observées la nuit dans son atelier, il en va d'un processus semblable, en négatif, pour A K Dolven et le projet consiste bien à se mesurer à la représentation d'une quasi invisibilité. Ses peintures affirment, tout comme le font celles d'Andreas Eriksson ou comme la grande aquarelle de Camille Saint-Jacques, leur statut d'exercice de contemplation et de transcription mémorielle d'instant fugaces dont la représentation ne cherche pas tant l'exactitude de l'image peinte qu'une sincérité dans la reconstitution d'une sensation.

Jean-Charles Vergne

7

Gabriele CHIARI

Née en Autriche en 1978 - Vit en France

Sans titre (Aquarelle n°60) - 2009
Aquarelle et encre Sumi sur papier
73 x 110 cm
Collection FRAC Auvergne
Acquisition en 2011



Gabriele Chiari pratique uniquement l'aquarelle, un entre-deux selon ses propres termes, entre le dessin et la peinture, dans un format qui est presque exclusivement le même, toujours utilisé à l'horizontale qui permet, selon l'artiste, «une lecture des parties vers un tout» et dans une production raréfiée puisqu'elle ne réalise qu'une dizaine d'œuvres chaque année. Les œuvres sont résolument abstraites et ne font jamais référence à un élément figuratif – sinon dans un rapport analogique qui est foncièrement réducteur ou n'est que le produit de l'inconscient du spectateur. Plus que d'images, il s'agit de thématiques, de «thèmes qui me préoccupent : austérité, plis, sensualité, étrangeté...» Chaque œuvre procède d'abord d'une image mentale. Si l'aquarelle n'est réalisée que dans l'atelier, l'image mentale peut provenir d'une expérience qui a lieu en dehors : «Ce qui me nourrit le plus ce sont les longues marches dans des paysages rocheux. Dans ces moments de silence, de solitude, les choses peuvent surgir, prendre forme. Je peux les laisser surgir, prendre forme. Je suis très présente au paysage, très concentrée, j'ai une grande disponibilité.»

Il y a, d'abord, des essais de couleur et de préparation du papier, qui amènent à l'œuvre définitive après de nombreuses tentatives infructueuses ou insatisfaisantes. Le papier peut être mouillé à certains endroits, laissé sec à d'autres, la feuille peut être déformée par un élément placé sous elle... Il s'agit de «Faire et refaire. Faire et refaire jusqu'à interioriser le geste, connaître les éléments en jeu et leur réaction les uns aux autres

pour que l'aquarelle semble se faire d'elle-même. Écarter tout ce qui encombre, tout ce qui est lourd. Un rien peut être de trop. Une couleur trop peu diluée, trop de liquide sur la feuille, un geste trop intentionnel ou trop d'aléatoire, un dispositif trop compliqué». C'est la préparation du papier, de la couleur et la qualité du geste qui amène à l'œuvre définitive, dans un travail ouvert à l'aléatoire puisque Gabriele Chiari ne sait jamais totalement comment la chimie – ou la magie – va opérer et que l'œuvre se révèle dans et par la qualité du papier, comme dans et par les bords de la forme : «Dès qu'il y a séchage, il a des bordures qui marquent. Le tout est de jouer avec ça. Le statut spécifique de l'aquarelle est autonome, c'est-à-dire qu'elle produit un dessin indépendant de mon intention.» Il faut «être disponible, suivre le mouvement, laisser la juste place à l'aléatoire». Le geste doit «faire parler le matériau et ce qu'il enregistre au passage.» Une fois que l'œuvre est effectuée et que l'idée a pris forme, il n'y a pas de redite, pas de répétition d'un savoir faire dans une autre œuvre semblable, même si des œuvres peuvent sembler similaires et procéder d'un air de famille oscillant, comme l'œuvre du FRAC Auvergne, entre la salissure, l'écoulement corporel, la trace évanescence, dans un peu, un presque rien, un pas grand chose, une légèreté à la fois dérisoire et somptueuse dont l'aquarelle est le sismographe.

Éric Suchère

8

Martial RAYSSÉ

Né en France en 1936 - Vit en France

Montsalvatché (série du Graal) - 1984

Technique mixte sur toile, cadre peint - 80 x 120 cm

Collection FRAC Auvergne

Acquisition en 1985



Le parcours de Martial Raysse est des plus atypiques et probablement l'un des plus libres qui soient. Ayant accédé à une importante célébrité à la fin des années 50 en tant que peintre abstrait, il décide de remettre en question la totalité de sa pratique pour se consacrer, dès le début des années 60 à des œuvres conçues à partir de matériaux plastiques. Proche du Pop Art américain et membre, dès sa fondation, du mouvement du Nouveau Réalisme, il devient, aux côtés de Niki de Saint-Phalle, Arman, Jean Tinguely et Yves Klein, l'un des représentants les plus en vue de l'avant-garde française. Mais les événements de Mai 68 vont susciter chez Martial Raysse une interrogation sur la raison d'être des œuvres d'art et sur l'emprise du marché. En 1969, il se retire hors du monde de l'art, n'expose plus mais ne cesse pas pour autant de travailler. Cette crise, tant politique qu'artistique, va déclencher, à nouveau, une remise à plat complète de sa manière d'envisager la création et le conduira, en 1970, à s'orienter vers le cinéma et la vidéo avant de revenir à une œuvre plus intimiste au sein de laquelle le dessin et la peinture d'après nature prennent une importance inédite jusqu'alors. Son style, dès lors, ne cessera d'évoluer pour s'ancrer dans une pratique de plus en plus classique, tant dans le style et les sujets traités que dans les techniques employées. «Parfois il répète des légendes gréco-romaines ; parfois il retrouve ces récits de science-fiction qui mélangent coutumes archaïques, rites obscurs et technologie

moderne. La peinture de Martial Raysse provoque ces récits. Elle nous situe aussi face à des espaces où s'opère la conciliation des contraires, où se découvre ce que le peintre nomme "la lumière cachée".¹ Son univers bascule vers une découverte picturale des campagnes, des arbres, de la mer, des nuages, des astres et des rapports qui s'établissent entre ces choses.

En 1985, à l'occasion de la Nouvelle Biennale de Paris, il présente les cinq peintures de la série du Graal, dont fait partie *Montsalvatché*, disposées sur de petites tablettes. À l'entrée de la salle, le visiteur pouvait lire, grâce à un miroir, une phrase inscrite à l'envers : «Par la juste mesure dans le double monde et pur savoir d'amour au travers du Montsalvat vers le Graal.» Dans le *Parsifal* de Richard Wagner, Montsalvat est le nom du château où vivent les chevaliers gardiens du Saint Graal et de la Lance Sacrée. La peinture *Montsalvatché*, imprégnée d'onirisme, joue du «double monde» évoqué par Martial Raysse dans cette phrase uniquement lisible dans un miroir. Cet arbre mène de la lumière à la nuit, son arborescence laisse croître végétaux irréels et fleurs extraordinaires, la peinture elle-même sort de sa fenêtre vitrée, la nuit déborde, couvre la partie supérieure du cadre, intégrant dès lors celui-ci à l'œuvre de manière inextricable : deux mondes se joignent.

Jean-Charles Vergne

9

Adrian PACI

Né en Albanie en 1969 - Vit en Italie

Per Speculum - 2006

Vidéo - 6'53

Dépôt du Centre National des Arts Plastiques
au FRAC Auvergne depuis 2011

Tourné dans les campagnes anglaises verdoyantes du Northamptonshire, *Per Speculum* est un magnifique film dont le sens concerne tout autant notre manière de voir qu'une certaine conception poétique du réel. Une caméra filme des enfants, l'image vacille, comme soumise aux effets du vent. Le lent déplacement de la caméra dévoile le dispositif utilisé par Adrian Paci : ce que nous voyons n'est en réalité que le reflet de la scène, filmée par le truchement d'un grand miroir fiché à la verticale dans le sol, au milieu du paysage. Un enfant sort un lance-pierre de sa poche, vise le miroir, et le brise, fracassant l'image idyllique. Les enfants se dispersent, courent au milieu des herbes en direction d'un sycomore. La scène finale montre les enfants perchés sur les branches de cet arbre majestueux, jouant à renvoyer l'éclat du soleil à l'aide des morceaux du miroir brisé.

Les œuvres d'Adrian Paci ont 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, dans le cas de ce film, les acteurs ne sont pas issus de sa famille, les branchages du sycomore permettent néanmoins l'analogie avec les représentations souvent 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 la réalité. Le film est une

allégorie dans laquelle voir le monde *per speculum* (à travers le filtre de l'œuvre, de l'artiste) c'est voir le monde à travers un filtre déformant.

Plusieurs références parcourent cette œuvre. Le paysage en lui-même évoque les tableaux de John Constable et la peinture romantique anglaise. Le gros plan sur les pieds d'un enfant cite explicitement la dimension mortifère des trois enfants de cire que l'artiste italien Maurizio Cattelan avait pendus à un chêne sur une place de Milan, suscitant l'émoi et le scandale. Mais la source la plus importante est sans doute celle de *La Clef des Champs*, le tableau peint par Magritte en 1936, qui représente 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



10

Eric POITEVIN

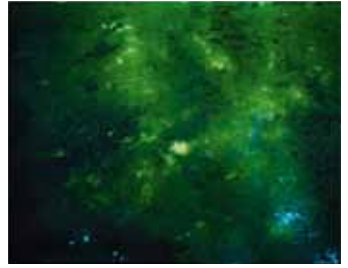
Né en France en 1961 - Vit en France

Sans titre - 1994

Cibachrome - 170 x 210 cm

Collection FRAC Auvergne

Acquisition en 1997



Hormis une série consacrée aux anciens combattants de la Première Guerre mondiale ainsi qu'un ensemble de visages de religieuses, le travail photographique d'Eric Poitevin s'est essentiellement porté sur ce que l'on peut appeler des natures mortes, que celles-ci soient constituées par des cadavres d'animaux (les «chevreuils» de 1993, les «papillons» de 1994, voire les «crânes» de la même année) ou par des fragments de nature ne comportant pas d'élément habituellement associé à l'idée de vie.

Ici, la surface d'une mare ou d'une rivière disparaît presque entièrement sous des lentisques ou d'autres végétaux envahissants qui évoquent une sorte de pourriture. Il est pourtant difficile de lire l'image au sens traditionnel de l'opération de lecture. Nulle iconographie ne s'en dégage, qui renverrait à un hors champ, à des événements passés ou à des lieux spécifiques que l'on pourrait revisiter. Si existe une ouverture, c'est celle de la surface elle-même et non d'un hypothétique au-delà abstrait. L'image photographique, dans des dimensions qui l'imposent au corps entier du spectateur et non aux seules capacités d'analyse de sa vision, est un plan tendu par sa propre fragmentation : uni par la couleur et par une planéité permise par le manque de repères, il est en même temps dispersé en une pulvérisation de valeurs lumineuses, de taches colorées. L'impossibilité où s'est trouvé le photographe de faire le point sur un objet privilégié («Quand l'eau est trouble, tu ne peux pas faire de mise au point, tu ne

sais pas où la faire..., du coup l'eau devient un volume, une masse») conduit à une étrange dispersion des zones de flou et de netteté sur l'ensemble de la composition, sans possibilité de distinguer du coup un centre et une périphérie. Cette dispersion est encore accrue par la dissémination des rares éléments distincts - les restes de branchage, telles plaques plus épaisses de végétation, tels morceaux d'eau affleurante d'un bleu laiteux - dont la distinction ne débouche cependant sur aucune sorte de hiérarchie. Eric Poitevin déclarait «qu'il y a du flou partout, même si j'essaie d'y mettre un peu de netteté. Je crois que c'est peut-être mon travail : la netteté dans le flou».

Éric de Chassey

11

Marc COUTURIER

Né en France en 1946 - Vit en France

Lauzes - 1993

Lauzes - 35 x 317 cm

Collection FRAC Auvergne

Acquisition en 1998



«Son travail puise en quelque sorte dans le monde invisible des choses et tente de révéler au regard et au mental de chacun ce qu'au fond tout le monde voit et ressent». Telle était présentée la démarche de Marc Couturier dans le catalogue de la fameuse exposition, *Les Magiciens de la Terre*, organisée par Jean-Hubert Martin en 1989. Entre visible et invisible, l'art de cet artiste nous révèle en effet du monde une dimension d'autant plus inattendue qu'elle procède de la mise en évidence d'une situation qui nous est donnée mais que l'on ne voit pas nécessairement. Il faut dire que, pour ce faire, Marc Couturier n'est économe d'aucun paradoxe : ici, il recourt à des pratiques dessinées laborieuses qui n'en finissent pas d'inscrire l'espace ; là, il redresse toutes sortes d'objets trouvés leur empruntant les images formées dans leur matérialité même ; là encore, il place en lévitation dans le mur tant de sublimes lames dorées que de triviales lignes de pierres plates. Jadis, l'art de Marc Couturier exploitait l'opalescence de plaques de pain azyme pour constituer de curieuses rosaces au travers desquelles la lumière cherchait un passage. Hier, il recouvrait l'ensemble des parties vitrées d'un centre d'art à l'aide d'un film sérigraphié à l'image agrandie et multipliée d'une feuille d'aucuba, puis celle d'une petite serre de jardin pour le transformer en un milieu de retrait, proche de la cellule.

L'art de Marc Couturier est requis par l'immatérialité et le suspens, voire le sidérant, et la façon qu'il a de s'inventer chaque fois de nouvelles situations le

dispute à la réalité d'une donnée matérielle avec laquelle il lui plaît de composer. Si les matériaux dont il exploite les qualités plastiques sont volontiers rudimentaires, sinon élémentaires, c'est pour mieux en faire éclater la force magique. Quoi de plus commun que ces lauzes, pierres plates ordinairement utilisées dans la construction, soit comme dalles, soit comme tuiles ?

A l'instar de ces lames recouvertes de feuilles d'or qu'il fiche au mur et dont les jeux de reflets les font paraître telles quelles, comme des objets incongrus, proprement sublimes, Marc Couturier use de ces lauzes pour les établir dans une semblable configuration. Placées un peu plus qu'à hauteur d'homme, sans que leur alignement ne dessine aucune forme, ni ne constitue aucun dispositif précis, elles gagnent une troublante légèreté. Paradoxalement, le «redressement» se fait ici à l'horizontale et l'œuvre est forte d'une tension qui sous-tend le mur sur lequel elle est installée. Parce que rien n'est laissé à voir de la mise en œuvre technique, il y va de l'idée d'une lévitation dans cette qualité de suspens qui caractérise chaque geste de l'artiste et qui crée les conditions d'un exercice spirituel d'où tout labeur est absent, visant à restaurer le regard dans une conscience de soi, légère comme une ruse de l'âme.

Philippe Piguet

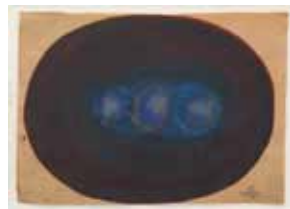
12 34 Achyara VYAKUL

Né en Inde en 1930 - Décédé en Inde en 2000

12 *Sans titre* - 1999 - 27 x 20 cm

34 *Sans titre* - 1994 - 20 x 30 cm

Pigments naturels sur papier
Collection FRAC Auvergne
Acquisitions en 2011



Pendant près de 30 années, Vyakul pratiqua une peinture populaire anonyme comme n'importe quel autre citrakara (nom indien donné à ces peintres). Il n'avait pas d'atelier et ne peignait que lorsque cela le submergeait – reste à définir le cela – et refusait d'exposer. Si le directeur du Musée National des Arts Populaires de Delhi, découvrant cette œuvre l'assimila à l'art tantrique – et c'est ainsi que ces peintures furent diffusées en Occident –, il en reste très éloigné. Discutant des rapports entre Vyakul et l'art tantrique avec Franck André Jamme – qui avait attiré l'attention sur son travail lors de l'exposition *Les Magiciens de la Terre*, au Centre Georges Pompidou et à la Grande Halle de la Villette en 1989 –, celui-ci m'avait lâché que cette peinture ne pouvait être qualifiée de telle, mais plutôt d'art brut. Pourtant, Vyakul était un peintre lettré et sanskritiste, ainsi que directeur d'un musée privé consacré à l'art populaire indien. Le caractère lettré et sa connaissance des arts populaires ne peuvent accrédi-ter cette thèse mais il est vrai que l'idée d'une peinture faite dans l'urgence de la création avec des moyens rudimentaires, les doigts comme pinceaux et des pigments naturels tels que l'urine de vache, de l'argile, des fleurs ou des poudres de minerais peuvent, évidemment, permettre cette lecture. Vyakul a, lui-même, défini son esthétique :

«- Écoutez, la base fut indienne, populaire et tantrique, mais j'ai enjambé cela il y a bien longtemps. Que suis-je maintenant ? Juste un peintre moderne avec des racines, voilà tout.

«- Vous voulez dire un peintre contemporain ?

«- Non, pas contemporain. Tous les peintres qui peignent aujourd'hui sont contemporains. Je suis un peintre moderne, j'y tiens, de ceux qui portent l'abstraction aussi haut que la représentation figurative. Vous savez l'abstraction, c'est la vie, c'est ma vie. Je n'arrête pas de filtrer, de tenter de dévoiler l'axe des choses.¹»

Acceptons donc cet art poétique et l'idée que la peinture de Vyakul puisse être abstraite et moderne – et je ne sais si cela a un quelconque sens de projeter une conception occidentale de la modernité sur un artiste du Rajasthan. Si l'on essaie de faire cette lecture, plusieurs éléments font sens. Tout d'abord l'idée d'une représentation de l'essence des choses plutôt que de leur apparence. Si certaines peintures de Vyakul évoquent des plantes ou des figures anthropomorphes, elles dépouillent ces représentations de tout caractère anecdotique pour ne retenir presque un signe qui tend vers l'abstraction. Il y aurait, ensuite, l'idée du primitivisme. Les peintures de Vyakul ramènent souvent à un art des origines, à des pictogrammes ancestraux qui ne sont pas sans rappeler l'art du paléolithique – et le primitivisme est un des enjeux de la modernité. On pourrait, également, envisager l'invention formelle ou la création de nouvelles techniques – ou la réutilisation de techniques anciennes mais non académiques – et la peinture de Vyakul, des tracés digitaux à l'utilisation de la tache et de l'informe peut s'insérer dans cette histoire de la transgression technique

1- Franck André Jamme, « Cinq notes », dans *Vyakul*, Paris, galerie du Jour Agnès B., cat. expo., 1993, n. p.

moderne. Enfin, il y aurait le mysticisme de cette abstraction comme les thèmes de Vyakul – la nature, le sexe, l'énergie, la terre, le cosmos... d'après ce que l'on peut lire intuitivement de ces peintures –, peuvent évoquer certains de nos grands maîtres abstraits.

On peut, aussi, ne pas tenter de rabattre la peinture de Vyakul à une de nos quelconques catégories et l'on peut simplement la regarder. Ni vraiment abstraite, pas vraiment figurative, ni réellement tantrique, pas tellement populaire, mais d'une énergie sauvage, d'une brutalité extrême – où affleurent souvent des merveilles de subtilité chromatique –, d'une réduction radicale, ces peintures, dont le FRAC Auvergne possède deux exemples, réussissent l'exploit de réunir des cultures que tout oppose – l'Orient et l'Occident – et de concentrer, dans un même espace, l'archaïsme et la modernité, le sauvage et le cultivé. La conception de l'art de Vyakul y est sans doute pour beaucoup, lui qui considérait que «L'art [était] la manifestation émotionnelle et créative d'une interminable joie.²»

Éric Suchère



13 Roland COGNET

Né en France en 1957 - Vit en France

Arbre strié - 2002

Acacia, ciment - 34 x 150 x 34 cm

Collection FRAC Auvergne

Acquisition en 2002



Roland Cognet inscrit son œuvre dans une réflexion dont les enjeux côtoient les réalisations d'autres sculpteurs tout autant attachés aux qualités sensibles des matériaux et à une poétique de la matière, comme c'est le cas par exemple de Marc Couturier, présent dans la même salle, ou de Toni Grand (dont une sculpture figure dans la collection du FRAC Auvergne). Si «au début des années 1980, l'artiste formule un enjeu, catalyser dans un même corps sculptural les quatre essences fondamentales : le minéral, le végétal, l'animal et l'humain»¹, cet enjeu demeure depuis plus de vingt ans le fil conducteur de ses créations qui, passant indifféremment du registre abstrait à la figuration la plus directe, bâtissent une œuvre d'une grande sensibilité. «Chaque pièce, chaque série innove dans sa méthode de travail, associant s'il le faut des modelages de matières indurées : ciment, plâtre, résine. La sculpture s'affirme alors posturale, fortifiant l'espace intérieur, se mesurant au paysage, indexant ses valeurs ou le glorifiant. Et si la chose est périssable comme le bois, l'artiste s'adresse à elle par le verbe du geste : caparaçonner, protéger, mouler, soutenir, peindre, prolonger, creuser, soigner, et cautériser même.»²

Arbre strié est la troisième œuvre de Roland Cognet acquise par le FRAC Auvergne. Si les deux premières sculptures, datées de 1992, obéissaient à un principe de recouvrement d'une forme naturelle – un tronc d'arbre – par une peau d'acier, l'œuvre de 2002 continue à recourir à la juxtaposition de deux matériaux mais cette

fois en adoptant l'idée de la greffe d'une forme contre une autre. Ici, le matériau initial est toujours un tronc sectionné mais il est prolongé par l'ajout d'un élément sculpté en ciment brut ajusté à la section du bois. Le bois, préalablement, a été travaillé par l'artiste : les scarifications et les striures reprennent les nervures du bois, et il s'agit ici de renforcer les propriétés visuelles et tactiles intrinsèques au matériau initial. La forme en ciment joue sur un registre semblable. Réalisée avec les doigts, modelée comme on travaille une pâte, ses bosselures rendent compte du processus d'élaboration. L'appendice de ciment apparaît comme un prolongement simultanément naturel et artificiel du tronc d'arbre. Il en constitue à la fois le bourgeon, émanation organique et saisonnière, et la greffe pétrifiée. Simultanément, ce rajout est un retour au sol. Sa forme incurvée fait raccord entre le bois coupé et scarifié et le sol, évoquant ainsi son enracinement originel.

Jean-Charles Vergne

1- Frédéric Bouglé, «Sculpture possible, et manège d'ateliers», *Roland Cognet, Le Creux de l'enfer*, 2011, p.7.

2- *Ibid.*, p.8.



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... Si le catalogue de ses œuvres compte plus de 500 créations, c'est finalement assez peu en regard de ces 35 années de travail – à peine une quinzaine de photographies par an – car 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.

Cette attente du bon moment, de la bonne prise est à la fois consubstantielle à la photographie – puisqu'il s'agit de saisir un fragment de temps – en même temps qu'elle est assez étrangère à l'art du photographe puisqu'en général les photographes multiplient les prises pour faire une sélection après coup comme si la prise photographique était un aveuglement – ce qu'elle est avec un reflex puisque le miroir se relève au moment du déclenchement

et obture la vue de celui qui vise. 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 défocaliser 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 sa photographie 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.

15

Stephen MAAS

Né en Grande-Bretagne en 1956 - Vit en France

Singaringasong - 1998 - Aquarelle sur aluminium - 200 x 100 cm

Collection FRAC Auvergne

Acquisitions en 2001



Stephen Maas est sculpteur mais accompagne souvent ses sculptures d'aquarelles sur papier ou tôle d'aluminium. Ses œuvres se manifestent par leur fragilité et utilisent des matériaux peu propices à la constitution d'un corpus pérenne. Les références littéraires parcourent son travail qui, notamment, cite souvent Samuel Beckett avec lequel il partage cette particularité de naviguer en permanence entre une langue maternelle, l'anglais, et une langue d'adoption, le français. Comme l'écrivain irlandais, Stephen Maas utilise les possibilités ludiques offertes par le langage et ses écarts, et les titres de ses œuvres procèdent régulièrement de jeux de mots à tiroir qui lui permettent d'instaurer un climat mêlant poésie, humour, absurde et tragique. L'essentiel de sa production renvoie au domaine de l'ornithologie, véritable passion héritée de son père. Les oiseaux ont constitué pendant des années un fil conducteur privilégié à son travail, à tel point que l'artiste a passé deux ans à les observer à la jumelle dans la garrigue, voyageant à vélo d'un point d'observation à un autre, fasciné par leur liberté, leur fragilité et par la beauté de leurs trajectoires, pour réaliser ensuite une série d'aquarelles dans lesquelles les oiseaux sont représentés, seuls ou en groupe, pris au piège dans un collet ou emprisonnés dans des structures ressemblant à des cages.

Singaringasong présente la conjonction de trois événements ou types de motifs : une ligne verticale prolongée par la rencontre de

deux oiseaux, trois silhouettes de cloches et une main fermée. En anglais, «to ring» signifie baguer (un oiseau) et sonner ; «sing a song» signifie «chanter une chanson», «ring a song» peut se traduire par «faire sonner une chanson» ou «faire retentir une chanson». Une légère transformation de « ring » donne «wring» (en ajoutant un W, première lettre renversée du nom de l'artiste, comme sont renversées les cloches) qui signifie «tordre» («to ring a bird's neck» : tordre le cou d'un oiseau). La main est celle de l'artiste enserrant un oiseau, les cloches sonnent le glas, la ligne verticale est celle d'une chute vertigineuse vers le sol. Enfin, la qualité réfléchissante de l'aluminium renvoie tout autant à l'éblouissement du soleil dans les jumelles utilisées pour l'observation qu'à la qualité particulière du matériau grâce auquel les motifs aquarellés semblent flotter, glisser, voler à la surface de l'œuvre. Le nom de l'artiste, né en Grande-Bretagne, prend ses origines du hollandais «Maas» qui signifie «entre les mailles du filet»... Il faut ici se laisser porter par la dimension poétique et la délicatesse de cette œuvre ancrée dans les jeux de langage qui sous-tendent les créations de Stephen Maas.

Jean-Charles Vergne



16 Marie VOIGNIER

Née en France en 1974 - Vit en France

Le Bruit du canon - 2006

Vidéo - 27 mn

Collection FRAC Auvergne

Acquisition en 2009



«Est-ce une conséquence de la chute du Mur de Berlin ? En tout cas, ils sont arrivés quelques années après, par milliers, d'Europe de l'Est. Depuis, ce coin paisible de Bretagne est devenu un nouveau Vietnam : ils tiennent le ciel et les paysans se terrent. Comme le bétail. [...] Les pouvoirs publics les ont abandonnés. Les armes chimiques sont interdites, les coups de feu inoffensifs, rien n'est autorisé, tout est inefficace : le mal ne fait que se déplacer».

C'est ainsi que Yann Lardeau présentait le film de Marie Voignier dans le programme du festival Cinéma du Réel en 2007 au cours duquel cette œuvre reçut le Prix du Court-Métrage, la plaçant immédiatement sous le signe de l'ambivalence. En effet, *Le Bruit du canon* est incontestablement ambigu dès ses premières scènes, succession de témoignages de paysans bretons fustigeant l'arrivée massive d'une population étrangère devenue indélogeable et incontrôlable. Les termes sont lourds de sens, le vocabulaire particulièrement direct et imprégné des relents nauséabonds de la xénophobie.

Pourtant, il ne s'agit pas d'immigration mais d'une véritable plaie naturelle qui, chaque année, entre octobre et mars, s'abat sur la région de Locarn en Bretagne sous la forme d'une nuée de 500 000 étourneaux qui dévastent les cultures et pillent les exploitations agricoles. Les agriculteurs ont tout essayé pour lutter contre ce fléau. Ils nous racontent leurs diverses tentatives, plus ou moins légales, plus ou moins

réussies, pour chasser plus loin les oiseaux ou pour les tuer.

Marie Voignier rend sensible la complexité de l'histoire en s'interdisant toute explication causale unilatérale. [...] Il faut ainsi de longues minutes pour comprendre que le motif du *Bruit du canon* réside dans l'invasion d'étourneaux [...] d'autant que les mots employés par les paysans du coin - "population", "souci", "gazer", "ramasser", etc. - peuvent nous égarer un instant et entrer en écho avec une sombre histoire, sinon une sinistre actualité sur les politiques d'immigration. [...] Les premiers plans fixes d'étourneaux révèlent progressivement la menace qu'ils représentent pour les habitants, créant un étonnant rapprochement avec le célèbre montage d'images qui précède l'attaque de l'école dans *Les Oiseaux* d'Hitchock.¹

Dork Zabunyan

Le Bruit du canon a obtenu le Prix Qualité du CNC en 2008.

1- Dork Zabunyan, «Les cartographies de l'indécidable», *Marie Voignier*, Editions Adera, 2011, n.p.

17

Manuela MARQUES

Née au Portugal en 1964 - Vit en France

Contact 1 - 2011

C-print - 95 x 118 cm

Collection FRAC Auvergne

Acquisitions en 2012



Contact 1 appartient à un ensemble de photographies réalisées à São Paulo, entre 2010 et 2011. Extraits de l'entretien de Manuela Marques et Jacinto Lageira, réalisés lors de ses expositions au Musée Collection Berardo à Lisbonne et à la Pinacothèque de São Paulo¹.

Jacinto Lageira : Vos travaux récents jouent sur le général et le particulier, le détail et l'ensemble, le proche et le lointain. Quel rôle joue la focalisation sur un point, un moment inaperçu, une situation délaissée, sachant que votre approche n'est ni documentaire ni sociale ?

Manuela Marques : Je pense qu'il faut revenir à la genèse de ce travail qui s'est constitué autour de l'idée de tentative. Tentative de rendre compte en quelques points visuels d'une ville, d'une mégapole, en l'occurrence celle de São Paulo. À chaque séjour, la question se pose : que photographier ? São Paulo est une ville aux contours flous où toute image cherchant à la circonscrire est bien sûr possible, mais forcément inadéquate si l'on veut rendre compte de sa dimension physique et humaine. Cette ville était ainsi toute requise pour mettre en œuvre cette recherche autour de la tentative photographique. Rien ne semble joué d'avance et les différences sociales, culturelles ou architecturales coexistent souvent dans un même espace.

J.L. : Peut-on réellement ignorer cet espace social en tant que tel, même si aucune narration ou état évident ne nous est présenté ; que devrions-nous voir ou percevoir selon vous ?

M. M. : Je ne pense pas ignorer l'espace social ; je dirai que mon travail s'en empare en lui donnant une forme particulière. Prenons ces scènes en plongée comme vues au travers de caméras de surveillance. Ce qui se trouve présenté par ce type de prise de vue n'ouvre aucun champ à ce qui serait habituel lorsqu'un photographe cherche à rendre compte d'une situation urbaine : l'idée de documenter une réalité. Je pense que mon travail est aussi de l'ordre du politique, au sens premier du terme. Je crois aussi que le réel n'est pas soluble dans le style. La plupart des photographies ont été réalisées dans deux ou trois lieux relativement dangereux de São Paulo : des zones de trafic, de consommation de crack, des lieux dégradés par toute une précarité et une misère engendrant des situations conflictuelles. Je me suis mise en situation d'observation, bien qu'au final le compte-rendu visuel indique très peu de choses de ce qui a été observé. Il s'agit dans cette proposition photographique de ne donner aucune réponse précise par une interprétation unique de ce qu'il y aurait à voir dans ces images. J'accomplis plus certainement une sorte de soustraction du visible pour mettre en évidence que la réalité est par nature multiforme, abstraite et fuyante. C'est bien pour cela, sans doute, que, plus qu'aucun autre médium, la photographie ou la vidéo sont les outils adéquats pour cette tentative d'infiltration entre les deux pôles du visible et du caché, le dérobé en quelque sorte. Ce qui crée le doute est le moteur de mon travail. C'est là où je pense être au plus près de ce que l'on nomme «réel».

1- Extraits de l'entretien entre Manuela Marques et Jacinto Lageira à l'occasion de l'exposition 'BESphoto 2011', Museu Coleção Berardo, Lisbonne, 2011.

18 Jean-Christophe DE CLERCQ

Né en France en 1966 - Vit en France

Sans titre (n°28) - 2001

Encre et acrylique sur papier - 56 x 90 cm

Collection FRAC Auvergne

Acquisition en 2001



Peindre, dessiner, c'est faire empreinte, laisser trace sur un support adapté, et qualifier les exigences de la pensée dans la formulation de la tournure du tracé. Avec Jean-Christophe De Clercq, c'est bien la gestuelle qui prime [...]. Les dessins, les lavis, les graphismes et les couleurs mêmes participent au couronnement de cette gestuelle manuelle, nécessitant pour son sacre une discipline des mouvements à cinq doigts et une endurance, une dextérité, une respiration, fruits d'un sens aigu de l'observation. Lorgnant les mystères des formes de la nature et les survivantes substances humaines du sacré, guignant les petits miracles de textures organiques et minérales, convoitant les récréations naturelles du gaz, de la roche et du sable, l'artiste en déduit la création de motifs méconnaissables et abstraits et une discipline stricte de travail. Son geste a acquis, c'est certain, un rythme, une périodicité et une motivation personnelle, innovant des formulations qui prennent parfois l'aspect de grands dessins à effet visuel absorbant. [...]

Ces dessins, ces phénomènes figurés, traversent un destin de grumeaux serrés, de bulles éclatées, de plumes crayonnées, de membranes échevelées et de frises asymétriques cerclées. Des trames en noir et blanc, pigmentées et tachetées de points, mouchetées et piquetées de petits filets noirs, domestiqués ou affolés, et parfois colorés d'une ombre portée, s'étirent, s'étalent, et se retirent sur un grain fin, le plus souvent papier. [...] Son graphisme réfléchi, ses peintures aux couleurs endormies

reproduisent des images aléatoires. Des petits traits s'agitent, véritables résidus de copeaux graphiques animés d'extravagances électromagnétiques, et sa vision du réel s'attache à la pensée de manière concrète sans que bientôt nul ne puisse ni les ignorer ni s'en séparer. De ces germes de dessin, des micro-organismes improbables naissent et des mondes animés apparaissent qui tantôt se construisent, tantôt se détruisent. [...] Quand le signe, le pictogramme, l'idéogramme valident le tracé tel un phonème fixé de Gaston Planet, l'effet qui s'ensuit au niveau des sens ne peut être présagé. Dans cet inventaire de représentations où rien n'est statique, où tout est régulé par des lois, des forces, des chaos, des tensions, ce sont ici des muscles osseux, des coquilles enroulées, des excroissances spiralées, des nervures villées, des cristaux d'encre de Chine ponctués, des spires, des volutes, des limaçons, des lèvres, des opercules qui construisent un regard intériorisé.

L'œuvre de Jean-Christophe De Clercq décidément est bien étrange, méditative, étrange à son temps, étrange à elle-même. Elle se nourrit pourtant de science exacte, de dessins de la nature, et de la structure abyssale de ses configurations vertébrales. Sensuelle, précise, entêtante, délicate, hors gravité ainsi que la graine cotonneuse du peuplier, elle s'affirme sans modèle, et se laisse emporter par des vents d'une poétique peu rationnelle.

Frédéric Bouglé

19 Dominique PETITGAND

Né en France en 1965 - Vit en France

À la merci (At the mercy) - 1988-2010

Installation sonore pour deux hauts-parleurs

Collection FRAC Auvergne

Acquisition en 2011



Dominique Petitgand conçoit, compose et réalise des pièces sonores, parlées, musicales et silencieuses qui se donnent à entendre selon différents dispositifs : installations sonores, diffusions dans l'obscurité, éditions de CD. Ces dispositifs font l'objet d'un réglage très précis de la part de l'artiste qui fournit toujours, avec ses œuvres, un protocole d'installation et de diffusion qui doit être rigoureusement respecté. Ainsi, pour *À la merci (At the mercy)*, il indique :

«L'installation sonore *À la merci (At the mercy)* occupe un espace en entier, elle ne peut pas cohabiter avec une autre œuvre. Elle nécessite le silence dans l'espace qu'elle occupe et aux alentours. La durée de l'œuvre n'est jamais indiquée, que ce soit sur le cartel ou sur une documentation publique.

L'installation *À la merci (At the mercy)* est composée d'un enregistrement sonore, diffusé sur deux haut-parleurs fixés sur un premier mur, et d'une traduction sous-titrée en anglais diffusée sur un écran vidéo fixé sur un second mur. L'enregistrement sonore est composé de deux voix et se présente comme une archive : un enfant fait répéter à un adulte une phrase à la tournure alambiquée, en lui dictant les mots un par un, parfois syllabe par syllabe. Ce document sonore laisse planer le doute sur sa véracité. Elle prend l'apparence d'un plan-séquence brut qui met en scène une situation apparemment irréaliste : un enfant sachant à peine parler dicte une longue phrase, inaudible et illisible dans sa globalité, qui s'apparente à un

discours d'artiste. Sur le côté, en décalage à la frontalité de l'écoute, un écran diffuse la traduction (dans cette version, en anglais) de chaque parole, comme un décalque visuel reprenant la scansion, le bégaïement et les répétitions de la phrase en construction.»

Ce protocole a non seulement pour objet de respecter le dispositif créé par Dominique Petitgand dans ses dimensions spatiale et technique mais aussi de fournir les indications et indices relatifs à l'intention poursuivie par l'œuvre, comme en atteste la terminologie employée par l'artiste : isolement de l'œuvre dans un espace, absence d'indication temporelle, archive, véracité, plan-séquence, illisible, bégaïement, etc. Ces précisions importent et révèlent les voies explorées par cette œuvre : construction du langage, transmission, apprentissage, vérité, contexte, cinéma (sans images)...

Simultanément, *À la merci (At the mercy)* instaure une circulation poétique du sens des mots, une ambiguïté sur le statut de ses protagonistes (S'agit-il d'un fils et de son père ? Pourquoi les rôles sont-ils inversés dans ce mécanisme d'apprentissage ?), et permet l'éclosion d'un onirisme dépourvu d'images, constitué par les projections mentales du spectateur. «Mes récits ne sont pas des «images» pour l'auditeur, qu'ils excluraient alors [...]. Ils mettent, au contraire, en route chez lui une activité pensante et affectée qui l'intègre. Chaque mot prononcé, chaque son, comme une main qui vient prendre littéralement l'auditeur pour l'y mettre dedans.»

Né en France en 1970 - Vit en France

Thanks for all lulu, e.t.c... - 2001

Verre, silicone, bois, métal, fils de scoubidou

2008- 160 x 160 cm

Collection FRAC Auvergne

Acquisition en 2011



La peinture d'Erwan Ballan est une peinture polymorphe dans ses matériaux : miroirs, silicone, bois, pattes métalliques, scoubidou... Tous ces éléments, combinés ensemble, peuvent donner lieu à des objets picturaux. Cela implique, d'abord, une distance face à la peinture, aux matériaux traditionnels de celle-ci et aux objets produits par ces matériaux traditionnels. Il y a, ensuite, une hétérogénéité matérielle des œuvres. Elles apparaissent comme impures, composées d'éléments aboutés, gagnées par des proliférations inattendues ou gangrenées par des pâtes plastiques débordantes. Erwan Ballan utilise et réutilise tous les registres matériologiques et expressifs, dans une peinture de la combinatoire, du recyclage et du montage – et qui dit recyclage, mixage ou montage suppose une transformation des signes utilisés et de leurs sens. Ainsi, citant Sergueï Eisenstein, Erwan Ballan, affirmait : «Il ne faut pas créer une œuvre, il faut la monter avec des morceaux tout faits, comme une machine. Montage est un beau mot. Il signifie mettre des morceaux tout prêts¹.» C'est le cas de *Thanks for all Lulu e.t.c....* qui combine un *dripping* de scoubidou s'échappant de blocs de couleurs informes eux-mêmes écrasés entre une plaque de verre et des structures de bois qui se dissimulent mal comme supports de l'épanchement coloré.

Non seulement, la peinture d'Erwan Ballan est polymorphe dans ses matériaux, mais elle produit des objets qui échappent à ce que la peinture produit traditionnellement :

c'est-à-dire des tableaux. On pourrait cependant penser qu'il s'agit de semblants de tableaux : le fait que ces œuvres soient accrochées au mur dans un rapport frontal au regardeur, à une hauteur qui est plus ou moins celle de son regard, permettrait d'envisager cette hypothèse. Mais plutôt que de tableaux, je crois qu'il faudrait parler d'anti ou de contre-tableaux. Souvent le mur est visible derrière l'œuvre, les œuvres laissent apparaître leur machinerie, les bords et traces de fabrication. Pourtant, l'œuvre laisse échapper des indices d'affects. Ainsi, les scoubidou dans *Thanks for all Lulu, e.t.c....* ramènent, par le matériau, à l'enfance, «univers qui ne cesse de nourrir mon rapport le plus intime avec les matières, les gestes.²». Le titre est un hommage à sa grand-mère décédée et le *e.t.c.* ne signifie pas *et cetera*, mais fait référence à la comparaison que faisait Walter Benjamin entre la peinture et la marelle – autre jeu d'enfance – et les deux y sont, pour lui, entre «Enfer, terre et ciel et autres choses semblables». Une dernière citation de l'artiste éclairera, sans doute, ce rapport de l'enfance à la peinture : «Je me souviens par exemple de cette violence d'enfant (la mienne et celle de mon frère) par laquelle nous écrasions nos petites voitures sous les pieds d'un lit. Elles devenaient des amas de couleurs utilisables. Comme faire revenir dans la peinture quelque chose de semblable, où la "violence" réside peut-être moins dans la part de décision que dans la mise en œuvre de potentialités inédites des choses, des gestes qui les font s'articuler ensemble ?»

Éric Suchère

1- Eisenstein cité par Erwan Ballan, *Hors champs*, Nantes, École Régionale des Beaux-arts, 2006, p. 4.

2- «Entretien avec Pierre Manuel», *op.cit.*, p. 42.

21

Gilgian GELZER

Né en Suisse en 1951 - Vit en France

Sans titre - 2010 - 200 x 150 cm

Graphite et crayons de couleur sur papier

Sans titre - 2010 - 22 x 16 cm

Acrylique et crayons de couleur sur carton entoilé

Collection FRAC Auvergne

Acquisitions en 2012



Le FRAC Auvergne possède dorénavant un ensemble conséquent d'œuvres de Gilgian Gelzer (deux dessins de 1998, une peinture de 1999, une peinture et un dessin de 2010). C'est entre ces deux pôles, dessins et peintures (auxquels il faudrait ajouter la photographie) que se construit la pratique de Gilgian Gelzer.

Chez lui, le dessin est une pratique autonome. Il n'est en rien une étude préparatoire aux peintures mais constitue un équivalent à celles-ci. Au recouvrement par voiles, par transparences, construisant l'espace pictural par une série de palimpsestes, répondent les dessins dans lesquels les différentes strates restent sur une même surface, annulent en partie la profondeur des peintures parce qu'ils sont sans masse. L'espace n'est plus un espace physique mais mental. En 2010, l'artiste a réalisé un ensemble de dessins constitués de réseaux de lignes s'enchevêtrant et se recouvrant – à l'instar de pelotes de fils colorés. Ces grands dessins de 200 x 150 cm, constituent des variations où l'épaisseur des lignes, leur amplitudes, la couleur, la densité des recouvrements... donnent des champs de force variables pouvant aussi bien évoquer des réseaux sanguins des cartographies contemporaines, des parcours sismographiques aux résonances gazeuses, liquides, minérales, corporelles, moléculaires... où l'œil, jamais au repos, erre sans but dans un espace autant chaotique que fractal.

Pour les peintures, ainsi que l'affirmait l'artiste «il s'agit de la présentation de quelque chose qui se situerait aux confins de la figure et de l'espace, un état intermédiaire, de fusion». La peinture joue toujours de ces deux éléments, à la fois figure et espace, à la fois corps et territoire. La peinture est «l'expression d'un certain sentiment de la réalité» dont les référents demeureraient absents et qui évoquerait le corps par son caractère organique et le territoire par la manière dont l'espace se constitue. La méthode de travail est aléatoire et empirique. Des formes naissent sans programme préétabli, se modifient. Les couches dérivent les unes des autres, sans qu'il soit possible d'établir une logique. À moins que la logique soit l'absence de règles, la possibilité constante d'un désordre, d'une dissymétrie, d'un effondrement des constructions classiques habituelles. La seule chose qui semble structurer l'ensemble est la compacité étonnante des différentes formes colorées qui, tout à la fois, se maintiennent les unes les autres à la surface en même temps qu'elles se trament, s'écrasent et se dissolvent : surfaces opaques, éléments transparents, contrastes brutaux, dissonances non préparées, jus subtils, éléments rectilignes contre surfaces courbes... il semble que tout concourt à former un organisme tout en préparant, dans le même temps, sa faillite possible : «Je me rends compte que je peins toujours des formes hétérogènes les unes aux autres. Elles s'interpénètrent, se différencient et se mêlent. Je cherche

une construction mais cette construction est comme minée, mise en péril par les questions qu'elle pose. (...) En fait, ce qui me préoccupe dans mes dernières peintures, c'est d'arriver à peindre une dissolution. Ce qui m'intéresse, aujourd'hui, c'est la désorganisation des choses». Ces dernières années ont vu la raréfaction des peintures, particulièrement des grands formats et l'apparition de peintures sur isorel ou d'acryliques dans des dimensions restreintes – c'est le cas pour l'œuvre acquise par le FRAC Auvergne –, dimensions réduisant les possibilités de complexité compositionnelles, peintures allant plus directement à l'essentiel et où les analogies corporelles semblent disparaître et, sans doute, que la complexité des dessins dans la même période imposait ce contrepoint.

Éric Suchère



Né en France en 1965 - Vit en France

Relief n°2 - 2005

Acier, fil de coton - 61 x 38 x 16 cm

Collection FRAC Auvergne

Acquisition en 2011



On peut classer les sculptures de Patrick Condouret en trois catégories. Il y a des assemblages, souvent de taille réduite – c'est le cas de l'œuvre du FRAC –, des tables où coexistent assemblages et objets trouvés ou à peine retouchés et des installations souvent anarchiques qui dépassent souvent l'échelle humaine. On retrouve, dans ces trois types de propositions des préoccupations communes.

Il y a, d'abord, un goût pour l'hétérogénéité matérielle : fil de fer, coton, tissus, barquettes de plats surgelés, vieux bouts de bois, anneaux de rideau de douche, morceaux de ficelle, papiers, lacets, galets, mousses de polyuréthane... tout peut servir et tout peut être recyclé dans les sculptures. Il s'agit avant tout d'être vigilant sur les qualités de couleur, de surface, de matière que ces objets ont. Bien que souvent dérisoires, c'est la mise en contraste de ses propriétés par celles d'autres objets qui fait que la couleur claque, resplendit, que la surface prend un certain luxe, que les matières usées reprennent un peu de lustre. Le travail de Patrick Condouret tient à ces mises en écho, à ces contrastes souvent inattendus – comme, par exemple, dans *Relief n° 2*, dans le rapport plus que contrasté entre des fils de coton et une structure d'acier.

Il y a, ensuite, des modes de construction qui n'appartiennent pas forcément aux techniques traditionnelles de la sculpture et qui tiennent soit du bricolage, soit du

déplacement d'une pratique à une autre. L'artiste a établi une liste des actions possibles : « Je tords, je plie, je réunis, je couds, j'agrafe, je dessine, j'assemble, je décalcomanie, j'autocollant, je plastique, je colle, je punaise, je modelage, j'épingle, je dérape, je m'amuse, je recommence.¹» Dans le *Relief n° 2*, l'opération est simplissime puisqu'elle consiste à nouer des fils de coton autour d'une structure en acier, mais cette opération simplissime produit, ainsi, deux réseaux linéaires qui se complètent et se complexifient mutuellement, deux dessins qui se déploient dans l'espace – grâce à la structure en acier – et se réunissent dans l'ombre qui est projetée au mur.

Le résultat est souvent d'une grande fragilité et d'une grande précarité. Cela semble ne tenir à presque rien et l'on s'approche souvent avec précautions de ces petits objets évidés, ligaturés, entortillés, agrafés, pincés, tressés ou tout simplement collés, et, sans doute, le spectateur, à cause de cette fragilité inhérente aux matériaux et affirmée dans la production, devient plus attentif, se concentre un peu plus sur ce peu, plus que s'il se trouvait devant une machinerie imposante et coûteuse et, *in fine*, peut observer ce qui ressort à la fois du plaisir enfantin, un plaisir enfantin souvent humoristique de l'inventivité manuelle et ce qui nous amène à un regard renouvelé sur les subtilités du presque rien et du pas grand chose qui nous entourent souvent.

Éric Suchère

1- Cité dans Cédric Loire, «Déplacements, proliférations et reflux», *Patrick Condouret - Laurent Mazuy*, AGART, 2006, n.p.

Sregqrseg - 2008

Acrylique sur toile lycra tendue sur structure en bois

120 x 40 x 20 cm

Dépôt du Centre National des Arts Plastiques
au FRAC Auvergne depuis 2011



«La première incertitude, au sujet des peintures de Nicolas Guiet, tient à leur appartenance à la catégorie du tableau. Ses œuvres ne sont pas planes, leur format n'est pas quadrangulaire, elles ne recèlent ni figures ni facture, et elles s'accrochent dans les creux et les angles plutôt qu'au milieu des murs. [...] À propos du volume de ses œuvres et de leur rattachement à la sculpture ou à la peinture, Nicolas Guiet choisit, [...] répond par le dessin : «Je fais des dessins, explique-t-il, qui définissent des châssis sur lesquels je tends une toile que je peins. Il s'agit donc pour moi de travailler avec tous les constituants propres au tableau.» [...] Au stade de sa conception, et dans le cas où il s'inscrit dans un angle entre deux murs [comme c'est le cas de l'œuvre présente dans cette exposition], le dessin de chaque tableau doit d'abord répondre à une situation de symétrie : comment la forme va-t-elle se déployer d'un mur à l'autre ? Comment va-t-elle négocier le passage ? Nicolas Guiet ne s'interdit aucune possibilité et c'est l'infinité de réponses qui permet la richesse des formes. [...] Certains tableaux longent simplement l'angle, tandis que d'autres semblent l'enjamber, gonflent comme une excroissance du mur ou se répandent en motifs symétriques ou non. [...] Tableaux aux volumes «exagérés», selon la formulation de l'artiste, ces œuvres appellent le toucher autant qu'ils sollicitent la vue. À mesure qu'il y a eu à voir (une ou deux couleurs, texture en aplat, absence de figure et même de motif) s'éveille le désir de toucher, comme pour apporter

la réponse aux questions que posent ces volumes : sont-ils pleins ou creux, durs ou mous ? Là où le monochrome historique sollicitait la contemplation et la distance, les œuvres de Nicolas Guiet appellent le toucher. Paradoxalement, ces tableaux jouent de la contradiction entre l'incitation et l'interdiction du toucher. [...]

Afin de contrecarrer la tentation de l'interprétation ou de l'analogie immédiate, les titres sont délibérément incompréhensibles. Nicolas Guiet recourt à un protocole simple par lequel la première personne qui a besoin d'un titre pour désigner une pièce est chargée de le lui donner, l'opération consistant à frapper, à l'aveugle, une suite de lettres sur le clavier de l'ordinateur. [...] Curieusement, les titres ainsi obtenus (*opmpojk*, *oihlinpuo*, *qapduc*...) ne sont pas sans évoquer – précisément parce qu'ils sont littéralement insensés – un babil ou les gestes d'un bébé tripotant un clavier. Ces titres ne sont pas des descriptions et ne fournissent aucune explication des œuvres.»¹

Karim Ghaddab

Né en France en 1973 - Vit en France

Sans titre (G/lacis vert) - 2007

Acier sur tissu quadrillé - 80 x 120 cm

Collection FRAC Auvergne

Acquisition en 2011



Olivier Soulerin se définit comme peintre même si ses interventions picturales peuvent être de l'ordre, naturellement, de tableaux ou, moins naturellement, d'objets tridimensionnels qui ne s'accrochent pas au mur, mais se posent au sol [...] Pour ne parler que des tableaux, puisque l'œuvre du FRAC Auvergne en est un, ceux-ci sont, en général, assez discrets. Les peintures d'Olivier Soulerin ressemblent, de loin, à de tranquilles monochromes aux teintes pâles ou pastels qui ne laissent pas transparaitre au visiteur qui déambule en regardant inattentif ce qui est leur projet ou propos ou objectif ou raison d'être. Les peintures d'Olivier Soulerin demandent à ce qu'on les regarde de près, de très près, d'aussi près qu'il les a lui même peintes, pour voir ce qui s'y joue. Les peintures d'Olivier Soulerin montrent le plus souvent – comme celle du FRAC Auvergne –, un support domestique assez trivial – du genre serviette ou torchon – sur lequel un réseau coloré assez simple a été déposé, réseau qui vient perturber la trame donnée par le motif du support et qui crée un trouble optique de type moirage, dentelure, vibration ou création d'un réseau fantôme... par sa couleur, sa transparence, son dessin, sa direction. Si le processus est simple, le résultat étonne par son luxe, par le fait qu'un matériau pauvre et qu'une décision formelle aussi simple puissent produire une complexité dans la couleur, l'illusion spatiale ou la perturbation de la relation entre fond et forme.

Les peintures d'Olivier Soulerin font, ainsi, interagir, par un processus déductif, les

qualités rudimentaires du ready-made qui sert de support avec une couleur-dessin qui n'agit pas comme forme sur un fond mais comme révélateur permettant d'entremêler l'un et l'autre, de dévoiler par une simple adjonction la richesse du peu, de laisser entrevoir son potentiel décoratif et esthétique.

Cette réflexion se retrouve dans toutes les pièces d'Olivier Soulerin, que ce soit dans les objets cités plus haut ou dans les photographies – dont certaines ont été réunies dans le livre *Prises de vues* édité par la galerie In Extenso à Clermont-Ferrand. Ces photographies d'espaces urbains semblent toutes être des peintures trouvées où la qualité d'une couleur, la relation entre deux teintes, la forme particulièrement abstraite d'un motif, la présence d'une structure géométrique... peuvent bien sûr nourrir la pratique picturale, mais surtout, montrent que le regard d'Olivier Soulerin est un regard pictural, un regard pictural et attentif qui sait voir et se saisir des différentes qualités des surfaces du visible offertes par le monde. Aussi, la peinture d'Olivier Soulerin n'est pas strictement formaliste – même s'il a de profondes accointances avec les artistes que l'on qualifie comme tels – mais est, au contraire, une peinture ouverte sur le réel dans une pratique qui permet d'établir des relations phénoménologiques sur les objets qui nous entourent, de tracer des liens secrets, des constructions mentales dans et par des artefacts apparemment innocents.

Éric Suchère

25

Roland FLEXNER

Né en France en 1944 - Vit aux États-Unis

Sans titres #11, #17, #48 - 2000 - 17 x 24 cm chaque
 Encre indienne et savon sur papier recouvert d'argile
 Collection FRAC Auvergne
 Acquisition en 2009



Le contact avec les œuvres de Roland Flexner génère, souvent, une série d'interrogations quant à leurs modalités de création. S'agit-il de dessins, d'impressions, de photographies ? Concernent-elles la géologie, la beauté de paysages mentaux, l'imagerie astronomique, ou sont-elles de pures abstractions ? Comment ont-elles été créées pour être si complexes, si détaillées, si délicates ? Et la surface, pourquoi laisse-t-elle un sentiment d'étrangeté, alors qu'il ne s'agit que de papier, mais un papier dont la texture ne ressemble pas tout à fait à celle d'un papier ordinaire, un papier dont on sent bien qu'il possède un velouté particulier, un grain très subtile, comme une peau de pêche ?

Roland Flexner pratique depuis des années une méthode de dessin qui n'utilise ni la main ni les outils habituels au genre, mais un mélange très précisément dosé d'eau, de savon et d'encre indienne appliqué sur un papier recouvert d'une mince pellicule d'argile. Les dessins sont obtenus par le souffle. L'artiste a développé une grande virtuosité dans la maîtrise de techniques orientales anciennes qui lui permettent de doser avec exactitude la quantité et le débit d'air nécessaires à la production de bulles qui, une fois déposées sur la feuille de papier, éclatent et déposent l'empreinte d'un cercle à l'intérieur duquel se constitue un monde à part entière. Il s'agit d'agir sur quatre variables qui déterminent la nature du dessin, sa densité, sa forme. Le papier, tout d'abord, méticuleusement choisi et préparé. Le choix du tube, dans lequel la bulle est soufflée, sélectionné parmi un

ensemble de pinceaux chinois troués en leur centre, de différentes longueurs et épaisseurs, auxquels il adjoint l'emploi d'un humidificateur qui lui permet d'obtenir des bulles plus résistantes. Le médium lui-même ensuite, fait d'un mélange d'encre et de savon, substances non miscibles dont le dosage détermine les transparences et les valeurs du dessin souhaité. Le souffle, enfin, sa modulation, sa durée, voire l'intervention de la vibration des cordes vocales. Lorsqu'une bulle soufflée se dépose sur la feuille de papier, Roland Flexner l'étudie attentivement. Les motifs et la composition créés par le mélange d'eau, d'encre et de savon sur la surface globulaire et mouvante de cette peau éphémère mutent très vite et c'est lorsque l'agencement lui semble prometteur qu'il fait exploser la bulle sur le papier.

Cet art, que sans doute Victor Hugo, Max Ernst, ou André Masson auraient apprécié, utilise l'aléatoire en interaction avec la maîtrise, le taux d'humidité de l'atmosphère, l'angle selon lequel la bulle est soufflée, la vitesse du souffle... Les œuvres produisent des microcosmes qui, simultanément, trouent la surface et émergent de celle-ci, cosmogonie réversible pour l'imaginaire. Ces incroyables cartographies, où se mêlent la fascination d'une découverte quasi magique et l'étonnement de trouver dans les vestiges de formes détruites au moment même où elles se révèlent une suspension du temps, déclenchent un sentiment de merveilleux.

Jean-Charles Vergne

Né en Belgique en 1948 - Vit en Belgique

Cailloux (Blanc) - 2011

Huile sur toile - 100 x 80 cm

Collection FRAC Auvergne

Acquisition en 2011



On dit de Water Swennen qu'il aurait été poète avant d'être peintre, ce qui le relierait, comme artiste belge, à cet autre poète plasticien qu'était Marcel Broodthaers – avec lequel il avait été ami – et à un usage particulier du langage. Sans doute et peut-être mais s'il fallait l'inscrire dans un champ, ce ne serait sûrement pas celui de la poésie et s'il fallait lui trouver des antécédents, ce serait plutôt, belgitude oblige, du côté de la «Période vache» de René Magritte qu'il vaudrait mieux aller voir car on y retrouve apparemment une figuration idiote pleine d'images improbables et imbéciles traitées avec la plus grande désinvolture ou dans le plaisir le plus jubilatoire du mauvais goût affirmé recherchant le ratage absolu du mal léché étudié.

Walter Swennen a peint sur tous les supports possibles et imaginables, toutes les images possibles ou toutes les non images possibles – puisque l'on peut considérer que certaines des peintures sont abstraites même si un doute persiste comme dans le cas de l'œuvre du FRAC Auvergne – et ses différentes œuvres sont peintes sans style caractéristique, sans rien qui permette d'identifier la main ou la patte de l'artiste – et le résultat est souvent – mais pas tout le temps – humoristique et souvent – mais pas uniquement – dérisoire par la pauvreté – relative – du dessin et le caractère caricatural de la figuration – quand elle est présente – et passant allégrement de la haute culture aux sous-produits de celle de masse. C'est donc dit, mais il faut se méfier des apparences. Ainsi, une déclaration ancienne de l'artiste

étonne : «Le problème de l'image, c'est qu'il faut en trouver une qui parle à chacun, moi compris et qui soit suffisamment neutre. Ce sont des représentations qui se trouvent dans une sorte de zone frontière entre l'image intime et l'image publique.¹» C'est-à-dire, pour paraphraser, que l'image ne doit rien dire en elle-même, qu'elle doit être indifférente et non symbolique – non fermée. Mais on peut également étendre ce questionnement à la facture, celle-ci doit être impassible, ne rien dire de l'artiste et de son ego et ne rien trahir d'une quelconque position sur le monde et son état. Donc, les peintures de Swennen posent des strates d'images à la fois collectives et intimes qui accolées ensemble deviennent impénétrables et qui peintes dans un non style ne peuvent être rabattues à une esthétique privilégiée. Ou : la peinture de Swennen oscille entre le sublime et le ridicule, entre les effets les plus somptueux et leur mise en crise implacable sans qu'il soit possible de dire ce qui vraiment l'emporte, sauf à ne voir que le ridicule. Ainsi, *Cailloux (blanc)*, peut être envisagé comme une représentation de cailloux simplifiés, dont certains auraient été recouverts ou comme une peinture abstraite expressionniste aux repentirs gestuels ou comme une peinture où s'affronterait la dualité d'un tracé avec la subtilité d'un rapport entre des taches à la limite du perceptible ou comme une figuration enfantine taclant le bon goût potentiel des regardeurs ou comme tout cela à la fois et plus encore.

Éric Suchère

1- Cité par Pierre Sterckx dans «La peinture, les images selon René Magritte et Walter Swennen», Artstudio n°18, Images du Nord, automne 1990, pp. 116-118.

27

Jean LAUBE

Né en France en 1959 - Vit aux États-Unis

Boucle- 2007- 40 x 56 x 7,5 cm
Acrylique sur panneau découpé et collé
Collection FRAC Auvergne
Acquisition en 2011



Dans les années 1990 jusqu'au début des années 2000, les peintures de Jean Laube étaient des tableaux réalisés sur des panneaux de bois dans lesquels s'établissait une hésitation permanente entre une abstraction géométrique et décorative et des illusions d'espaces tridimensionnels. Les premières peintures, parmi celles-ci, étaient *all-over* et entretenaient un rapport évident avec des frises ornementales qu'elles soient celles de la Renaissance ou bien celles des décors qui agrémentent nos ensembles d'habitations urbains. Entre 2005 et 2006, Jean Laube construisit des *Chambres*, petits théâtres optiques contenus dans des boîtes de carton fabriquées sommairement que le spectateur était amené à manipuler pour contempler, en réduction, des simulations d'espaces, maquettes scénographiques sans action où le dérisoire s'opposait à l'inquiétude qui pouvait sourdre de ces pièces désolées, assez souvent en ruine, évoquant quelques désastres non nommés. Si l'aspect extérieur des premières boîtes était finalement assez neutre – simples parallélépipèdes privilégiant ce qui passait à l'intérieur – les dernières devinrent, toujours à l'extérieur, de plus en plus élaborées, parfois peintes, parfois petites constructions qui pouvaient évoquer, par leur caractère bricolé, celles de Picasso entre 1912 et 1914.

Les pièces qui suivirent, dont la pièce du FRAC Auvergne est représentative, donnent une plus grande ampleur à ces constructions pour les transformer en assemblages ou reliefs autonomes oscillant

entre les reliefs d'angle de Vladimir Tatline, certains assemblages de Jean Pougny ou ceux de Kurt Schwitters. Si l'on oublie ces références et que l'on se recentre sur les œuvres de Jean Laube, ces reliefs semblent faire le lien entre les peintures semi-abstraites des années 1990 et les *Chambres* du début des années 2000. Ce sont toujours des théâtres, mais, cette fois, abstraits où la couleur vient parfois contredire la pliure d'un support, où une ombre portée vient s'opposer à la bidimensionnalité de ces plans superposés et la couleur apposée en jus mats produit un dessin qui complète ou perturbe celui donné par la découpe des éléments du support. Comme dans les peintures des années précédentes, il y a bien une relation dialectique – au sens de logique formelle – entre l'espace réel et l'espace figuré, entre le virtuel d'un espace coloré et la réalité sensible d'une touche qui en recouvre une autre. Dans le cas de l'œuvre du FRAC Auvergne, intitulée *Boucle*, la couleur en arabesques arrondies passe d'un panneau à un autre, est oblitérée par un plan, s'interrompt brusquement dans la découpe d'une plaque et joue avec les interstices qui transforment le mur en une partie de l'œuvre, participant à son économie générale.

Éric Suchère

28 29 Michel GOUÉRY

Né en France en 1959 - Vit en France

28 *Ray Gun, Série Z* - 2012

Céramique émaillée- 27 x 21 x 30 cm
Collection FRAC Auvergne - Don de l'artiste en 2012

29 *Frère Javel* - 2010

Céramique émaillée- 195 x 60 x 30 cm
Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2012



Michel Gouéry est né en 1959. Il étudie à l'école des Beaux-arts de Rennes au début des années 1980. La peinture qu'il fait, au sortir de l'école, est une peinture hésitant entre un répertoire abstrait et figuratif. En 1986-1987, les formes figuratives ou leurs résidus sont confrontés de plus en plus à des motifs répétés qui insistent sur l'effet décoratif du tableau. Au fil des ans, des éléments clairement reconnaissables font irruption dans ces peintures très formelles : colonnes, œufs, coquillages, fossiles... tout un répertoire qui évoque, à la fois, le souvenir des grotesques romains ou bien du baroque, mais aussi des organismes étranges – souvenirs des études de biologie que Michel Gouéry avait entreprises avant d'aller aux Beaux-arts – ou certaines images de films de science-fiction. Michel Gouéry peint, donc, des images très diverses qu'il fait basculer dans un champ qui semble abstrait tout en étant figuratif. Les premières images réellement figuratives apparaissent au milieu des années 1990 ; des images d'assez mauvais goût, n'apparaissant pas vraiment comme dotées d'une grande logique formelle. Il s'agit de faire de la bonne peinture avec des images impossibles ou incongrues et les aberrations iconographiques les tirent vers une certaine abstraction même si celle-ci demeure grotesque. Dont acte et on y repensera en regardant les céramiques. En attendant, les peintures vont proliférer, certaines avec des trous, d'autres prenant du relief, d'autres encore dans des combinaisons où des images centrales sont entourées de ce que l'on

pourrait appeler des images marginales. En 2004, Michel Gouéry arrête la peinture.

Si 2004 voit la fin de la peinture, les sculptures apparaissent à la fin des années 1990. Michel Gouéry s'est expliqué sur cet arrêt de la peinture au profit de la sculpture : «Les peintures que j'ai faites à la fin, avant de cesser de peindre, étaient de plus en plus longues à faire ; certaines étaient même programmées à l'avance. La fabrication n'était donc pas toujours très drôle. Lorsque j'ai commencé la sculpture, je suis redevenu comme un enfant en train de travailler sa pâte à modeler sur la table. Il y avait une forme de jubilation due au fait de pouvoir faire une pièce en quelques heures.» En 2000-2001, les sculptures vont devenir de plus en plus complexes avec, principalement, des sculptures d'assemblages colorés. Plutôt qu'assemblage, il faudrait plutôt dire empilement. Soit il peut s'agir d'un mammoth devenant le porteur d'osselets, de viscères, d'un cœur enflammé ou non... soit d'un pied de champignon aux allures schtroumpfesques ou devenant un godemiché surmonté d'éléments similaires. L'empilement permet de tout faire et de tout mettre sans qu'il y ait nécessairement de logique. L'empilement est un générateur assez généreux qui permet de se libérer des contraintes de sens. L'empilement crée des aberrations au sens d'égarement ou de folie à l'aspect kitsch évoquant un mauvais pied de lampe où l'on trouve toujours un goût pour l'hybridation – que l'on trouvait déjà dans la peinture.

À partir du milieu des années 2000, les sculptures prennent une dimension anthropomorphique inattendue et la complexité gagne les sculptures qui deviennent de plus en plus techniques dans le travail des surfaces : trames, pustules, spaghettis ou nouilles chinoises... Il s'agit bien d'empiler des surfaces et de laisser faire l'imagination : «Par exemple, une forme peut suggérer une couronne autour d'une tête. Dans un autre cas, tu vois, un pied supportera la tête d'un loup. Quelques fois, il y a un jeu assez évident entre deux ou trois formes. De temps en temps, c'est une espèce d'encroûtement comme ceux que l'on pourrait trouver au fond de la mer et, comme au fond de la mer, les coraux vont pousser les uns à côté des autres sans plus de raisons que cela.» Ainsi, *Frère Javel* est un sorte de mixage sur un corps à échelle 1, d'un écorché anatomique à la manière d'Honoré Fragonard avec une figure qui pourrait rappeler celles que l'on trouve à bord du Hollandais volant dans *Pirates des Caraïbes*. Elle nous fait passer sans transition du grotesque renaissant à l'industrie cinématographique américaine ou à des figures de musées ethnographiques. Elle articule le sacré et l'humour, le pastiche et la terreur, le ridicule et l'élégance... sans que l'on ne puisse jamais décider qui l'emporte sur l'autre.

Éric Suchère



30 Rémy JACQUIER

Né en France en 1972 - Vit en France

Pingle - 2011

Pongle - 2011

Pigments et fusain sur papier

210 x 150 cm chaque

Collection FRAC Auvergne

Acquisitions en 2012



L'œuvre de Rémy Jacquier, bien que centrée sur la pratique du dessin est une œuvre multiple et polymorphe où des maquettes d'architectures imaginaires dialoguent avec des instruments de musique insolites pouvant donner lieu à des performances. Le FRAC Auvergne possède deux œuvres de cet artiste, une œuvre de 2001 intitulée *Tomlinson* et un diptyque datant de 2011 intitulé *Pingle*, *Pongle*, composé de deux grands dessins.

Pingle, *Pongle* a été travaillé tout comme les dessins des années précédentes, au sol, mais à distance, puisque ces dessins sont des surfaces colorées recouvertes d'une couche de fusain, que l'artiste vient frapper avec une balle de tennis. L'impact de la balle sur la feuille de papier pulvérise une partie de la surface volatile et révèle la couche sous-jacente. Proches d'une autre série de l'artiste, *Les Phosphènes*, elles renvoient, comme l'écrit Karim Ghaddab, «autant à la pupille qu'à une tache persistante sur la rétine. L'image du corps – du moins de l'organe de la vision – fait retour de manière inattendue.¹».

Alors que la plupart de ses dessins sont marqués par l'entrelacs, l'enchevêtrement, la circonvolution, ce diptyque semble être plus simplifié et marqué par la figure du point, mais cette notion du point, de la ponctuation, rejoint, en partie, la question de l'écriture qui est à l'œuvre dans la plupart de ses travaux et que ces points d'impacts peuvent être aussi regardés comme des nœuds. Comme l'artiste l'affirmait il y a déjà quelques années : «Dessiner, c'est

pour moi faire faire des nœuds à la pensée, c'est rendre compte de l'encombrement que ces nœuds peuvent représenter. Faire faire des nœuds à la pensée revient à parcourir toutes les articulations possibles de la pensée, d'une pensée aussi bien visuelle que textuelle et de la faire passer à travers la ligne seule (ce qui n'a donc rien à voir avec l'écriture automatique). Dessiner serait multiplier les points de vues et les focales (retour à l'accommodation)». Enfin, le nombre d'impact sur les deux feuilles correspond à celui des points d'acupuncture dans la médecine classique chinoise, autre manière d'évoquer par analogie le corps qui est à l'œuvre, mais aussi de constituer un diagramme entre ces ponctuations qui peuvent sembler hasardeuses, autre manière de relier mentalement du discontinu.

L'ensemble de ces références n'est pas à prendre de manière illustrative, ni même comme un jeu culturel mais sert plutôt de nœud associatif, constitue l'arrière plan d'une œuvre qui ne sait pas exactement où elle va quand elle se constitue. Elles établissent simplement des échos qui ne doivent pas forcément être lisibles et qui sont équivalents au gigantesque palimpseste qu'est le dessin, aux traces enfouis, à ce qui affleure, est effacé, recouvert, se corrompt, n'apparaît que fragmentaire : sismographe de la pensée en train de s'établissant et s'abolissant dans le même geste.

Éric Suchère

1- Karim Ghaddab, « L'organologie de Rémy Jacquier », *Rémy Jacquier*, Galerie Bernard Ceysson et Domaine de Kerquenhennec, 2011, p. 27.

31

Dominique LIQUOIS

Née en France en 1957 - Vit en France

Bad Stream - 2009 - 152 x 150 cm

Huile, acrylique sur toile, tissu, rembourrage, fil

Collection FRAC Auvergne

Acquisition en 2011



Après avoir fait partie d'un groupe de performers au Mexique au début des années 1980, Dominique Liqueois s'est consacrée à la peinture. De cette partie de sa vie au Mexique, elle a gardé un goût pour les traditions populaires et pour le syncrétisme qui marque encore sa peinture. Une peinture qui est, de prime abord, abstraite, dans une abstraction géométrique et ludique, une peinture de la complexité de signes hétérogènes s'interrompant brusquement, inscrivant des motifs géométriques aux registres parfois contradictoires dans des asymétries et des basculements constants et jouant d'une polychromie joyeuse faite d'aplats dissonants. L'intervention picturale est, somme toute, assez formelle et les tissus qui viennent sur la peinture accentuent ce formalisme langagier voire grammairien. Des morceaux de tissus rembourrés font saillie, gonflent la surface picturale, débordent ou s'agrippent au mur. L'adjonction de ces éléments cousus à la toile même viennent donner une qualité tactile que la peinture seule n'avait pas ; mais, bien évidemment, ces éléments ajoutés donnent une tridimensionnalité qui joue ou contredit la planéité des surfaces purement picturales, fait qu'un motif prend du relief et devient objet, qu'un aplats en venant sur un volume se déforme et que l'œuvre devient le lieu de chausse-trappes perturbant la manière dont nous lisons ces espaces simulés ou réels.

Ces éléments de tissu sont bien reconnaissables et ne perdent jamais leur identité, ne deviennent pas totalement des

éléments abstraits, mais gardent leur origine, se lisent comme les impuretés d'un monde trivial et vernaculaire faisant irruption dans le langage cultivé et raffiné de la grande peinture abstraite. Des morceaux de tissus africains ou indiens ou sud-américains viennent, dans les peintures de Dominique Liqueois, s'insérer dans cette histoire de l'abstraction et la mette en danger, viennent la contaminer, la rendre impure tout en nous amenant à voir leur force décorative. La qualité de l'œuvre de Dominique Liqueois est de provoquer ces confrontations forcées qui cassent autant un registre que l'autre. D'autant que Dominique Liqueois ne ravale pas ces tissus au rang de simples motifs, mais préserve leur caractère symbolique – qu'ils ont encore en Afrique ou en Inde, par exemple. Le motif de l'œil – qui apparaît dans *Bad Stream* – «possède une signification traditionnelle précise, ajoute une charge ethnique et concrète que vient contrebalancer la géométrisation de l'espace pictural qui lui fait pendant.¹» Ainsi, des éléments ornementaux sur lesquels se greffent des roses vénéneuses, des péris mous, des vulves satinées ou des poches aux claires allusions anatomiques viennent prendre des significations multiples qui irriguent cette peinture d'une force à la fois symbolique et humoristique.

Éric Suchère

1- L'artiste citée par Marion Daniel dans «Dominique Liqueois, objets mimétiques», *Conflictio barroco*, Espace d'art contemporain Camille Lambert, 2011, p. 4.

32 AI MARTIN

Né en France en 1949 - Vit en France

Eidétique paresseuse - 2009-2010

365 couches d'acrylique poncées sur toile

42 x 35 cm

Collection FRAC Auvergne

Acquisition en 2012



Depuis le milieu des années 1970, Ai Martin procède à une exploration des possibilités matériologiques de la peinture dans une démarche fortement processuelle. Il s'agit de mettre en évidence les potentialités picturales dans le format obligé du tableau et de voir ce que celles-ci révèlent. Chaque série est l'occasion dans un protocole souvent strict, parfois humoristique, de magnifier ce que seule la peinture sait faire : produire des surfaces spécifiques qui sont en même temps des images.

L'œuvre que possède le FRAC Auvergne a pour titre *Eidétique paresseuse*. Elle date de 2009-2010 et est constituée de 365 couches d'acrylique poncées sur toile. L'explicitation du processus est simple : chaque jour, Ai Martin ajoute une couche de peinture à la surface du tableau. Chaque couche est constituée d'une couleur différente. Après une année et, donc, 365 couches différentes, la phase préparatoire est achevée et Ai Martin peut procéder à la phase inverse. Il s'agira de creuser à l'aide d'une gouge la surface picturale couche par couche. Ainsi, une première couche est enlevée, puis une couche encore plus grande à partir de la première, puis une couche encore plus grande, etc. Le tableau est achevé quand 365 couches ont été enlevées – il va de soi que ce n'est pas la totalité de la couche qui est enlevée mais uniquement un fragment. Enfin, précisons que la surface est unifiée par un ponçage manuel au papier de verre et à l'eau afin d'obtenir une «pente» douce sans décrochages. Le résultat est une «peinture inversée» – titre sous lequel

Ai Martin regroupe ces peintures qu'il effectue depuis maintenant plus d'une quinzaine d'années.

Il est donc question, d'abord, de dépôt et la peinture est, fondamentalement et matériellement, cette opération de dépôt, ce recouvrement d'une couche par une autre – par glacis ou empâtement. Si cette opération est respectée dans un premier temps, elle est contredite dans un deuxième puisqu'il y a dépôt puis excavation, mise en œuvre d'une archéologie de la peinture, carottage dans ses sédiments ou voyage temporel comme, dans cette œuvre, la couche la plus ancienne est aussi visible que la couche la plus récente et comme l'œuvre est achevée quand la couche la plus ancienne émerge enfin. Il est, donc, question de temps, d'accumulation de temps – 365 dépôts et 365 creusements – et de rendre visible ce temps physiquement. Il est à noter également que ce qui apparaît comme étant le «fond» est en fait la dernière couche et que ce qui apparaît comme la forme est en quelque sorte le fond. On notera également les «barbes» sur le bord de la peinture produite par la lourdeur de l'accumulation picturale pouvant évoquer, par analogie, des stalactites. La peinture d'Al Martin est, ainsi, une double mémoire ; non seulement la mémoire de toutes les couches qui ont amené à sa dernière surface, mais aussi mémoire de toutes les opérations visibles qui ont permis l'achèvement de la peinture. Il y a, en plus d'un temps révélé et démontré comme un agenda ou un journal intime, un journal de peinture.

Mais l'opération n'est pas simplement un processus poétique et poïétique. La double opération permet d'obtenir une vibration de la couleur par la finesse des creusements que l'on ne pourrait obtenir par ailleurs dans une richesse qui évoque indubitablement celle de certaines images fractales – d'ailleurs la dernière couche obtenue par le ponçage est toujours un rond – et cette analogie est souvent renforcée par la symétrie du dessin comme c'est le cas pour l'œuvre du FRAC Auvergne. Enfin, petite note sur le titre énigmatique : une image eidétique est une image d'une netteté hallucinatoire ou qui se représente le réel tel qu'il se donne ou qui concerne les essences, abstraction faite de l'existence (définitions données par Le Petit Robert) et, peut-être, que cette peinture concerne l'ensemble de ces propositions en passant, ou paraissant comme telles ou de manière un peu paresseuse ou... mais le titre n'est jamais qu'un contrepoint au visible.

Éric Suchère

Né en Grande-Bretagne en 1977
Vit en France et en Grande-Bretagne

Masked - 2011

Cyanotype sur toile - 345 x 219 cm

Collection FRAC Auvergne

Acquisition en 2011



Films, peintures, sculptures, objets, écrits... l'œuvre de Jessica Warboys est polymorphe et cette polymorphie trouve sa cohérence dans l'intérêt que porte l'artiste à la question de la temporalité et du mouvement. Il en va ainsi des *Sea Paintings*, ces œuvres de formats souvent monumentaux, réalisées sans intervention humaine, juste par l'action du temps et de l'érosion créée par les éléments naturels. De grandes toiles imprégnées de pigments sont immergées sous la surface de l'océan pour que le flux et le reflux crée de vastes champs colorés. Si la mer est mise à contribution pour les *Sea Paintings*, il en va de même avec le soleil pour *Masked*, acquise par le FRAC Auvergne. Cette œuvre emprunte sa technique à celle du cyanotype mais en déplaçant celle-ci, habituellement réservée à de petits formats, vers une réalisation monumentale.

Un mélange photosensible est appliqué sur la surface de la toile puis mis à sécher dans l'obscurité, ce qui lui donne une couleur jaune verdâtre. Jessica Warboys insole les pans de toile au soleil en ayant préalablement disposés sur ceux-ci des objets qui, une fois l'insolation opérée, apparaissent en négatif alors que le reste du support prend une couleur bleue obtenue par réduction du fer sous l'action des rayons ultraviolets. Le résidu de fer encore présent sur la toile est éliminé par rinçage à l'eau. Les différents lés utilisés pour la réalisation de ce cyanotype sont ensuite montés les uns avec les autres, comme on monterait les rushs d'un film, afin de constituer ce qui

deviendra l'œuvre finale et, comme dans un montage, certaines parties peuvent faire l'objet de redécoupages pour être ajustées avec d'autres parties. Ainsi, les deux carrés tronqués qui figurent dans la partie inférieure de l'œuvre coïncident parfaitement avec les deux carrés tronqués qui bordent celle-ci sur le côté gauche : ces deux parties n'en formaient qu'une au départ et ont été découpées et «montées» postérieurement. Du coup, le spectateur qui relie mentalement ces formes entre elles peut tenter la même opération avec les autres formes quadrangulaires de la partie supérieure qui, en définitive, ne coïncident avec rien, et permettent d'imaginer que la partie tronquée de ces formes ait été «coupée au montage» pour être définitivement abandonnée ou, peut-être, servir dans un autre «montage», une autre œuvre. Cette œuvre, qui tient autant de la peinture que de la photographie, utilise le découpage et l'assemblage sur un mode que l'on peut aisément qualifier de cinématographique - l'artiste menant par ailleurs une activité de cinéaste d'une grande importance dans son œuvre. *Masked* est dès lors une œuvre peinte qui, au-delà des masquages qu'elle utilise pour créer ses motifs, «masque» ses propres caractéristiques stylistiques, enfouissant la peinture derrière le cyanotype, le cyanotype derrière un format hors du commun, et une forme expérimentale de cinéma derrière une abstraction et une technique d'assemblage qui cache ce qu'elle est vraiment.

Jean-Charles Vergne

Né en France en 1979 - Vit en Allemagne

Sans titre - 2011

Huile sur toile - 70 x 70 cm

Collection FRAC Auvergne

Acquisition en 2012



Jonathan Pornin peint des tableaux apparemment abstraits aux dimensions relativement modestes. Ses tableaux ont l'apparence de l'abstraction comme ils évoquent son histoire tant par les formes que par les couleurs mais ils pourraient tout autant provenir du réel : éléments empruntés à l'univers textile, à l'imagerie scientifique, à des éléments de cartographie, à des signes urbains... Ils rabattent vers l'abstraction tous ces éléments, les font tendre vers. Ses peintures sont le plus souvent constituées de trames qui s'entremêlent dans une rythmique assez simple ou de motifs posés de manière lapidaire sur des surfaces unifiées peintes en aplats mats. La plupart du temps, ce sont tout simplement des oppositions de surfaces. Il s'agit autant de colliger que de provoquer la collision entre des éléments non miscibles. Le vocabulaire est complexe – peut l'être – mais la grammaire est simple. La question est celle de l'étrangeté des rapports pas de la complexité de leur organisation. Ce qui est mis en scène est l'étrangeté d'un rapport formel, d'une relation entre deux éléments, d'un passage ou d'une coupure de l'un vers l'autre. La question est celle de la mesure de ces hiatus : ni trop éloignée, ni trop proche, ni trop réglée, ni trop dérégulée.

Parfois on croit voir dans une surface un indice de paysage – ciel ou sol. Parfois on voit un paysage : ciel bleu, nuages et herbe dans une figuration qui apparaît, pour le moins, naïve. S'il y a une apparence d'abstraction, beaucoup de peintures

évoquent la figuration. La question n'est pas tant l'opposition entre les deux – ou la réunion des deux – que de jouer, dans une figuration primaire, avec l'ambiguïté de la représentation. L'évidence presque naïve de la figuration est un jeu amusé tant avec le spectateur qu'avec des codes de la représentation. L'on hésite quant au registre : figuration schématique ou abstraction naïve ou figuration naïve ou abstraction schématique et ses peintures tentent de maintenir l'hésitation le plus longtemps possible. Comme l'affirme l'artiste : «La plupart du temps je commence une toile par un recouvrement total de la surface par une couleur ou par une trame ou grille. Dans ce sens-là c'est d'abord abstrait. Par la suite s'ajoutent des indices de paysage qui peuvent être à leur tour recouverts d'éléments empruntés à la géométrie, à l'imagerie scientifique, aux schémas, aux cartes¹» ou «En effet on peut parler d'ambiguïté car je cherche à créer une ouverture sur le flou pour le regardeur. D'un côté il y a une possible vision abstraite, couleurs, formes géométriques, lignes et trames. De l'autre un semblant de paysage. Ces deux visions s'entremêlent ce qui peut produire une étrangeté.²»

Éric Suchère

1- Entretien avec Philippe Cyrroulnik, *Corinne Chotycy, Jonathan Pornin*, Centre d'art contemporain Le 19, 2012, n.p.

2- *Ibid.*



DAVID LYNCH / Man Waking From Dream

Édition FRAC Auvergne

Jean-Charles Vergne, Pierre Zaoui, Mathieu Potte Bonneville.

184 pages - 100 reproductions - 32 x 24 cm

Couverture carton brut et dorure à chaud - 2012 - 29 €



DOVE ALLOUCHE / Le Soleil sous la mer

Coédition FRAC Auvergne / LaM- Lille Métropole

Philippe-Alain Michaud, Marc Donnadiou, Jean-Charles Vergne.

144 pages - 80 reproductions - 20 x 28 cm - Couverture souple

2011 - 20 €



MICHEL GOUÉRY / Sortie de Vortex

Coédition FRAC Auvergne / Centre d'Art ACMCM.

Catherine Millet, Michel Gouéry, Éric Suchère

192 pages - 111 reproductions - 28 x 20 cm

Couverture rigide et dorure à chaud - 2012 - 22 €



GILGIAN GELZER / Face Time

Coédition FRAC Auvergne / Ludwig Museum Koblenz / Le 19

Olivier Kaepelin, Éric Suchère, Jean-Charles Vergne

130 pages - 80 reproductions - 22 x 16 cm - Couverture souple

2004 - 15 €



FABIAN MARCACCIO / Paintant Archeology

Édition FRAC Auvergne

Jean-Charles Vergne

72 pages - 84 reproductions - 26 x 21 cm - Couverture souple

2005 - 15 €



STEPHEN MAAS

Édition FRAC Auvergne

Éric Suchère, Jean-Charles Vergne

52 pages - 24 reproductions - 27 x 21 cm - Couverture souple

2001 - 10 €

Du mardi au samedi de 14 h à 18 h, dimanche de 15 h à 18 h - Entrée gratuite.
FRAC Auvergne - 6 rue du Terrail - 63000 Clermont-Ferrand
contact@fracauvergne.com - 04 73 90 5000

Visites guidées gratuites le samedi, à 15 h et 17 h, le dimanche à 16 h 30.
Visites pour groupes et scolaires sur rdv : 04 73 74 66 20 - laure@fracauvergne.com

www.fracauvergne.com

Sous l'Amazone coule un fleuve

Dove ALLOUCHE

Pierre-Olivier ARNAUD

Erwan BALLAN

Eric BAUDELAIRE

Gabriele CHIARI

Roland COGNET

Patrick CONDOURET

Marc COUTURIER

Jean-Christophe DE CLERCQ

A K DOLVEN

Andreas ERIKSSON

Roland FLEXNER

Gilgian GELZER

Michel GOUERY

Nicolas GUIET

Rémy JACQUIER

Alain JOSSEAU

Emmanuel LAGARRIGUE

Jean LAUBE

Dominique LIQUOIS

David LYNCH

Stephen MAAS

Fabian MARCACCIO

Manuela MARQUES

Al MARTIN

Jean-Luc MYLAYNE

Adrian PACI

Dominique PETITGAND

Eric POITEVIN

Jonathan PORNIN

Martial RAYSSE

David REED

Camille SAINT-JACQUES

Alain SICARD

Olivier SOULERIN

Walter SWENNEN

Ned VENA

Marie VOIGNIER

Achyara VYAKUL

Jessica WARBOYS