

30 septembre - 15 décembre 2005



Etienne Bossut - Gloria Friedmann - Pia Fries - Delphine Gigoux - Michel Gouéry - Jacques Halbert - Carlos Kusnir
Frédérique Loutz - Stephen Maas - Philippe Mayaux - Moriceau & Mrzyk - Anne-Marie Rognon - Alain Séchas



FRAC
FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN
D'Auvergne

Un chat vindicatif toise une centaine de poussins fichés dans un mur comme des fléchettes lancées avec adresse...

Un chien malingre à la truffe hypertrophiée attend sagement au pied d'une monumentale peinture abstraite fièrement exécutée par une traînée maronnasse douteuse de son cru...

Un urinoir expulse un flot de miasmes en céramique où se mêlent résurgences de formes oblongues, vits débonnaires, conglomerats de petites têtes humaines, molaires, cubitus et autres amuse-gueules...

Un loup libidineux déguisé en petit chaperon rouge rend une visite de courtoisie à trois petits cochons, portant en guise de panier la tête de la grand-mère...

Sous le regard interloqué d'une perruche vieille d'un siècle, une douce ritournelle s'égrène, violentant la *Vie en Rose* de Grace Jones à coups de violons stridents échappés de *Psychose* mâtinés de mélopées vocales volées à Luciano Berio...

Un *Laocoon* plastiqué au design trône majestueusement, développant sa double spirale de chenille de fête foraine...

Une kyrielle de figures animées, secouées par des tics incessants, agitées par les soubresauts gestuels d'un oedipe mal soigné, virevolte en effectuant de larges loopings psychédéliques...

Un piège à oiseaux de fortune réalisé avec les moyens du bord – cadre de vélo et filet à patates - ne piège rien

d'autre que son existence absurde de petite machine célibataire et claudicante...

Un chat goulé se lèche les babines sous une nuit constellée de cerises bien mûres pendant que le Petit Prince, toujours agglutiné à son vieux billet de 50 francs, joue les funambules sur une ligne à haute tension...

Voici les quelques petites acrobaties, cascades, facéties et ironies acides auxquelles se livrent Alain Séchas, Delphine Gigoux-Martin, Carlos Kusnir, Michel Gouéry, Frédérique Loutz, Etienne Bossut, Moriceau & Mrzyk, Stephen Maas, Gloria Friedmann, Anne-Marie Rognon et les autres pour cette exposition placée sous le haut patronage du dérapage contrôlé et du détournement.

Et l'art rie : un ami qui vous veut du bien.

(Il y avait aussi : Et l'art rie, cligne, tonne).

Jean-Charles Vergne

Michel GOUÉRY

Né en 1959 en

France

Sans titre, 1999

Huile sur papier, 120 x 200

Collection FRAC Auvergne

Toylett, 2003

Céramique émaillée, 190 x 170 x

40

Collection FRAC Auvergne

Boris Eltsine, un dindon, un cochon, des illustrations caricaturales, Sylvester Stalone, les Pieds Nickelés, quelques copies issues de manuels d'apprentissage du dessin... le tout sur fond de motifs abstraits ; une chose est sûre, la peinture de Michel Gouéry dérange, amuse, ou énerve. La collision des genres, de la petite et de la grande histoire, la rencontre (fortuite ?) du raffinement et de la farce (où là, en l'occurrence, Boris Eltsine en serait le dindon...) sont des caractéristiques communes à toutes les œuvres du peintre.

A la délicatesse et à la technicité qu'elles manifestent s'oppose toujours l'apparition subite de "lapses picturaux", véritables glissements d'un peintre emporté par sa virtuosité et ses associations d'idées. Multipliant les influences dans ce kaléidoscope d'images, Michel Gouéry joue avec le spectateur de ses œuvres. A la lisière entre le kitsch et le beau, le regardeur ne parvient pas à décider si cette peinture est bonne ou mauvaise, s'il s'agit de bon ou de mauvais goût. Comme l'écrivait Eric Suchère, parlant de sa propre expérience de ces œuvres, "la première fois que j'ai vu ses peintures j'ai été révolté, la deuxième fois légèrement incommodé, et maintenant ça va, je les regarde avec un certain plaisir ou un plaisir incertain". En définitive, la peinture de

Michel Gouéry confronte ce qui est rassurant (c'est "bien peint", à l'huile, avec des pigments, "préparés à la main", avec de jolies couleurs...) et ce qui l'est moins (un peu comme Boris Eltsine s'apprêtant à prononcer une allocution ... ivre mort... ou comme, dans un autre style, Rembrandt exécutant un portrait de Benny Hill). La peinture de Michel Gouéry affirme, reprenant le bon mot de Samuel Beckett, qu'il "n'y a pas de peinture. Il n'y a que des tableaux. Ceux-ci, n'étant pas des saucisses, ne sont ni bons ni mauvais".

Les céramiques de Michel Gouéry obéissent aux mêmes principes. Une étonnante virtuosité se met au service du goût le plus douteux, les matériaux les plus délicats servent le projet d'une œuvre sculpturale grinçante dont les éléments, parfois sublimes, parfois abjects, perdent généralement le spectateur, l'emmenant sur un terrain totalement miné où le jugement critique se heurte à la bienséance violentée, au « bien fait artisanal » perverti par le choix de sujets plutôt honteux, à l'ironie et aux sarcasmes d'un artiste que je qualifierais bien volontiers de Diogène de l'art (Diogène dans son tonneau qui, face à Alexandre le Grand venu lui rendre visite s'exclame « Pousse-toi de mon soleil », Diogène le philosophe cynique vivant comme un chien et s'adonnant aux pratiques onanistes les plus crues sur la place publique). Ainsi, *Toylett* se joue des questions de bon et de mauvais goût, mixant la plus grande délicatesse d'exécution aux sujets les plus scabreux, dans un vertigineux salto où le gymnaste, habile mais incommodé, renvoie le repas avalé plus tôt, et le reste... *Toylett* est une corne d'abondance qui, loin d'offrir les richesses et les mets attendus, déverse un flot de miasmes, de symboles érotiques vénéneux, d'ossements, de langues hypertrophiées, de fleurs à formes de sphincters et autres douceurs éructées d'un siège de

toilettes. Il en va de cette œuvre comme des blagues les plus paillardes racontées dans les dîners mondains bien arrosés, où les intonations du « grand monde » donnent à la vulgarité ses lettres de noblesse...

Jean-Charles Vergne

Jean-François MORICEAU & Petra MRZYK

Nés 1974 et 1973 en France

Looping, 2004

DVD

Avec l'aimable autorisation
de la galerie Arkos, Clermont-
Ferrand

Jean-François Moriceau et Petra Mrzyk collaborent depuis 1998 à la réalisation d'une œuvre graphique prolifique dont la déclinaison s'effectue sur tous types de support, du dessin au dvd en passant par le papier peint, la fresque murale et, même, la publicité (on leur doit notamment l'étonnant spot réalisé pour le lancement de la dernière Peugeot).

Leurs œuvres ne racontent rien mais organisent, à partir de dessins exécutés à l'encre noire, des situations humoristiques absurdes, répétitives, dont le non sens n'est pas absent mais qui, néanmoins, parviennent régulièrement à trouver un écho dans l'esprit de leurs spectateurs tant certaines d'entre elles évoquent les maladresses de notre quotidien, l'indigence de nos comportements ou de nos réflexes, la bizarrerie d'attitudes parfois irrationnelles.

Looping est un film d'animation monté en boucle dans lequel les dessins prolifèrent dans toutes les directions et sur tous les plans, mettant en scène des figurines virevoltant de haut en bas, comme happées par le vide puis aussitôt rattrapées par une caméra effectuant, au sens littéraire du terme, un looping. Personnages aux visages en fesses de poulets, chiens, pâtisseries et fantômes aux jambes sexy, clones en tous genres, êtres grotesques et mutants sont quelques acteurs de cette animation aussi fascinante que labyrinthique à

l'ambiance cosmique et psychédélique dont le visionnage se passe de commentaires.

N.B. : le DVD *Looping* de Moriceau & Mrzyk est disponible à la vente sur simple demande.

Etienne BOSSUT

Né en 1946 en France

Grand Laocoon, 2004

Moulage en polyester teinté dans la
masse,

200 x 300 x 215

Collection FRAC Auvergne

« La couleur est dans la masse, je n'effectue pas un travail de peintre mais j'utilise un matériau qui est en fait proche de la peinture. Ma couleur n'est pas à proprement parler de la peinture, mais un pigment synthétique dispersé dans la résine. Ce pigment n'a pas besoin de support, il prend forme, il est physique ». Ainsi Etienne Bossut définit-il les liens étroits qui unissent son travail sculptural au domaine pictural. Depuis plus de vingt ans, il utilise des objets usuels (pots, bassines, chaises...) ou ayant valeur d'objets de design (meubles, carrosserie de voiture) comme matrices destinées à être le modèle de moulages en résine teintée. Les objets manufacturés sont reproduits à l'identique, à l'échelle 1 et se transfigurent, par leurs dispositions, leurs regroupements, leur exposition, en objets sculpturaux étonnants et dont l'impact pictural est indéniable.

Le *Grand Laocoon* est une œuvre employant, comme module sculptural ou architectural de départ, un moulage en résine polyester du fauteuil *Orgone* créé en 1993 par le designer Marc Newson. Le choix de ce fauteuil design particulier et la relation de ce meuble avec le résultat obtenu par Etienne Bossut sont déjà un

élément marquant dans la manière d'appréhender cette œuvre.

Si *Orgone* est un objet de design aux lignes fluides et futuristes, ce nom trouve son origine - croustillante - dans les travaux menés dans les années 30 par le psychanalyste Wilhelm Reich (contemporain et adversaire de Sigmund Freud) sur l'énergie cosmique "primordiale", invisible et omniprésente, constituant le fondement même de l'existence, accessoirement libérée au moment de l'orgasme, qu'il nomme justement "orgone" (!!!). Selon Reich, seule l'orgone pourra délivrer l'Homme de l'angoisse et le mener au bonheur... Son principal outil thérapeutique, il le fabrique de ses propres mains : c'est l'accumulateur d'orgone. Il s'agit d'une boîte de la taille d'une cabine téléphonique, dont les parois se composent en couches alternées de métal et de matériaux organiques. L'utilisateur s'assoit à l'intérieur de la boîte, de façon à absorber l'orgone qui s'accumule comme la chaleur dans une serre. L'orgone concentrée est présumée guérir des maladies aussi différentes que le cancer, l'impuissance et l'ensemble des troubles liés au refoulement sexuel. Il existe également des modèles de taille plus réduite, telle que la couverture à orgone et l'entonnoir à orgone qui est utilisé pour diriger la précieuse énergie vers des points particuliers du corps humain ou encore le canon à orgone avec lequel Reich tente d'abattre... des soucoupes volantes. La CIA s'intéressera à ses recherches, ira même jusqu'à conclure un contrat avec Reich, avant de s'apercevoir de la charlatanerie des résultats obtenus. Reich finira par être condamné à deux ans de prison, où il mourra d'une embolie pulmonaire.

Revenons à Etienne Bossut, après cette anecdote, certes un peu éloignée de notre sujet, mais tellement savoureuse. Le *Grand Laocoon* – il se nomme « grand »

car le FRAC Ile-de-France en possède un autre, plus petit – est le résultat d'un empilement de 39 moulages de chaises *Orgone* noires, vertes, rouges, bleues et jaunes formant une double spirale, un double looping. A l'image du nom de la chaise utilisée, l'emploi du terme *Laocoon* n'est pas anodin et renvoie à au moins trois sources.

- *Laocoon* est un héros mythologique qui, entre autres, conseilla en vain aux Troyens de ne pas introduire dans leur ville le fameux cheval. Il fut puni de son intervention par les dieux Grecs : alors qu'il se trouvait au bord de la mer avec ses fils pour offrir un sacrifice aux dieux, il fut saisi avec eux par deux énormes serpents de mer et mourut étouffé. La scène a été maintes fois représentée par les artistes de toutes époques, à l'instar de la célèbre sculpture conservée au palais du Vatican, exécutée par les trois sculpteurs Agésandre, Polydore et Athénodore et partiellement restaurée par Michel-Ange.

- En 1776, le philosophe allemand Lessing publie un ouvrage déterminant intitulé *Laocoon* dans lequel il s'attache à différencier les arts entre eux et, plus particulièrement, la peinture de la poésie jusqu'alors considérées comme similaires dans leurs fondements.

- Plus tard, en 1940, le philosophe américain Clement Greenberg publie un article essentiel dans *Partisan Review* intitulé *Vers un nouveau Laocoon*, texte majeur pour l'histoire de l'art du XX^{ème} siècle qui prône un art spécifiquement lié à son médium (c'est-à-dire une peinture se préoccupant de problématiques de peinture, sans débordement sur d'autres domaines comme la littérature ou la musique, par exemple).

L'œuvre d'Etienne Bossut prend en compte ces différents éléments, de l'histoire du mot *Orgone* au détournement d'un fauteuil design, en passant par la

sculpture antique du Vatican, les écrits de Lessing et ceux de Greenberg. La double spirale du *Grand Laocoon* est alors tout autant une machine absurde à l'intérieur de laquelle on imagine (on imagine seulement !) le spectateur se lovant pour capter l'orgone ambiante, que le détournement d'un objet de design par un plasticien effectuant un croc-en-jambe aux théories puristes de Lessing et de Greenberg tout en donnant à son œuvre une silhouette proche de la sculpture antique du Vatican. Le *Grand Laocoon* est donc une double spirale effectuant une double spirale du sens, jouant tout autant du registre historique et de références très précises que d'une légèreté de ton.

Jean-Charles Vergne

Stephen MAAS

Né en 1956 en Grande-Bretagne

Singaringasong, 1998

Aquarelle sur aluminium, 200 x 100
Collection FRAC Auvergne

Sans titre, 1996

Technique mixte, 90 x 85 x 20
Collection FRAC Auvergne

Stephen Maas est sculpteur mais il accompagne fréquemment ses sculptures d'aquarelles exécutées sur papier ou sur tôle d'aluminium. Stephen Maas est sculpteur mais, contre toute attente, ses œuvres échappent aux caractéristiques habituelles du genre : elles ne sont pas massives (ou rarement) ; elles se manifestent la plupart du temps par une extrême fragilité doublée d'une instabilité certaine ; elles utilisent des matériaux peu nobles et peu propices à la constitution d'un corpus d'œuvres pérenne.

Les sculptures sont boiteuses, dans leur physiologie comme dans le sens qu'elles véhiculent, et semblent peu convaincantes a priori. Cet art du peu, du bancal, de la lutte contre l'effondrement au sol, procède de la volonté de ne préserver dans les œuvres que les éléments les plus signifiants au service d'une vision poétique exacerbée par un sentiment d'inachevé omniprésent. Les références à la littérature parcourent l'œuvre de Stephen Maas qui, notamment, voue une grande admiration à 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 constamment les possibilités ludiques offertes par le langage et ses écarts et les titres de ses œuvres procèdent très souvent

de jeux de mots à tiroir qui lui permettent d'instaurer un climat mêlant poésie, humour, absurde et tragique. Par ailleurs, l'essentiel de sa production renvoie au domaine de l'ornithologie, véritable passion héritée de son père. Les oiseaux constituent depuis des années un fil conducteur privilégié à son travail, à tel point que l'artiste a passé deux années à les observer à la jumelle dans la garrigue, voyageant à vélo d'un point d'observation à un autre, fasciné par la liberté des oiseaux, leur fragilité et par la beauté de leurs trajectoires, pour réaliser ensuite une série d'aquarelles sur papier ou sur tôle 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.

La peinture sur tôle d'aluminium intitulée *Singaringasong* montre ainsi 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. Le titre lui-même sert ici de liant aux trois pôles de l'aquarelle. En anglais, « to ring » signifie baguer (un oiseau) et sonner, « sing a song » signifie « chanter une chanson » (celle de l'oiseau), « ring a song » est traduisible 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 Stephen Maas 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 le symbole de l'éblouissement du soleil dans les

jumelles utilisées pour l'observation dans la garrigue qu'à la qualité particulière du matériau grâce auquel les motifs aquarellés semblent littéralement flotter, glisser, voler à la surface de l'œuvre.

Si le sujet est directement représenté dans cette peinture, il n'est montré dans la sculpture que par son absence. En d'autres termes, il n'y a pas d'oiseau dans cette sculpture sensée renvoyer l'image d'un piège de fortune construit à la va vite avec les moyens du bord : un filet à pommes de terre, quelques rivets et un cadre de vélo, vestige de la déambulation cycliste de l'artiste dans le sud de la France. La sculpture offre donc une vision poétique de l'idée de piège omniprésente dans l'œuvre de Stephen Maas. De plus, le filet à pomme de terres est une évocation directe des origines de l'artiste qui, né en Grande-Bretagne, a ses racines en Hollande. En effet, « maas » est un mot hollandais signifiant « entre les mailles du filet »... Il faut donc ici se laisser porter par la dimension poétique et la délicatesse de ces œuvres qui ne cherchent pas à produire du beau de manière immédiate mais dévoilent une sensibilité exacerbée, tout autant ancrée dans la pauvreté des matériaux que dans les jeux de langage qui sous-tendent en permanence les créations de Stephen Maas.

Jean-Charles Vergne

N.B. : pour une découverte plus approfondie des œuvres de Stephen Maas, le livre consacré à l'artiste par le FRAC Auvergne en 2001 est encore disponible (52 pages, textes français et anglais de Jean-Charles Vergne et Eric Suchère).

Delphine GIGOUX-MARTIN

Née en 1972 en France

On ne mange pas toujours ce qui est sur la table,
2004

100 poussins naturalisés
Collection FRAC Auvergne

Si, au Moyen Âge, les animaux qui vivent sous terre sont diabolisés, les autres sont reconnus à l'égal des humains au point qu'on s'interroge sur l'existence de leur âme. Beaucoup se fient à l'échelle des êtres d'Aristote, soupçonnant que les bêtes, tout comme les hommes, sont détentrices d'une âme végétative, sensitive, et intellectuelle. C'est pourquoi certains animaux, dits "criminels", connurent jugement, procès, pendaison et bûcher. Échappant au péché originel, ils ne pouvaient pourtant connaître les tourments de l'âme. Descartes, pour sa part, comme le scientifique d'aujourd'hui le dit du homard cuit dans son jus d'eau bouillante, affirmait que l'animal n'était qu'une " *machine mécanique* ". Depuis, l'animal est venu hanter la littérature avec les *Fables* de La Fontaine (livres VII et XI), le *Traité des animaux* de Condillac, *La Métamorphose* de Kafka, jusqu'à *La Ferme des animaux* de George Orwell. Bref, l'animal nous hante et on l'aime férocement, les contes de fées et la bande dessinée sont venus l'illustrer, de même que le cinéma d'animation, dont la technique fut reprise par Delphine Gigoux-Martin dans une installation récente.

" *Je vis en chien, je suis un vrai artiste, et je pense qu'il faut se rapprocher de l'animal* " proclame le célèbre russe "agitationniste", Oleg Kulik. D'autres artistes, chinois, abordent ce sujet autrement, tels le cheval gonflé de Peng Yu et Yang Maoyuan, ou l'étrange

mouette de Xiao Yu flottant dans du formol. Le Britannique Damien Hirst coupe une vache enceinte dans le sens de la longueur pour l'exhiber dans un aquarium de désinfectant, tandis que l'Italien Maurizio Cattelan naturalise une autruche mâle dont la tête se cache dans le sol. L'Allemand Thomas Grünfeld imagine quant à lui de multiples combinaisons hybrides d'espèces animales comme un lapin équipé de pattes de canard. L'installation de Delphine Gigoux-Martin implique l'animal comme sujet et la taxidermie comme moyen. Ici, c'est l'animal dans sa condition postmoderne qui renvoie au miroir de l'animalité humaine. Le poussin est reconnu par nous doux et innocent, et le jaune de son plumage duveteux est si lumineux qu'on le qualifie de son nom, jaune poussin. C'est ce petit être inoffensif, "*léger comme la ouate*" écrit Maupassant, que l'on retrouve ici dans l'installation froidement mise en scène. Faut-il pour autant feindre d'ignorer les conditions de l'élevage intensif d'où ces petits corps proviennent ? Faut-il se cacher le sort de millions de ses congénères ? Entassés les uns sur les autres, leur bec est parfois brûlé à l'extrémité afin qu'ils n'endommagent pas leurs voisins. Là, une tige de métal est fixée dans ce bec, et le poussin est planté droit au mur, pareil à une fléchette.

Ambrose Gwinett Bierce, écrivain de contes macabres et pourfendeur de religion, marquera définitivement la conceptrice de l'œuvre aux cent poussins. Cet Américain aurait disparu mystérieusement à l'âge de 71 ans sur un champ de bataille, engagé à cet âge modeste auprès de Pancho Villa. Auparavant, il aurait eu quelques intuitions sur la définition du mot "sorcière", telle cette artiste clermontoise agissant en Auvergne moins d'un siècle après, "*belle et attirante jeune*

personne, dont les perverses activités dépassent le diable ”.

Mais, si d'aucuns aiment à se nourrir de nouvelles croustillantes, pour autant *On ne mange pas toujours ce qui est sur la table*. C'est précisément l'intitulé de l'œuvre de Delphine Gigoux-Martin emprunté, s'il en faut, à l'auteur du *Dictionnaire du diable*. Selon maintes traditions, l'homme serait le gardien de la création et de ce fait encore, protecteur des animaux. L'un et l'autre seraient liés par une profonde cohésion mutuelle. Le cinéaste canadien David Cronenberg confiait dans un entretien que l'homme n'était qu'un animal et qu'il y avait là une vérité difficilement supportable. Cette consécration “ d'humain ” n'est redevable, c'est certain, qu'à nous-mêmes, c'est-à-dire au premier prédateur à l'échelle du règne animal. Alors que serait l'homme sans ses petites cruautés et que serait, pour nombre d'entre nous, un bon dîner sans une cuisse de volaille dorée. Décidemment, la pensée moderne est trop compliquée, je préfère celle de l'artiste ou de l'animal... Cette cohésion mutuelle, ce champ collectif universel et moral sont quelque peu mis à mal. Intrigante, puissante, belle et cruelle, l'œuvre étale ses poussins dans l'espace sans faux-semblants, sans cibler ni bien ni mal.

Frédéric Bouglé

Alain SECHAS

Né en 1955 en France

Sans titre, 1996

Sérigraphie, 105 x 75

Dépôt du Fonds National d'Art Contemporain

Les œuvres d'Alain Séchas mêlent indifféremment la vidéo, le dessin, la peinture, la sculpture au service d'œuvres en appelant généralement à des questionnements souvent ironiques, voire cyniques, sur la société actuelle. Revendiquant dans sa création l'omniprésence d'un « pessimisme actif », Alain Séchas utilise fréquemment des personnages caricaturaux (fantômes, chats, mousquetaires...) afin d'évoquer, sur un ton faussement léger, les grandes préoccupations politiques ou sociologiques de notre époque.

Le chat est l'une des figures emblématiques de son univers. Choisi pour son apparente neutralité, son absence de spécificité ou d'attachement à une culture particulière et pour la petite pirouette phonétique possible entre « Séchas » et « ses chats », il est pour Alain Séchas le moyen idéal de pointer du doigt un certain nombre de valeurs, de traits essentiels de nos contemporains, de déviances. Il est sans aucun doute la meilleure façon d'appeler un chat un chat. Le chat est l'anonyme, le « noyé dans la masse », le revendicateur silencieux, le protestataire discret. Le poing levé en signe de désaccord, il manifeste son mécontentement (peu importe le sujet de la discorde tant le geste est en soi un stéréotype), il est la représentation d'une vox populi molle, d'un engagement de conversations de comptoir adoptant une attitude de circonstances pour se donner l'impression de ne pas être « un salaud » (à ce titre, l'œuvre d'Alain Séchas, malgré son aspect désuet, possède un fond philosophique fort qui n'est pas éloigné de ce qu'a pu écrire Jean-Paul Sartre sur

le sujet, en particulier dans *Les mains sales* ou dans les trois volumes de sa trilogie *Les chemins de la liberté*). Présenté dans le contexte de l'exposition Looping, en vis-à-vis de l'œuvre de Delphine Gigoux-Martin, dont la tonalité n'est pas éloignée de l'ironie mi-figue mi-raisin d'Alain Séchas, le chat prend alors une identité plus nuancée, évoquant tour à tour l'hypocrite victorieux, le prédateur à la petite semaine, le petit chef de bas étage, le consensuel permanent, comme nous sommes amenés à en rencontrer tout au long de notre vie, comme chacun peut parfois l'être en certaines occasions... Entre tendresse et dénonciation d'une lâcheté larvée, cette œuvre pose la question de l'engagement de tout individu et de sa présence au monde.

Jean-Charles Vergne

Frédérique LOUTZ
Née en 1974 en France

Le Petit Chaperon Rouge, 2005
Aquarelle sur papier encadrée, 187 x
220
Collection FRAC Auvergne

Frédérique Loutz a choisi, dès le début, de focaliser son activité sur la réalisation d'œuvres sur papier, exécutées à l'encre, à l'aquarelle ou à la gouache. Son univers est peuplé d'objets hybrides, de crânes ou d'étranges créatures grimaçantes, saisies recroquevillées, avachies dans d'indécentes postures. Dans les œuvres plus récentes, des phrases ou morceaux de phrases apparaissent, en allemand et en français – Frédérique Loutz est née en Lorraine – accompagnant les dessins de bribes narratives, renforçant l'aspect onirique et inquiétant des œuvres. Il s'agit d'une pratique étonnante, à la fois teintée de romantisme, de baroque, de surréalisme et d'expressionnisme à l'allemande, où un bestiaire humain à la Beckman se trouve mâtiné d'une atmosphère carnassière, impitoyable comme peut l'être celle des contes pour enfants.

Le Petit Chaperon Rouge, récemment acquise par la collection du FRAC Auvergne, est une aquarelle de grandes dimensions réalisée, comme bon nombre d'œuvres, en écoutant la radio, dans l'atelier. Comme l'explique Frédérique Loutz, elle comptait entreprendre, le jour où cette œuvre fut réalisée, un dessin introduisant une figure symbolisant le passage du bon en méchant et inversement afin de donner une forme à l'ambivalence des êtres synthétisant ce type d'antinomie. Ce jour là, une émission était diffusée sur les enfants soldats, accompagnée de témoignages d'une rare violence sur l'endoctrinement de ces futurs jeunes bourreaux sur

certaines théâtres de conflits. L'aquarelle alors peinte est en quelque sorte devenue la somme du projet initial de l'artiste et des paroles entendues à la radio et c'est donc assez naturellement qu'est apparue l'idée d'utiliser des éléments typiquement liés à l'univers de l'enfance en exacerbant leur potentiel de cruauté. Intervient alors la thématique du conte et, plus précisément, l'histoire du Petit Chaperon Rouge pour son contenu effroyable (la grand-mère dévorée, le loup invitant la petite fille à s'allonger près de lui, « ses grands bras étant faits pour mieux l'embrasser »...) et ses vertus éducatives. L'idée est finalement très semblable aux théories développées par Bruno Bettelheim (voir *Psychologie des Contes de Fées* publié en 1976) au sujet de l'importance du conte dans la façon dont ses antagonistes peuvent générer la pluralité et l'ambiguïté des significations chez l'individu, de l'enfance à l'âge adulte, en fonction de sa maturation, de ses relectures et de ses réinterprétations de l'histoire.

Dans l'œuvre de Frédérique Loutz, le loup est déguisé en Petit Chaperon Rouge, le décor est constitué de soldats de plomb, de bonbons en forme d'yeux, d'un sac à main en forme de tête décapitée, d'un damier symbolisant l'affrontement d'une partie d'échec, d'une mappemonde en forme de Rubik's cube, d'une maison-tirelire évoquant le chalet de la grand-mère, d'une radio affublée d'une oreille et de quelques crânes. Enfin, le conte est accompagné d'une comptine bilingue français/allemand, chaque mot accolé traduisant le précédent (derrière ma Hause – maison, il y avait trois Schweine – cochons, si je n'avais pas pris mon Stock – bâton, ils m'auraient gebießt – mordu dans le Schinken - jambon...) qui semble inspirée des trois petits cochons et qui, par son décalage avec le sujet initial, semble insuffler à l'œuvre une ritournelle angoissante.

Jean-Charles Vergne

Pia FRIES

Née n 1955 en
Suisse

Krawat, 2001

Huile sur bois, 170 x 154
Collection FRAC Auvergne

Pia Fries a été l'élève de Gerhard Richter, aujourd'hui considéré comme l'un des peintres les plus importants de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Elle pratique une peinture abstraite très charnelle, dont la matérialité est revendiquée de façon magistrale et dont les principales caractéristiques sont l'utilisation d'une large gamme chromatique et de techniques diverses allant de la traditionnelle spatule au pinceau, en passant par la confection d'outils (raclettes, grattoirs...) qui lui permettent d'étaler une pâte épaisse qui n'est pas sans évoquer les superpositions de strates géologiques ou la tectonique des plaques. Il s'agit pour elle de déployer un champ lexical qui, s'inspirant à la fois de l'expressionnisme et du constructivisme, doit permettre la mise en place d'une langue picturale particulière jouant des effets de matières et de couleur (faisant se juxter les empâtements les plus crémeux aux jus aquarellés les plus diaphanes).

Krawat, acquise par la collection du FRAC Auvergne en 2002, avait déjà été présentée au public dans une exposition conçue la même année au Musée du Tapis et des Arts Textiles de Clermont-Ferrand et intitulée *La langue dans la boue*. Il s'agissait alors, dans le contexte d'une exposition consacrée aux préoccupations linguistiques d'artistes plutôt abstraits, de dégager les enjeux de la peinture de Pia Fries en regard d'une création internationale réunie autour de problématiques communes (l'abstraction, la peinture programmatique, la

syntaxe, la grammaire picturale...). Le propos de l'exposition Looping est, évidemment, très différent et il s'agit ici de jouer sur d'autres registres, également présents dans l'œuvre de Pia Fries, et de montrer, autour du dialogue que peut établir cette œuvre avec la céramique *Toylett* de Michel Gouéry et le *Grand geste* de Carlos Kusnir, la pluralité de sens de l'œuvre d'art, sa perméabilité au contexte dans lequel elle est montrée et, surtout, la liberté accordée par les artistes dans la manière d'appréhender leurs créations. Car, si Pia Fries est incontestablement mue par des préoccupations précisément liées au langage pictural, elle ne renie en aucune manière la part d'humour, et pourquoi pas de subversion, que l'on ne peut s'empêcher de déceler dans son œuvre. *Krawat*, par son titre, renvoie phonétiquement à *cravate* et aux nœuds picturaux visibles à la surface de cette peinture. La grande ellipse vert pistache dominant la partie supérieure du tableau, les tortillons crémeux bouclant cette ellipse, ainsi que d'autres détails, sont autant de motifs jouant sur l'idée du nœud de cravate. Il y a chez Pia Fries un évident plaisir à mêler une conception pointue du langage pictural abstrait à d'autres environnements plus prosaïques, plus communs, voire à des gestes tirant sur le grotesque, le boursoufflé, le décoratif kitch de pâtisserie. De fait, le rapprochement spatial de *Krawat*, de *Toylett* et du *Grand geste* est une façon de prolonger cette incursion voulue par Pia Fries vers une peinture peu orthodoxe, en marge de ce que l'on est supposé attendre d'une peinture « sérieuse ».

Jean-Charles Vergne

Carlos KUSNIR

Né en 1947 en Argentine

Le Grand Geste, 1997

Acrylique sur toile et bois, 330 x 260

Collection FRAC Auvergne

Prestissimo, 1989

Acrylique sur bois + bande son, 310 x 459 x

20

Collection FRAC Auvergne

Carlos Kusnir est un artiste difficile à cerner tant il s'évertue à entraîner le spectateur de ses oeuvres sur de multiples voies qui, toutes ou presque, semblent mener soit à une impasse, soit à une chausse-trappe, soit à une « peau de banane » destinée à ruiner tout effort de modélisation ou de catégorisation de son œuvre. Carlos Kusnir se comporte en trublion hurluberlu brouillant les pistes de son œuvre, passant de peintures en trompe-l'œil à des tableaux sonores et loufoques, puis s'activant dans la réalisation d'immenses peintures-façades à la fois très ornementales et nonchalantes, maniant la douche écossaise avec une remarquable virtuosité. Il n'a de cesse de contourner avec malice ceux qui voudraient aborder ses œuvres par le biais d'un intellectualisme trop zélé au détriment du plaisir éprouvé à rencontrer de bons morceaux de peinture totalement émancipés, investis d'une spontanéité et d'un appétit de peindre absolument assumés. Il contourne le discours, se joue de ses propres œuvres dans une stratégie un peu kamikaze qui s'apparente au sabordage en règle, comme pourraient le faire, en musique, des artistes comme Hugues Le Bars ou Brigitte Fontaine, pour le côté déjanté et le ratage programmé. Dans cette façon de scier en permanence la branche sur laquelle il pourrait être confortablement installé, de prendre à rebrousse-

poil les conventions et les dogmes, il y a vraiment chez Carlos Kusnir une propension à entraîner le spectateur sur un terrain miné par l'ambivalence et la bouffonnerie. Cette fâcheuse tendance à contrer toute logique dans l'évolution de son œuvre, à défaire ce qui est construit laissent planer une ambiguïté sur cette attitude dont on ne sait, en définitive, si elle est mue par une véritable iconoclastie dirigée contre son créateur ou si cette entreprise de sape n'a pas finalement pour objet de camoufler une dose de sérieux.

Cette manière d'être et de créer, qui rend Carlos Kusnir totalement imprévisible, peut faire songer à Olivier Cadiot lorsqu'il écrit, dans *Futur, ancien, fugitif* : « J'avais vite cessé tout travail régulier pour me livrer à des petits jeux imbéciles, reconstitutions de scènes sans intérêt, conversations à voix haute, chansons idiotes, etc. Le risque était grand de finir par y croire et c'est exactement ce qui arriva. » Sauf que, à la différence du héros de Cadiot, Carlos Kusnir est un as du dérapage contrôlé, ce qui n'est pas donné à tous le monde. La cascade, c'est un métier.

Avec *Le Grand Geste*, il parodie la grande époque de l'abstraction gestuelle et lyrique, créant maladroitement, avec moult repentirs, coulures et dégoulinures, une trace écrivant le mot « Le » sur la toile. *Le Grand Geste* devient alors une évidence en soi, une tautologie à la petite semaine, beau pied de nez aux artistes conceptuels américains comme Lawrence Weiner ou Joseph Kosuth, en même temps que le petit chien malingre et ridicule évoque *Le dynamisme d'un chien tenu en laisse* de l'artiste futuriste Giacomo Balla, laissant sous-entendre que la trace marron puisse avoir été exécutée avec brio par le sémillant toutou ne pouvant contenir une envie pressante. Et voilà un magistral slalom dans l'histoire de l'art qui se termine par une trace douteuse.

Prestissimo est une œuvre monumentale dont la physiologie est celle d'une façade aux motifs répétitifs et décoratifs. Anodine en apparence parce que totalement ornementale, elle constitue une sorte de décor de pacotille proche d'un papier peint d'une banalité confondante. Avouant aimer les ornements pour leur rythme et leur mélodie, Carlos Kusnir a choisi de doter *Prestissimo* d'un élément sonore – d'où le titre de l'œuvre – par l'inclusion de six enceintes reliées à un dispositif d'amplification dissimulé à l'intérieur de l'œuvre, derrière une porte que l'artiste a volontairement laissée apparente. Chaque enceinte est généreusement cernée d'un grand cercle de peinture noire vigoureusement exécuté à la manière d'un artiste « performer » qui les aurait peint à l'aveugle (un cercle notamment a raté sa cible, trouvant ainsi une correspondance fortuite avec les poussins de Delphine Gigoux, fichés comme des fléchettes dans le mur d'à côté). L'œuvre s'accompagne donc systématiquement d'une diffusion musicale qui peut être réalisée à partir d'une bande sonore de musique d'ascenseur fournie par l'artiste ou de toute autre musique choisie pour sa cohérence avec l'œuvre et l'exposition dans laquelle elle est présentée. Pour *Looping*, deux musiques ont été créées. La première est une création du duo de musique électronique Snarf, composée en fonction d'un cahier des charges fourni aux musiciens. La seconde est un collage sonore intitulé *La vie en (nev)rose* résultant d'un sampling entre *La vie en rose* interprétée par Grace Jones, la musique du film *Psychose* composée par Bernard Hermann, et d'extraits divers issus d'une composition d'Ennio Morricone, de la *Sequanza pour voix de femme* de Luciano Berio et d'un titre du groupe hardcore américain Fantômas.

Jean-Charles Vergne

N.B. : pour une découverte plus approfondie de l'œuvre de Carlos Kusnir, le livre *BlaBlaBla* consacré à l'artiste par le FRAC Auvergne en 2001 est encore disponible (52 pages, textes français de Jean-Charles Vergne et Samon Takahashi).

Gloria FRIEDMANN

Née en 1950 en Allemagne

*Cacatua Moluccensis / Maluku Islands (série
Karaoké)*

Plexiglas, acrylique, animal naturalisé, 200 x 200 x
25

Collection FRAC Auvergne

A l'image de nombreuses œuvres réalisées par Gloria Friedmann, *Cacatua Moluccensis / Maluku Islands* utilise un animal ayant fait l'objet d'une préparation par taxidermie. L'œuvre appartient à une importante série intitulée *Karaoké* ayant la particularité de regrouper un ensemble de perruches et de perroquets accrochés individuellement sur des plaques de plexiglas de grands formats, entièrement peintes sur leur envers aux couleurs de l'animal qui leur est associé. Chaque œuvre porte le nom de l'espèce qu'elle présente, suivi de la localisation géographique de son territoire d'implantation. Formellement, les œuvres de cette série possèdent un pouvoir de séduction tout à fait étonnant en raison de leur force esthétique intense, du voluptueux des couleurs de plumages redoublé par la sensualité de la peinture considérablement adoucie par l'effet unificateur du plexiglas.

A propos des œuvres de la série *Karaoké*, Gloria Friedmann explique que « les perruches et les perroquets, naturellement doués de facultés d'imitation sonore, peuvent doubler la voix humaine à l'instar d'un karaoké » (Quoi de plus naturel, dès lors, que de présenter le meilleur imitateur de la création aux côtés d'une œuvre musicale de Carlos Kusnir ?).

L'acte artistique consiste ici à redoubler le plumage de l'animal choisi par application de couleurs semblables au dos du support de plexiglas, afin de créer un effet de

camouflage et de mimétisme. Le camouflage doit être envisagé de deux manières fort différentes. Il est immédiatement perceptible comme symbole de la défense passive des espèces animales et inscrit de fait cette œuvre dans une dimension naturaliste. Mais le camouflage possède une histoire tout à fait particulière puisqu'il fut « inventé » durant la première Guerre Mondiale par les premiers peintres cubistes, dépêchés par l'armée pour créer des simulacres picturaux destinés à fondre les hommes et leur matériel dans un environnement naturel. L'œuvre de Gloria Friedmann est ancrée dans une vaste réflexion sur les notions de nature, d'artifice, de préservation et de simulation que l'artiste développe depuis des années dans un certain nombre de séries. La grande rareté des espèces utilisées dans la série *Karaoké* (celle de l'œuvre exposée est vieille de plus d'un siècle) et l'aspect « trophée de chasse » de l'œuvre, renforcent l'idée d'une nature en sursis et muséifiée bien que, simultanément, l'artiste revendique le côté décoratif exacerbé et la part de légèreté d'une telle œuvre.

Jean-Charles Vergne

Jacques HALBERT
Né en 1955 en France

Composition cerisiste, 1975
Acrylique sur toile, 218 x
285
Collection FRAC Auvergne

Originaire de la région de Rabelais, Jacques Halbert est le digne héritier de l'illustre philosophe dont il transmet l'esprit au moyen de sa palette, et dont l'écho nous revient par son rire gargantuesque. Depuis près de trente ans, l'artiste mène une démarche artistique originale, et quelque peu frugale aussi. Son intérêt initial pour les mouvements Fluxus et Dada se recoupe et se déplace avec l'aventure étonnante de sa vie, et sur un champ personnel impliquant plus largement l'histoire de l'art. Au début des années 1970, il entre à l'école des beaux-arts de Bourges. Là commence la carrière de ce peintre au caractère, pour gloser Roland Duclos, “*gouleyant comme un vin de Chinon*”, et sur un sujet passionnel qui se rapporte à son goût particulier, un sujet ordinaire et pourtant insolite : la cerise, les cerises. Une thématique quasi obsessionnelle dans son œuvre, puisqu'on la retrouve encore aujourd'hui.

Jacques Halbert, on le sait, apprécie les sujets de fruits et d'agrumes qui se répètent comme les motifs d'un papier peint, et qu'il ose faire rouler sur ses toiles en déclinant un nuancier aux couleurs les plus jeunes. Dans une apparence de disposition aléatoire, ou strictement ordonnée, des cerises rouges, croquées, croquantes, viennent, véritables petites boules d'énergie céleste et végétale, scintiller sur la toile. Les œuvres de Jacques Halbert, contrairement à l'ordinaire dans ce domaine, ne craignent ni les sujets simples ni les couleurs franches,

bien au contraire, et si la tendance actuelle est triste et pondérée, conceptuelle et austère, ses peintures ne sont surtout pas là pour nous le rappeler.

L'artiste sème comme le marchand de sable ses cerises scintillantes sur le sommeil des anges, mais marque aussi de son ombre chaque cerise peinte. Sans doute s'agit-il par là aussi de ne pas faire adhérer le sujet à la cruauté des fonds, d'échapper à la morosité du non-dit, à l'avarice du presque rien et au fondamentalisme du non-peint. S'il y a motif, s'il y a figuration, il y a encore dans le propos une démarche d'abstraction. On trouvera en effet, dans le traitement merveilleux des couleurs et des textures du support, quelque chose d'insondable, d'impalpable et d'impénétrable même si, mis en avant sur des aplats qui fondent, des cerises perlent des larmes de chair vivante. C'est dans ce murmure, dans cet écart, dans ce vide en tension entre sujet et fond que la peinture ici, spontanément, rentre en activité. La peinture de Jacques Halbert renvoie davantage que la part de bonheur que chacun a su préserver en soi-même, elle bouillonne, déborde, coule sur le sol. Les cerises passent de l'état inerte à l'état vivant par la pensée. La matière qui l'a formulée se fixe dans le geste de peindre entre agrégation et dissolution du sujet, entre culture culinaire, culture populaire et culture savante, entre enfin la joie prégnante d'un présent exalté et les temps jamais oubliés d'une cueillette passée.

Ainsi que les grains de la grappe d'un raisin fameux pris dans l'étau de l'alchimie superbe, se dégagent une écriture inconnue, un message liquide, une sorte d'élixir, quelque chose de capiteux, de soyeux, de joyeux... Il appartient à chacun de laisser son regard s'abreuver de ce jus de peinture, de humer ces parfums colorés. Ce sont les couleurs du soleil qui jaillissent de la solution

pigmentée, et c'est le tableau nouveau qui sort de son pressoir.

Extrait de « Jacques Halbert, deux fois né... Cerises et petits pois »
Le Creux de l'enfer, janvier 2004

Philippe MAYAUX
Né en 1961 en France

Happy hours, 1996
Sérigraphie, 76 x 56
Dépôt du Fonds National d'Art
Contemporain

A supposer qu'il existe pour les arts plastiques contemporains un champ équivalent à celui qu'au sein de la musique actuelle on dénomme à l'aide des termes approximatifs de « rock », « variété », ou quoi que ce soit de plus ou moins équivalent, il serait tentant de voir les œuvres de Philippe Mayaux comme aspirant à occuper cet espace. Au « easy listening » des radios FM, Philippe Mayaux essaie peut-être de faire correspondre une sorte de « easy seeing » : « je me sens assez proche de Fluxus ou du Pop Art car les modèles que j'utilise ne s'adressent pas uniquement au regardeur initié, mais aussi bien à des concierges cultivés, comme dirait Ben », notait l'artiste lors d'un entretien. Inévitablement, la candeur que l'on pourrait déceler de prime abord dans une telle entreprise se renverse en un grincement dont Philippe Mayaux joue à plein, bafouant le bon goût – et le mauvais, tout aussi bien – avec l'application vénéneuse du *salle gosse idéal*. Vous adoreriez simplement aimer ces images aux allures de refrain entêtant, mais quelque chose vient gâter votre plaisir. Vous trouveriez commode de les détester pour de bon et de vous en débarrasser, mais quelque chose vous pousse à y repenser encore.

Jean-Pierre Criqui
*in Heureux le visionnaire dont la seule arme est le stylet
du graveur...*, CNAP, 1996

« Art d'ameublement », donc – comme Erik Satie parlait de « musique d'ameublement » ? D'une certaine façon, mais à condition d'ajouter que rien de tout cela ne peut être réinvesti innocemment. Et c'est là que l'ironie de Philippe Mayaux est tout à fait singulière : puisqu'il ne s'agit pas pour lui de traiter tout cela « au second degré », d'introduire [...] un coefficient de parodie, qui supposerait un point de vue critique, supérieur. [Il s'agit] de subvertir, en somme, le mineur par l'hyper-mineur, le décoratif par l'hyper-décoratif, le kitsch par l'hyper-kitsch.

Tout l'art du XX^{ème} siècle, on le sait, n'a cessé de délayer la limite entre le bon goût et le mauvais goût. C'est-à-dire d'annexer le territoire du « mauvais goût » dans une perspective polémique, contre l'art pur, convenable, inoffensif, aseptisé.

Guy Scarpetta
in *Philippe Mayaux, Sortilèges*, Semaine n°59, 2005

Anne-Marie ROGNON

Née en 1969 en France

Coupe de Printemps, 2002

Technique mixte, 20 x 32 x 33

Collection FRAC Auvergne

Petit Prince, 2002

Technique mixte, 11 x 12 x 24

Collection FRAC Auvergne

A quelqu'un lui demandant ce qu'il aurait créé s'il avait été en prison, Picasso aurait répondu « Peu importe, j'aurais peint avec ma salive ». De même que pour George Brecht, l'art d'Anne-Marie Rognon requiert si peu d'espace, et bien peu de moyen. L'artiste est originaire de Clermont-Ferrand et a été formée par l'école supérieure d'art de Clermont-Communauté d'où elle est sortie avec les félicitations du jury. Elle réalise des peintures sur des formats variables, des installations qui seront parfois miniatures comme celles en question ici, (à l'époque classique, on orthographiait miniature, "mignature", forme que l'on retrouve encore aujourd'hui dans mignardise) que des vidéos la mettant en scène dans une attitude décalée. De même que ce *Funambule* réalisé en 2004 (une petite figurine se tenant sur un fil tendu entre les deux surfaces d'un réduit de mur), l'artiste ne connaît ni l'échelle ni le vertige. Elle tend son filin fragile pour un *Petit Prince* aérien, entre un support d'art majeur et un autre dit mineur, entre une temporalité (celle d'un temps pluvieux) et une autre (celle où le parapluie sèche). Quand les formats sont grands, la peinture tend à se lire abstraite, alors que ses paysages miniatures seront plus réalistes et concrets. Utilisant les petits recoins de l'espace qu'ordinairement chacun ignore, coin de mur, angle d'escalier, renforcement de porte, cueillie de

plafond, écoinçon, jambage de fenêtre, Anne-Marie Rognon les repeint ou non, mais s’y installe pour une modeste intervention. Petit carottage du réel, prélèvement du quotidien, décor de théâtre à l’échelle de nos doigts, pop-up pour spectateur à genoux, cet espace local construit dans un espace global se fait alors monumental. Armée de son métalangage puissant tel un dessin d’enfant, elle s’installe dans un univers qui lui appartient. Dans le sud de la Chine, les poètes, les peintres et les calligraphes trouvaient à s’exprimer dans l’âme des jardins de Suzhou. Marco Polo fut, au XIII^e siècle, le premier Occidental à le faire connaître. Sur un terrain plat, parfois très grand, on fabriquait en miniature tous les éléments essentiels à la vie et à la nature pour s’y retrouver dans un partage de sensations et d’harmonies communes. Les petites installations picturales d’Anne-Marie Rognon, véritables mignardises sculpturales, obligent à se confectionner visuellement une autre construction du réel. Il est possible, comme l’insinue Jean-Paul Fargier dans le texte accompagnant son exposition au Centre d’Art de Saint-Fons en 2001, que l’artiste porte un regard critique sur notre monde actuel. Je devine pour ma part une construction mentale singulière. L’artiste tisse dans l’espace, pour le visiteur, une sorte de piège d’araignée sans venin pour petits enchantements virevoltants. “ *Avec l’âge, je me sens de plus en plus responsable de mon propre bonheur. [...] J’aime m’asseoir à une table, goûter un bon vin, serrer mes amis dans mes bras* ”, confesse le réalisateur italien Ermanno Olmi. De même que Charles Trenet voyait le monde dans le cœur d’une noix, de même que ces pères du “ paysagisme chinois ”, de même que maître Gu Yiang, l’art en question ici tient moins à conquérir qu’à capter et activer un temps de félicité.

L'œuvre en kit se doit d'être reformulée, et à chaque fois déplié et installée pour être présentée. En rangeant ces délicates créations dans des encoignures méprisées, l'auteur creuse une petite niche de curiosité dans l'espace commun. Ces simples scènes qui ramènent au plus pauvre du quotidien agissent pourtant tel un drap parfumé de lavande dans l'armoire de la mémoire. Une fois posé, ce tableau à trois dimensions pour spectateur lilliputien ouvre, véritable judas, un paysage de tendresse dans l'imaginaire de chacun.

Frédéric Bouglé

Les expositions du FRAC Auvergne pour la fin de l'année 2005 :

Environnements

Johan Creten – Michel Aubry – Horst Münch – Fabian Marcaccio – Edi Hila – Philippe Hurteau – Denis Laget – Martial Raysse

30 septembre – 29 octobre 2005, Salle de la Mairie - Ambert

Environnements

Anne-Sophie Emard – Denis Laget – Georges Rousse – Nils-Udo – Stephen Maas – Daniel Dezeuze

30 septembre – 29 octobre 2005, Le Collombier – Résidence d'artistes – Cunlhat

Extensions du Paysage

Philippe Cognée – Adam Adach – Xavier Zimmermann- Fabrice Lauterjung – Stéphane Couturier – Martial Raysse – Volker Tannert – Simon Willems

22 octobre – 11 décembre 2005, La Résidence – Dompierre sur Besbre

L'art et la manière

Philippe Cognée – François Dufrêne – Hubert Duprat – Valérie Favre – Pascal Kern – Eugène Leroy – Yvan Salomone

22 septembre – 13 octobre 2005, Lycée Cévenol – Le Chambon sur Lignon

3 – 4 novembre 2005, Lycée Technologique Jean Zay – Thiers

Les blessures de l'histoire

Aziz + Cucher – Christian Jaccard – Jonathan Meese – Yan Pei Ming – Sarkis – Jacques Villeglé

4 – 21 octobre 2005, Lycée Polyvalent de Haute-Auvergne – Saint-Flour
7 – 25 novembre 2005, Lycée Montdory - Thiers

FRAC Administration

Conseil Régional
Rue de la Sellette
63000 Clermont-Ferrand

Tél. : 04 73 31 85 00
Fax : 04 73 31 84 68
frac.auvergne@wanadoo.fr

Contact pour les scolaires :
Eric Provenchère au
04.73.31.86.08

FRAC Salle d'exposition

Ecuries de Chazerat
4, rue de l'Oratoire
63000 Clermont-Ferrand

Tél. : 04 73 41 27 68

Ouverture :
- de 14 h à 18 h du mardi
au samedi
- de 14h à 17h le dimanche
- fermeture les jours fériés

Entrée libre