

# I

# A

## **PAYSAGES COSMOMORPHES** **COLLECTION DU FRAC AUVERGNE**

2 DÉCEMBRE 2016 - 19 FÉVRIER 2017

**INSTITUT  
D'ART CONTEMPORAIN**  
Villeurbanne/Rhône-Alpes

# C

---

**DOVE ALLOUCHE, PIERRE-OLIVIER ARNAUD, SILVIA BÄCHLI,  
ABDELKADER BENCHAMMA, GABRIELE CHIARI,  
MARC COUTURIER, ROLAND FLEXNER, GILGIAN GELZER,  
LYDIA GIFFORD, TONI GRAND, JEAN-LUC MYLAYNE, ÉRIC  
POITEVIN, ENRIQUE RAMÍREZ, JUDIT REIGL, METTE  
STAUSLAND, ACHARYA VYAKUL**

---

A la suite de la fusion des régions Rhônes-Alpes et Auvergne en janvier 2016, l'IAC, Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne, et le Frac Auvergne entament un partenariat afin de croiser leurs compétences et la richesse de leurs collections sur l'ensemble du territoire de la nouvelle grande région Auvergne-Rhône-Alpes. Conçue à partir d'une sélection d'œuvres issues de la Collection du Frac Auvergne, l'exposition *Paysages cosmomorphes* constitue la première étape de cette collaboration. En octobre 2017, ce sera au tour du Frac Auvergne de réaliser une exposition à partir d'œuvres de la collection de l'IAC.

Elaborée en résonance avec le nouveau cycle du *Laboratoire Espace Cerveau\** de l'IAC amorcé à partir de la Station (1)0, *Vers un monde cosmomorphe*, il s'agit de rendre visibles des pratiques à

partir desquelles un autre regard sur le monde serait possible, non plus anthropomorphe mais « cosmomorphe ».

Composée d'un ensemble de productions graphiques, picturales, photographiques et filmiques, *Paysages cosmomorphes* propose de reconsidérer notre appréhension de l'environnement et la place de l'humain et du non-humain dans celui-ci. Reliées par le dépassement du mode descriptif ou figuratif au profit d'une retranscription intuitive de l'expérience du monde, ces paysages ou plutôt ces environnements sont conçus selon une vision unifiée de l'univers, et privilégient un autre positionnement : la tension vers une fusion des éléments.

Cette fusion se révèle à travers un parti pris : celui d'une organicité de la matière commune au vivant. La terre, l'eau, l'air, la graine, constituent le point d'origine des œuvres ici réunies. Fondées à partir de cette matière générative, les photographies de Pierre-Olivier Arnaud se mesurent à l'infini de l'espace. À l'écart de toute tentative narrative, les photographies d'Éric Poitevin posent notre regard à la surface d'un marécage. Il est ainsi moins question dans ces prises de vue de représentation de la nature que d'une observation en acte, aux frontières de l'immersion avec celle-ci.

Dépassant la représentation en perspective, ces paysages cosmomorphes établissent par ailleurs la tentative d'un autre rapport au langage, en réévaluant les liens troubles qui unissent la fiction et l'histoire. Hors des cadres de représentation, les forces naturelles prennent le dessus pour laisser place au silence. En mémoire des corps noyés par l'armée lors du putsch chilien, Enrique Ramirez présente avec Pacifico un océan muet, une masse bleue en mouvement perpétuel. Selon une logique similaire de réinterrogation de la nécessité du récit, Dove Allouche photographie les lieux du tournage de *Stalker* trente ans après la sortie du film. Hors de toute visée narrative, ces environnements sont compris comme un substrat organique où s'opère une évolution indifférente à l'humain.

Persistante, l'énergie qui traverse les éléments organiques convoqués ici constitue l'enjeu fondamental des propositions. C'est avec elle que se compose un monde de relations et les artistes en captent le flux. A la destination ésotérique des signes tantriques quintessenciés d'Acharya Vyakul ou encore à la magie des Lauzes de Marc Couturier présentées en suspens, répondent des propositions graphiques à travers lesquelles on assiste à une saisie des

évènements par le geste de la main. S'ils se matérialisent de façon minimale par des lignes portant l'empreinte de leur genèse avec la « fugue » de Judit Reigl par exemple, *Floreal VII* de Silvia Bächli propose une retranscription énergétique de la matière en présentant les degrés multiples de l'épuisement de ses rhizomes. Traversés par une intention analogue, Toni Grand et Lydia Gifford travaillent respectivement le bois et le plâtre selon leur logique organique, des contraintes matériologiques qui induisent une vie propre de la matière.

Fruits d'un processus plus que d'une image fixée, les œuvres de Paysages cosmomorphes mettent en évidence la potentialité d'un passage d'un état à un autre, du statique au fluide chez Gabriele Chiari, d'une échelle à une autre chez Roland Flexner, ou d'un temps à un autre chez Gilgian Gelzer. Selon leur cohérence organique, chacune des propositions de Paysages cosmomorphes induit les conditions de multiples modes d'existence possibles, des manières singulières d'être, et parfois de résister aux mouvements du monde.

\* Initié en 2009 par l'artiste Ann Veronica Janssens et Nathalie Ergino, directrice de l'IAC, le *Laboratoire espace cerveau* explore les recherches pratiques et théoriques permettant de lier espace, temps, corps et cerveau. Initiées lors des journées d'étude de la Station (1)<sup>o</sup> (4 et 5 novembre), les recherches transdisciplinaires qui en fondent le contenu ont pour principal objet de questionner les interrelations de l'homme et de son environnement au sens large. Il étudie plus particulièrement la redéfinition des limites séparant l'homme de la nature, la place relative de l'homme dans la chaîne du vivant, les liens de coexistence dynamique entre chaque être et les possibles d'une recomposition d'un monde humain et non-humain.

## Le FRAC Auvergne

Le FRAC Auvergne est une institution soutenue par le Conseil Régional Auvergne-Rhône-Alpes, la DRAC Auvergne-Rhône-Alpes -Ministère de la Culture, la ville de Clermont-Ferrand et par un Club de Mécènes réunissant une quinzaine d'entreprises auvergnates. Le FRAC est dirigé par Jean-Charles Vergne.

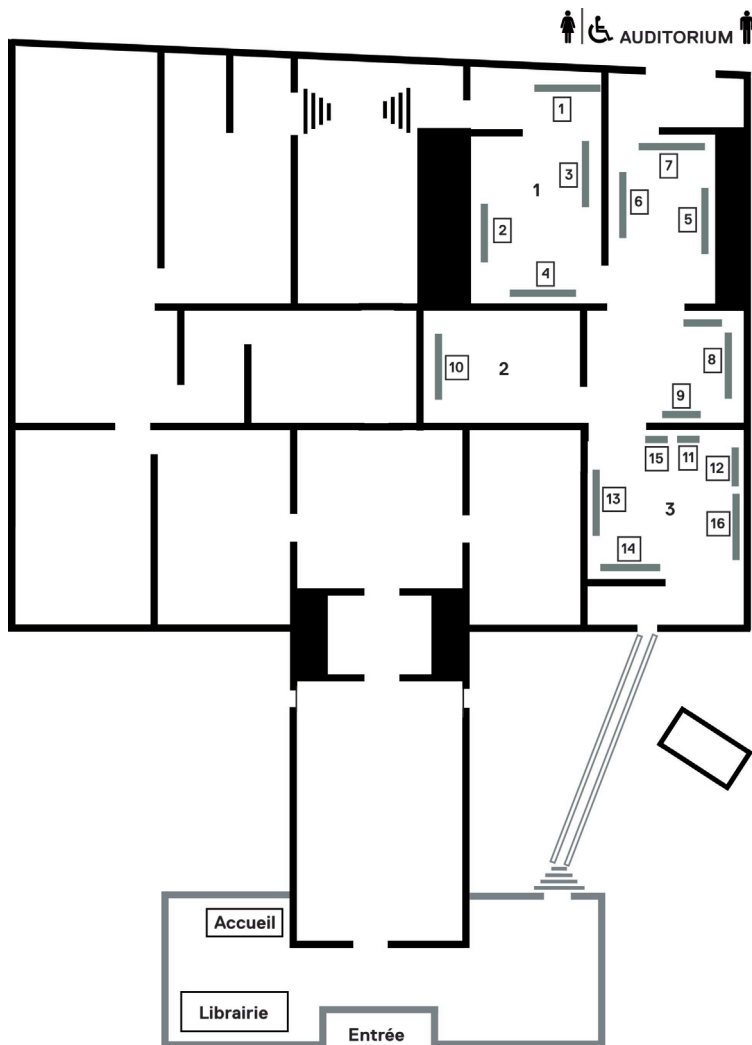
Depuis sa création en 1985, le FRAC Auvergne acquiert chaque année des œuvres auprès d'artistes dont la majorité bénéficie d'une reconnaissance internationale. L'identité de cette collection s'est constituée autour de la peinture et, plus, largement, des questions liées à l'image. Aujourd'hui, la collection regroupe plus de 750 œuvres majoritairement créées par des artistes de renommée nationale ou internationale.

Le FRAC organise une vingtaine d'expositions par an sur l'ensemble du territoire régional et contribue, par ses multiples actions éducatives, à un accès aisé et pédagogique à la création actuelle pour tous les publics, connaisseurs ou novices.

Installé au pied de la Cathédrale de Clermont-Ferrand à proximité immédiate de la Place de la Victoire, où se trouvent la Cathédrale et l'Office du Tourisme de Clermont-Ferrand, dans une zone

urbaine centrale, très fréquentée par la population et les touristes, face à une galerie d'art contemporain, le FRAC Auvergne organise des expositions consacrées à des artistes de grande renommée.

# Salles d'exposition



## **SALLE 1 :**

1 Gabriele Chiari, 2 Jean-Luc Mylayne,  
3 Marc Couturier, 4 Judit Reigl

## **HALLE SUD :**

5 Dove Allouche, 6 Toni Grand, 7 Gil-  
gian Gelzer, 8 Abdelkader Bencham-  
ma, 9 Pierre-Olivier Arnaud

## **SALLE 2 :**

10 Enrique Ramirez

## **SALLE 3 :**

11 Lydia Gifford, 12 Eric Poitevin,  
13 Silvia Bächli, 14 Roland Flexner,  
15 Acharya Vyakul, 16 Mette Stausland

# salle 1

---

## GABRIELE CHIARI

Née en 1978 à Hallein (Autriche)

Vit et travaille en France

### **Sans titre (Aquarelle n°60), 2009**

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 – il y a eu quelques entorses, mais peu nombreuses – de 73 x 110 cm, 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, 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 (...) Il faut éliminer au fur et à mesure pour s'assurer que chaque élément soit juste. Le travail autour d'une aquarelle commence souvent avec un essai surchargé en couleur ou trop bavard, qui pourtant ouvre des pistes. » 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 comme 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 procèdent d'un air de famille oscillant, comme les deux œuvres 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.

Eric Suchère

## **Jean-Luc MYLAYNE**

**Né en 1946 à Marquise (France)**

**Vit dans le monde**

### **N°367, Février-mars 2006 - 2006**

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 ces œuvres compte plus de 500 œuvres, 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 dé-focaliser constamment. C'est ce que la photographie de Jean-Luc Mylayne saisit grâce à une optique

permettant d'obtenir, dans la même photographie, une alternance et une succession de plans flous et nets, de découper des séries de plans dans la totalité de l'espace, d'opérer des jonctions entre des points pourtant éloignés et la photographie de Jean-Luc Mylayne renvoie le spectateur à cet acuité dans la vision. Il faut parfois que celui-ci cherche pour voir l'oiseau, non dans le simple jeu d'une énigme cachée dans l'image, mais dans l'exercice plus captivant qui consiste à balayer la surface du monde pour saisir des rapports entre les choses, à apprendre à regarder au lieu de voir pour reprendre le mot de Condillac, c'est-à-dire passer de l'instantané de la vision au retard d'une construction intellectuelle et intelligente du visible. Et cet apprentissage constitue, en un même temps, un acte éthique et politique car, comme le rappelle Jean-Luc Mylayne dans un de ses rares textes, « les oiseaux sont à l'évidence un des faibles signaux intuitifs fulgurants de la beauté hors de la tuerie » Le signal est faible mais Jean-Luc Mylayne l'amplifie pour nous.

Eric Suchère

## MARC COUTURIER

Né en 1946 à Mirebeau sur Bèze  
(France)

Vit et travaille à Paris (France)

### **Lauzes, 1993**

« 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 ?

À 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

## JUDIT REIGL

Née en 1923 1923 à Kapuvár

(Hongrie)

Vit et travaille à Marcoussis (France)

### *L'Art de la Fugue, 1982*

Judit Reigl a été comme Jean Degottex et Simon Hantaï, proche du Surréalisme – puisque sa première exposition personnelle à Paris en 1954 était préfacée par André Breton – mais à l'instar de ces deux artistes, elle s'éloigne rapidement de l'imagerie onirique propre à cette mouvance pour développer un langage abstrait fortement individualisé, essentiellement axé sur une pratique dérivée de l'écriture automatique. Les trois encres sur papier de petites dimensions, présentes dans la collection du FRAC Auvergne sont emblématiques de cet attachement que porte Judit Reigl à un style dont la règle première est de préserver toute la spontanéité du geste dans une écriture tenant à la fois de la calligraphie extrême orientale, de la partition musicale et du griffonnage semi conscient. Par ailleurs, rien n'est plus symptomatique dans son œuvre que la grande peinture intitulée *L'Art de la Fugue*. Peinte sans intervention du conscient, de manière tout à fait automatique, cette œuvre a également été réalisée dans des conditions particulières puisque les gestes sont partiellement menés par l'écoute de la musique de Jean-Sébastien Bach qui donne son titre au tableau. Travaillant en musique afin d'élargir la liberté des mouvements et des gestes sur le support, Judit Reigl recouvre sa toile de deux peintures non miscibles. La première, très pâteuse, est appliquée avec un grattoir en lignes superposées

comme des portées musicales, tracées selon une progression rythmée proche du principe de l'écriture automatique. La seconde, très diluée, est étalée au moyen d'une large brosse. Le résultat obtenu interdit naturellement toute distinction entre la forme et le fond, soulignant ainsi les aspects organiques de la surface peinte. Le tableau, à percevoir comme un cheminement qui serait tout autant celui d'un peintre que d'un musicien, devient véritablement une partition musicale déployant un parcours visuel et sonore, donnant à voir à la fois la texture délicate imprimée à l'espace et l'écoulement temporel nécessaire à la réalisation de l'œuvre.

## halle sud

---

### **GILGIAN GELZER**

**Né en 1951 à Bern (Suisse)**

**Vit et travaille à Paris (France)**

### **Sans titre , 2010**

Le FRAC Auvergne possède dorénavant un ensemble conséquent d'œuvres de l'artiste Gilgian Gelzer puisqu'il conserve trois dessins et deux peintures s'échelonnant de 1998 à 2012 (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. Le dessin commence par le tracé d'une ligne, la définition d'une surface par le contour – et non par le bord de la masse colorée comme dans la peinture –, la création d'une structure, une idée de construction vague une déambulation ou la traversée d'une surface mais, quel que soit la méthode ou le parti pris employé, le dessin est, comme la peinture, sans projet dans l'immédiateté. Le dessin commence de manière automatique et est corrigé par de longues séries de reprises. Si le point de départ peut évoquer, par analogie, le griffonnage que l'on exécute en parlant au téléphone, Gilgian Gelzer ne s'en tient pas à cette première découverte, à contrario de l'étonnement naïf des surréalistes, mais va tenter de faire en sorte que quelque chose advienne de ce hasard. Il s'agit de définir une chose précise qui n'est pas nommable ou n'a pas encore été nommée. Le dessin est le moyen de faire apparaître ce qui n'est pas encore advenu. Il est, dans cette pratique de la rature, de la correction et de la biffure, la mise en place d'une dialectique d'éléments contradictoires entre la plus grande incertitude et la détermination la plus volontaire. Les éléments sont sans arrêt déviés, l'intention dérive pour aboutir à quelque chose d'improbable. Il s'agit de poursuivre l'incertitude par la volonté, de faire en sorte que l'incertain s'impose comme déterminé.

Cette incertitude s'impose, principalement, par l'hétérogénéité. Non seulement les dessins des années 1990 et du début des années 2000 ne sont pas homogènes entre eux mais, même à l'intérieur d'un seul, l'intervention est hétérogène car, dans cette somme de temps dont les dessins se font l'écho, des moments très différents se succèdent ou cohabitent. Cette hétérogénéité permet de mettre en doute chaque type de représentation. Il s'agit à la fois de faire accepter une chose dans ce qu'elle a d'arbitraire ou d'unique – et, donc, de ce qu'il n'est pas possible de répéter ou de reconduire – mais aussi, par cette hésitation constante dans les codes, de faire en sorte que le dessin permette la perte de connaissance, terme qu'il faut prendre non dans le sens de conscience mais dans celui de savoir. À partir de la fin des années 2000, Gilgian Gelzer a commencé à réaliser des dessins en couleur (dessins muraux ou dessins sur papier). Bien que colorés, ses dessins ne constituent toujours pas une transposition des peintures, ni même une étude pour celles-ci. La couleur, dans ceux de 2008 – dont le Musée National d'Art Moderne possède un exemple –, accentue l'hétérogénéité et l'impureté formelle de ces « improvisations » ou paysages mentaux. En 2011, l'artiste a réalisé un ensemble de dessins où l'hétérogénéité n'est plus de mise comme ceux-ci sont 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.

Eric Suchère

## DOVE ALLOUCHE

Né en 1972 à Paris où il vit et travaille

### *Le Temps Scellé, 2006*

Dessinateur virtuose, Dove Allouche construit une œuvre profonde, fortement marquée par la littérature et le cinéma, et dont une large part est fondée sur la retranscription par le dessin ou la photographie de lieux particulièrement marqués, par leur histoire ou par leur portée symbolique forte. Ainsi, la série intitulée *Le Temps Scellé* s'appuie-t-elle sur un site tout à fait spécifique puisque l'ensemble des prises de vues a été réalisé en Estonie, sur le site choisi en 1979 par le réalisateur russe Andreï Tarkovski pour tourner les scènes majeures de son film *Stalker*. Ce chef-d'œuvre du cinéma raconte le voyage initiatique de deux hommes sur un territoire mystérieux et interdit appelé la *Zone*. Site maudit, habité par une inquiétante force spirituelle, réputée pour son influence néfaste, voire mortelle, sur tous ceux qui y pénètrent, la *Zone* est circonscrite par des barrages soigneusement gardés par la police. Près de trente ans après la réalisation du film, Dove Allouche accomplit une nouvelle reconnaissance topographique afin de retrouver avec

exactitude les paysages de la *Zone*. Équipé d'une chambre noire, accompagné d'un des producteurs russes du film, il réalise cet ensemble de photographies, réactivant les points de vue du film de Tarkovski et l'idée d'un espace métaphorique où le présent se confond avec le futur, un temps scellé. Mais, avec cette œuvre, il en va aussi d'une façon de souligner le statut même de zone interdite. Comme le précise le philosophe Slavoj Žižek à propos du film : « Pour un citoyen de l'ancienne Union Soviétique, la notion de Zone interdite donne lieu à (au moins) cinq associations : la Zone est (1) le Goulag, c'est-à-dire un territoire isolé voué à l'enfermement ; (2) un territoire contaminé ou rendu inhabitable par quelque catastrophe technologique (biochimique, nucléaire...), tel Tchernobyl ; (3) le domaine retiré dans lequel vit la Nomenklatura ; (4) le territoire étranger dont l'accès est interdit (comme le Berlin Ouest clôturé au cœur de la RDA) ; (5) un territoire où une météorite s'est écrasée (comme à Tunguska en Sibérie). [...] Dans *Stalker*, cet espace fantasmatique est la « zone » mystérieuse, le territoire interdit dans lequel l'impossible se produit, dans lequel les désirs secrets sont réalisés » (Slavoj Žižek, *Lacrimae Rerum*, Editions Amsterdam Poches, 2005, p.199)

Jean-Charles Vergne

## TONI GRAND

1935 (Gallargues-le-Montueux)-  
2005 (Mouriè)

### **Sans titre, 1987 - 1997**

Toni Grand est reconnu pour être l'un des sculpteurs français les plus intéressants de sa génération tant il a multiplié les expérimentations et défriché le genre sculptural en renouvelant les codes, notamment au moment de sa collaboration au sein du mouvement Support / Surface au début des années 70. Dans une époque soucieuse de la mise en évidence des qualités spécifiques du matériaux (on peut ainsi songer aux feutres de Robert Morris ou aux giclées de plomb en fusion de Richard Serra), l'œuvre de Toni Grand développe une espèce d'indifférence à la qualité des matières. Mais il y a là une fatalité à laquelle Toni Grand ne peut échapper : malgré l'aspect littéralement « ignoble » de la résine synthétique qu'il utilise, malgré le choc premier ressenti lorsque l'on comprend que cette résine constitue une gangue pour quatre anguilles bien réelles, la ligne sculpturale constituée par l'œuvre devient une matière superbe, invite à la contemplation et à l'interrogation. Peut-on sculpter l'organique et pour quelles raisons le ferait-on ? Avec ses anguilles, Toni Grand s'est probablement posé cette question bien avant que l'artiste anglais Damien Hirst ne découpe des vaches. Ce que l'on peut entrevoir dans les œuvres utilisant des anguilles emprisonnées dans de la résine est l'idée d'un parallèle possible avec ces petits organismes préhistoriques que les biologistes étudient, embaumés dans l'ambre, intacts,

porteurs d'indices inestimables sur leur époque. Derrière cette gangue protectrice, ce sont bien des cadavres réels qui sont exposés et la pellicule de résine est tout ce qui nous sépare de leur puanteur et de leur pourriture. A propos de ce type d'œuvres, Toni Grand parle d'un « moment de décomposition qui dure » et révèle ainsi l'étroite relation qu'entretiennent ses sculptures avec la mort.

Jean-Charles Vergne

## **ABDELKADER BENCHAMMA**

**Né en 1975 à Mazamet (France)**

**Vit et travaille en France**

### ***Random*, 2014**

Prodige du dessin dont la notoriété ne cesse de grandir hors de nos frontières, l'artiste français Abdelkader Benchamma, installé entre Montpellier, Paris et Mexico, bâtit depuis des années une œuvre graphique à mi-chemin entre graphisme et dessin contemporain. À l'occasion de la publication du livre *Random* sur lequel il a travaillé pendant six ans, à la fois roman graphique et bande dessinée, le FRAC Auvergne lui a consacré en 2015 sa première grande exposition institutionnelle, au moment même où se préparait un ambitieux projet de dessin mural monumental à l'invitation du prestigieux Drawing Center de New York.

Édité par le FRAC Auvergne, Agnès b. et L'Association (dont tout le monde connaît le fameux *Persepolis* de Marjane Satrapi), le livre *Random* contient 300 dessins consacrés à la naissance de l'univers, exposés pour la première fois au FRAC Auvergne.

L'acquisition d'un ensemble de planches originales de *Random* permet de réunir les grandes étapes de cette narration. La présentation de ces dessins, lorsqu'elle s'effectue dans son intégralité, est accompagnée d'un exemplaire du livre, partie intégrante de l'œuvre ainsi acquise par la collection du FRAC.

*Random* est le récit d'une création cosmologique en même temps qu'il est le récit de sa propre création en tant que livre. Il faut considérer cet ouvrage en ayant à l'esprit la coexistence de ces deux strates, intimement mêlées. La première, que l'on peut hâtivement qualifier de narrative, consiste en une vaste fresque fantasmée et anachronique déployant une succession d'événements cosmiques, planétaires et moléculaires qui décrivent l'avènement d'un univers et d'une planète qui probablement ne sont pas les nôtres. Le second niveau de lecture concerne la mise en abyme de l'acte de création du livre et la manière dont près de trois cents dessins réalisés sur plus de six ans s'agencent, s'aboutent et trouvent une cohérence tant narrative que dans l'harmonisation de leurs surfaces pour fonder le récit impossible d'une création.

Ce livre est inclassable. Ni catalogue d'exposition, ni roman graphique, ni bande-dessinée, il est à la fois un manuel de cosmologie, un carnet de dessins, un story-board, une histoire fantastique. La narration ne cesse de s'effiloche, de bégayer, de hoqueter ; elle juxtapose des scènes qui, aboutées, semblent vouloir s'animer, s'alimenter, se contaminer les unes les autres, jusqu'à former la

trame d'une histoire que le lecteur ne peut s'empêcher d'assimiler à celle d'une création cosmique d'où la vie surgirait à la manière d'un coup de dés hasardeux. Les images de *Random* font surgir les souvenirs des récits d'anticipation, espaces fantasmés de la littérature et du cinéma – *Solaris* d'Andrei Tarkovski, 2001, *l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick pour ne citer que les plus fameux –, visions artistiques croisées avec les théories scientifiques les plus actuelles – théorie des supercordes, des univers à n dimensions, espaces inatteignables et abstraits de la cosmologie que les mathématiques fondamentales sont parvenues à démontrer et à modéliser.

Jean-Charles Vergne

## **PIERRE-OLIVIER ARNAUD**

**Né en 1972 à Lyon (France) où il vit et travaille.**

### ***Sans titre (Projet : Cosmos - ciel 04), 2011***

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. Celles-ci obéissent toujours au même protocole : 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) opèrent chez le spectateur un travail esthétique autant que mémoriel, qu'elles soient des vues de ciex marqués par le passage d'avions, des fleurs, des feux d'artifices, ou de maigres détails sur des dégradés de gris. Il se passe dans ces œuvres quelque chose d'assez analogue aux dernières images du film *L'Eclipse*, 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. 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

## salle 2

---

**Enrique RAMIREZ**

**Né au Chili en 1979. Vit en France**

### ***Pacifico, 2014***

C'est avec l'ambiguïté d'une fascinante beauté que se révèle au spectateur le film d'Enrique Ramirez, lauréat du Prix Découverte des Amis du Palais de Tokyo en 2013. Il traite dans ses œuvres des grands mouvements d'exodes et d'exils. Ses images sont généralement contemplatives et accordent une place importante à la représentation de paysages, d'océans, de plages, dans une vision qui ne se dépare jamais d'une double lecture géopolitique qui laisse souvent une place importante aux témoignages de protagonistes directement concernés par les événements évoqués par les œuvres. Pensé à partir de la mer, en hommage à son père qui fabriquait des voiles de bateaux sous la dictature du général Pinochet, *Pacifico* livre une vision sublimée de l'océan, filmé en haute définition, dont le ralenti et la texture ne peuvent se départir d'une analogie avec un organisme respirant. Cet océan contient les centaines de corps que le régime de Pinochet a fait disparaître, jetés à la mer depuis des hélicoptères, parfois encore vivants, lestés par des rails de chemin de fer. « Quand on mange du poisson dans mon pays, on se demande toujours s'il n'est pas nourri des corps qui ont été immergés. Cela peut paraître effrayant, mais c'est ainsi. Au Chili, la mer est aussi une mémoire », déclare-t-il, ajoutant que « la mer est le véritable tombeau du Chili. »

**Jean-Charles Vergne**

## salle 3

---

### SILVIA BÄCHLI

Née en 1956 à Baden (Suisse)

Vit et travaille en France, en Suisse,  
en Allemagne

#### *Floreal VII, 1999*

Les dessins de Silvia Bächli, exécutés selon une discipline quotidienne, obéissent à un processus de retranscription de détails vus lors de promenades, de parties de corps, d'architectures, d'objets et, bien qu'il ne soit pas rare que les dessins puissent sembler prendre certaines de leurs sources dans une démarche tournée vers l'abstraction, l'origine de toutes ses œuvres est figurative. La tentative d'y voir une aspiration abstraite repose sur deux choix déterminants: celui de la représentation de détails qui, en tant que tels peuvent avoir une valeur d'abstraction étonnante, et celui de regrouper ces détails en ensembles muraux très composés et en apparence très hétérogènes. Sur ce dernier point, Silvia Bächli aime utiliser le terme de *cluster* pour qualifier la manière dont sont assemblés les dessins, empruntant ainsi à la musique un mot indiquant la collision compacte de sons ou de notes, joués en grappe, de manière très dense. Dès lors, la dimension musicale apparaît comme une possibilité pour comprendre l'intonation générale de cette œuvre. En effet, si elle ne repose pas sur un postulat musical initial, elle fait appel à une sensibilité qui fait assurément écho avec la musique, avec la manière dont on la compose et avec la façon dont un auditeur la reçoit. La gestion du blanc,

la juxtaposition de motifs qui, une fois assemblés, ne semblent plus s'intégrer dans aucune sorte de narration, la rythmique ou l'arythmie des motifs dans un même dessin ou des dessins entre eux, la délicatesse confrontée à la rupture, l'échappée permanente du sens au profit d'une pulsation très réglée... sont autant de caractères qui concourent à inscrire les œuvres dans un système de lecture où la musicalité l'emporte bien souvent sur la pictorialité, utilisant cette dernière comme moyen et non comme finalité.

*Floreal VII* s'intègre dans une série consacrée à des motifs dont la source est végétale mais n'ayant pas pour objet de s'inscrire dans la représentation d'un ensemble de motifs floraux. « Dans les grands dessins floraux, les tiges qui relient les fleurs entre elles sont invraisemblables d'un point de vue botanique. Elles ne correspondent à aucun type d'inflorescence, ni à la structure du lierre, ni à celle de l'orchidée », comme le précise Fabrice Hergott à propos de cette série. De ce point de vue, la série s'inscrit dans le prolongement direct des dessins floraux exécutés par Henri Matisse et Ellsworth Kelly, dont le sujet de départ n'est que prétexte à une libération du geste, à l'expérimentation d'une fluidité inscrite dans une économie d'effets à laquelle ne peut que souscrire Silvia Bächli.

Jean-Charles Vergne



## ROLAND FLEXNER

Né en 1944 à Nice (France)

Vit aux Etats-Unis

### **Sans titres #11, #17, #48, 2000**

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, trouvent 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

## **Lydia GIFFORD**

**Née en 1979 à Cheltenham (Grande-Bretagne),**

**Vit et travaille à Londres (Grande-Bretagne)**

### ***Forth, 2010***

Née en 1979 et ayant fait ses études au Royal College of Art de Londres, Lydia Gifford a une pratique picturale qui insiste sur la matérialité de l'objet et tend vers la sculpture ou l'installation dans des objets souvent pauvres mettant en scène l'acte pictural et sa difficulté à être. C'est ce que l'on retrouve dans *Forth* qui date de 2010. Cette œuvre est composée de deux parties, une première appelée (sur le certificat qui accompagne l'œuvre) « élément physique » et une autre dénommée (toujours sur le certificat) « élément performatif ». L'élément physique comprend un double châssis articulé recouvert de toile (peinte) sous lequel se trouve une pièce de bois de forme irrégulière. Cet élément physique peut être exposé sans l'élément performatif mais dans un accrochage très rigoureux : le haut de l'élément physique doit être à 1,85 m et doit être placé avec un espace à gauche de 2,84 m – tous ces éléments renvoyant à la première exposition de l'œuvre. L'élément performatif est constitué d'une ligne noire ponctuée par trois marques – sous et à gauche de l'œuvre. Cet élément ne peut être réalisé que par l'artiste – à l'inverse, par exemple,

d'un mural de Sol LeWitt.

L'œuvre est, donc, double, constituée d'un élément qui possède, seul, une signification, mais qui peut être enrichie, faussée ou pervertie par les traces réalisées sur le mur. On peut également considérer que l'espace vide laissé à gauche – en l'absence de l'élément performatif – constitue un troisième élément – non nommé mais fondamental. La question est donc de saisir ce qui, intrinsèquement, joue dans l'élément physique et la manière dont s'articulent les relations avec les deux autres éléments.

L'élément physique est, visiblement, composé de morceaux de bois coupés hâtivement, évoquant plus le déchet qu'un châssis fabriqué avec soin. Il semble aller de guingois et la « coupure » dans la partie supérieure accentue cette sensation, tout comme le morceau de bois disposé sous ce châssis qui rappelle une cale. La toile est couverte d'un badigeon qui masque imparfaitement une première couche picturale et témoigne d'une grande rapidité d'exécution. Il est question d'instabilité, de chute, de ruine, d'une image impossible.

L'espace à gauche n'est pas un vide, mais un espace à occuper. S'il ne l'est que virtuellement, lorsque l'élément performatif est absent, il est, néanmoins mesurable, physiquement présent, montrant une absence que l'élément physique semble conclure ou fermer un peu comme une page blanche sur laquelle viendraient se poser quelques mots à droite – avec cette analogie on comprend que la page, même inoccupée, est visible. L'élément performatif est double. Il est à la fois mesure par la ligne souli-

gnant le blanc du mur, accentuant sa présence tout en étant le début d'une peinture elle-même effacée – les taches étant diluées ou raclées. Si ces taches peuvent rappeler des marques de résidus d'une activité picturale dans un atelier, leur décontextualisation – dans l'espace d'exposition – amène à les lire autrement, intensifie leur légèreté et leur caractère éphémère – puisqu'elles seront effacées après l'exposition – et cette légèreté s'oppose, bien évidemment, à la matérialité fortement présente de l'objet pictural sur la droite. On pourrait dire que *Forth* (adverbe qui indique le mouvement) nous fait passer de l'espace à la trace et de la trace à l'objet dans une déconstruction de l'objet pictural affirmant sa difficulté à être, à faire surgir, à rendre visible.

Eric Suchère

## Éric POITEVIN

Né en 1961 à Longuyon (France)

Vit et travaille en France

### **Sans titre, 1994**

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 lentilles 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 ».

Eric de Chassey

## METTE STAUSLAND

Née en Norvège en 1956

Vit et travaille à Bâle (Suisse)

### *Reading Rivers II, 2012*

Mette Stausland, artiste originaire de Norvège, se consacre exclusivement au dessin que ce soit dans des petits ou grands formats ou des installations ou des œuvres conçues pour des espaces publics. Plusieurs séries sont menées de front parfois sur de longues périodes et semblent constituer une somme des possibilités graphiques allant des structures les plus complexes (série *Bleu*) aux tracés intuitifs les plus simples (série *Coda*) dans des techniques qui vont de la craie grasse au graphite. Les procédures matérielles (utilisation de la lithographie ou du collage) sont autant mises en avant que l'improvisation, la ligne vaut autant que la surface, le remplissage obsessionnel peut être contrebalancé par une série plus expressionniste. *Reading Rivers II (2012)* appartient à la série *Bleu* qui doit sa dénomination à la dominante des œuvres (tout comme la série *Jaune*). Outre la dominante, la série *Bleu* est marquée par un remplissage méthodique de petits modules rectangulaires bleus laissant apparaître en réserve d'autres motifs rectangulaires blancs. Les motifs prennent différentes directions, forment des masses ondulantes qui s'enchevêtrent en un espace souvent *all-over* qui peut évoquer les structures aléatoires et chaotiques qui peuvent évoquer certains phénomènes que l'on observe dans la mécanique des fluides (émulsions, suspensions,

tourbillons, etc.) et le titre choisi par l'artiste est éclairant sur la relation entretenue avec ces phénomènes — d'autant plus que l'on retrouve cette structuration dans différentes séries de l'artiste comme dans *Coda* ou dans *Moving Parts* ou dans certaines œuvres murales (*Indigo Drift*, 2013).

Dans *Reading Rivers II*, le trait devient forme, la forme devient structure, la structure devient composition... le procédé dans son extrême simplicité et son caractère aléatoire ou improvisé finit par générer un espace complexe analogique d'un espace urbain ou d'un paysage composite perçu dans une vision aérienne. Ce caractère chaotique est renforcé par l'exécution manuelle permettant toutes les variations aussi bien dans la longueur que dans la largeur des modules et venant donner une vibration constante de la surface.

Dans le cas de l'œuvre du FRAC Auvergne, Mette Stausland a collé de fines bandelettes de papier blanc à la surface de son dessin. Le réseau continu est ainsi perturbé, interrompu, par une autre strate tout aussi aléatoire — comparable, si nous voulons poursuivre les analogies, à un réseau de chemins striant un paysage. Ce réseau vient relier ou irriguer les grandes surfaces blanches en réserve qui parsèment la surface et que l'on retrouve principalement sur les bords. Ce blanc n'apparaît plus comme un manque, une partie inachevée, mais comme une autre structure devenant forme et perdant son rôle de simple fond — cette inversion fond/forme est également présente dans *Reading Rivers III* (2013). Deux structures viennent s'opposer et semblent marquer deux forces

différentes : une force centripète (le blanc) et centrifuge (le bleu) — mais l'on pourrait également penser à un phénomène d'absorption. On remarquera, enfin, que certains réseaux blancs sont poursuivis par des traits de crayons (principalement dans la partie inférieure) rajoutant une strate supplémentaire à l'ensemble et striant le blanc d'une manière encore différente, à la fois dessin sous-jacent, ébauche d'une structure, poursuite possible du réseau bleu tout autant que du réseau blanc, entretenant ou ajoutant une ambiguïté à un espace déjà sans cesse perturbé.

Eric Suchère

**ACHYARA VYAKUL (ACHARYA RAM CHARAN SHARMA DIT)**

Inde, 1930 - 2000

**Sans titre, 1999**

**Sans titre - 1994**

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 le 16 septembre 2011, lors du vernissage de l'exposition (*M*) *other India* à la galerie du Jour Agnès B., 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 – des rapports entre Vyakul et l'art tantrique, celui-ci m'avait lâché que cette peinture ne pouvait être qualifiée de telle, mais plutôt d'art brut. Pourtant, Vyakul était, comme le rappelle, Franck André Jamme, lui-même, un peintre lettré et sanskritiste, ainsi que le directeur d'un musée privé consacré à l'art populaire indien. Le caractère lettré et sa connaissance des arts populaires ne peuvent accréditer cette thèse – même si je respecte l'avis de ce connaisseur de l'art indien – 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.

Dans un dialogue rapporté par Franck André Jamme, 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 . »

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 technique – 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 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, également, 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 opposent – 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 . »

Eric Suchère

## INFORMATIONS PRATIQUES

---

# PAYSAGES COSMOMORPHES

## COLLECTION DU FRAC AUVERGNE

DOVE ALLOUCHE, PIERRE-OLIVIER ARNAUD, SILVIA BÄCHLI, ABDELKADER BENCHAMMA, GABRIELE CHIARI, MARC COUTURIER, ROLAND FLEXNER, GILGIAN GELZER, LYDIA GIFFORD, TONI GRAND, JEAN-LUC MYLAYNE, ÉRIC POITEVIN, ENRIQUE RAMÍREZ, JUDIT REIGL, METTE STAUSLAND, ACHARYA VYAKUL

Exposition du 2 décembre 2016 au 19 février 2017

### OUVERTURE

---

Du mercredi au vendredi de 14h à 18h

Le week-end de 13h à 19h

Visites commentées gratuites

le samedi et le dimanche à 16h et en semaine sur rendez-vous

### ACCÈS

---

Bus C3 (arrêt Institut d'art contemporain)

Bus C9 (arrêt Ferrandière)

Bus C16 (arrêt Alsace)

Métro ligne A (arrêt République)

Station vélo'v à 1 minute à pied

L'Institut d'art contemporain est situé

à 5 minutes du quartier Lyon Part-Dieu

### TARIFS

---

• plein tarif: 6€ • tarif réduit: 4€ • gratuit -18 ans . Pass IAC: 15€

### LIBRAIRIE

---

spécialisée en art contemporain,

accessible aux horaires d'ouverture des expositions

### PROCHAINS RENDEZ VOUS

---

Vendredi 16 décembre 2016 à 12h30 & 13h : Visite sur le pouce, visite express et déjeuner sur place.

Dimanche 29 janvier 2017 à 15h30 : Family Sunday, visite en famille suivie d'un bon goûter.

L'institut d'art contemporain bénéficie de l'aide du Ministère de la culture et de la communication (DRAC Auvergne- Rhône-Alpes), du Conseil régional Auvergne-Rhône-Alpes et de la Ville de Villeurbanne.

**INSTITUT  
D'ART CONTEMPORAIN**  
Villeurbanne/Rhône-Alpes

44 rue docteur Dolard  
69600 Villeurbanne  
France

tél. +33 (0)4 78 03 47 00  
fax +33 (0)4 78 03 47 09  
www.iac.eu



Fonds régional  
d'art contemporain  
Auvergne

Avec le soutien de :



Aësop.  
www.aesop.com

CINÉPARTS

PARISart

KIBLIND