

I

EXPOSITION

# MULTI-COMMEDIA

EDUARDO ARROYO, ARMAND AVRIL,  
OLAF BREUNING, FRANÇOIS CURLET,  
PHILIPPE MAYAUX, YAN-PEI MING,  
LILIANA MORO, ALAIN SÉCHAS, DANIEL SCHLIER,  
FABIEN VERSCHAERE, CARMELO ZAGARI

A

DU 27 JUIN AU 29 AOÛT 2010

*Espace François-Auguste Ducros, Grignan*

C

INSTITUT  
D'ART CONTEMPORAIN  
La Collection en Rhône-Alpes

Réalisée en partenariat avec la Mairie de Grignan, l'exposition *Multi-commedia* s'inscrit dans le contexte du Festival de la Correspondance, qui a cette année pour thème le théâtre.

L'Institut d'art contemporain propose une sélection de « personnages » présents dans sa collection d'œuvres, en accordant une large part à la peinture et en assumant également la dimension hétéroclite de l'ensemble.

Ainsi, se côtoient portraits subjectifs (Eduardo Arroyo, Yan Pei-Ming, Liliana Moro) et allégories caustiques (François Curlet, Philippe Mayaux, Alain Séchas) ; scènes baroques (Olaf Breuning, Fabien Verschaere, Carmelo Zagari) et compositions oniriques (Armand Avril, Daniel Schlier).

Chacun à leur manière, les artistes convoquent des personnages – héros ou anti-héros, plus ou moins comiques ou tragiques – qu'ils mettent en scène pour générer un récit.

Les œuvres réunies agencent en quelque sorte une nouvelle « commedia dell arte », multi-supports, qui n'hésite pas à caricaturer les figures, à stéréotyper les caractères et à théâtraliser les représentations.

## ESPACE FRANÇOIS-AUGUSTE DUCROS, GRIGNAN

---

Installé dans une ancienne demeure bourgeoise, au cœur du village de Grignan, l'**Espace François-Auguste Ducros** est dédié à l'art contemporain. Il porte le nom d'un ancien maire de Grignan à qui l'on doit l'essentiel du développement et des aménagements urbains du village au XIXe siècle. Il est situé au premier étage de la Maison de Pays, qui abrite également l'Office de Tourisme du Pays de Grignan, le Syndicat des Vignerons du Tricastin et son caveau de dégustation ainsi que la bibliothèque. La rénovation du bâtiment a été réalisée en 2004 par l'architecte Jean-Michel Wilmotte.

Depuis 2005 et en partenariat avec la Mairie, la Collection de l'Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes, est régulièrement présentée à l'occasion du Festival de la Correspondance. Certaines années, les expositions s'inscrivent dans un circuit art contemporain de la Collection de l'Institut d'art contemporain, sur l'ensemble de la Drôme et au-delà.

## L'INSTITUT D'ART CONTEMPORAIN, VILLEURBANNE/RHÔNE-ALPES

---

Outil de création, d'expérimentation et de recherche pour l'art actuel, l'Institut d'art contemporain développe *in situ* (1200 m<sup>2</sup>), une activité d'expositions et de rencontres combinée à la constitution d'une collection d'œuvres au rayonnement international.

Il prolonge ses activités de recherches, *ex situ*, par la diffusion de sa collection dans l'ensemble de la région Rhône-Alpes, ainsi que sur l'ensemble du territoire national et international.

# Salle 1

---

## ARMAND AVRIL

---

Né à Villeurbanne (Rhône) en 1926.  
Vit et travaille à Cotignac (Var).

Armand Avril est le fils d'un peintre et poète, collectionneur d'art primitif mort en déportation. D'abord peintre plâtrier, Armand Avril se dirige en autodidacte vers la peinture, qu'il pratique exclusivement de 1952 à 1968. Ses œuvres de l'époque, de par leurs couleurs vives et les thèmes qu'elles représentent, le rapprochent de peintres figuratifs tels que Raoul Dufy ou les lyonnais André Cottavoz et Jean Fusaro. Il expose ses travaux pour la première fois en 1969 au Salon du Sud-Est à Lyon. Sa première exposition personnelle a lieu l'année suivante à la galerie lyonnaise Le Lutrin.

1968 marque un tournant décisif dans l'œuvre de l'artiste qui s'exprime dès lors en assemblant des objets et en créant des montages, faisant de la trouvaille et de la récupération ses principaux modes de création, sans pour autant exclure totalement la peinture. A partir d'un environnement qui foisonne d'objets – notamment une collection de souvenirs africains ramenés de ses nombreux voyages – ce sont les trouvailles qui créent l'œuvre et non l'inverse.

Les travaux qu'il exécute, à base de pinces à linge, bouchons de champagnes et bouts de bois, cordes, tissus, doivent constituer un univers proche de l'art brut.

Conservant son individualité, tant dans sa dimension picturale que matérielle, chaque objet retrouve ainsi une nouvelle vie. La transformation physique et poétique qu'il subit le fait accéder au statut d'œuvre d'art, selon une représentation quasi totémique, et dans un processus exactement inverse à celui du *ready-made*.

S'ils fonctionnent depuis 1968 selon ce

mode de la récréation et de l'assemblage, les travaux d'Avril n'ont cependant pas échappé à une évolution formelle. L'artiste reconnaît au fil des ans l'influence d'autres artistes sur ses créations, qu'il manifeste en leur rendant hommage : *Salut Chaissac*, en 1973, s'adresse à l'un des artistes majeurs de l'art brut. L'influence du cubisme, si elle n'est pas expressément revendiquée, est aussi perceptible dans ses œuvres des années 80, plus sophistiquées que celles de la décennie précédente, notamment *Portrait de Man*, un portrait de sa mère de 1983.

## Tête (1968)

L'œuvre est constituée d'une série de portraits, de couleurs vives sur des tons d'ocre, jaune et bleu, peints sur une même toile ; chaque portrait séparé par un fond d'une couleur différente. Le quart inférieur de la peinture comprend deux portraits plus larges d'une personne avec un chat et d'une autre allongée.

## LILIANA MORO

---

Née en 1961 à Milan où elle vit et travaille.

Après des études à l'Académie de Brera où elle se familiarise avec les matériaux et les techniques de la sculpture, Liliana Moro fonde à Milan avec Bernhard Rüdiger, Mario Airò, Andrea Rabbiosi et Stefano Arienti l'espace d'art autogéré *Lo Spazio di via Lazzaro Palazzi*, puis la revue *Tiracorrendo* dont elle assure la direction de la rédaction. Ces deux espaces lui permettront d'inscrire ses travaux (souvent expérimentaux) dans une certaine continuité, plus thématique que technique.

Adoptant les formes les plus variées – du dessin à la sculpture en passant par la musique, la vidéo et la performance – les œuvres de Liliana Moro traduisent son intérêt et sa critique de l'identité subjective dans ses rapports avec les

conditionnements qu'elle subit et qui sont à l'œuvre dans les dispositifs les plus divers de contrôle du comportement, présents aussi bien dans l'idéologie commune que dans la vie quotidienne. Pour l'exposition *Conto Terzi* à Soncino (Lombardie) en 1989, elle installe entre les portails de la vieille ville une inscription visible de très loin, *Spazio Libero* [Espace libre], faisant de la ville un territoire libre. L'artiste stigmatise aussi les stéréotypes qui sous-tendent le commerce de la sexualité : à Paris en 1991, elle participe au projet collectif *Vitrine au Peep Show* organisé par Hortense Staël en projetant des images de peintures de la Renaissance italienne sur les corps des danseuses d'un *peep show* de la rue Saint-Denis ; à la *Documenta IX*, elle expose des poupées gonflables (Cassel, 1992). Elle pointe aussi l'idéalisation du monde de l'enfance et se sert dans certaines de ses œuvres de poupées de cartons et de jeux. Dans son installation *Il Delitto è un opera d'arte* [Le Délit est une œuvre d'art] à Base (Florence) en 2000, elle mêle des éléments formels se référant à l'enfance – une sculpture en carton réalisée avec des kits de jeux de construction – à une atmosphère d'enquête criminelle.

Enfin, l'installation créée à la galerie Emi Fontana (Milan) en 2001 témoigne largement d'une poétisation et d'une dimension imaginaire renforcées des œuvres et qui en accentuent par contraste la force critique : le sol d'une pièce vide de tout objet est entièrement jonché de morceaux de verre et le visiteur est amené en le foulant à créer le son cassant de l'œuvre ; une deuxième pièce similaire, au sol, comporte en plus un lit d'enfant à barreaux en verre transparent.

### ***Giovanna e la luna (Il rovescio della medaglia) (scena I) (1997)***

[Giovanna et la lune (Le Revers de la médaille) (scène I)]  
Reprenant le titre du spectacle chorégraphique auquel l'œuvre est liée, *Giovanna e la luna (Il rovescio della*

*medaglia) (scena I)* est une représentation de son personnage principal, la danseuse Giovanna Luè. L'œuvre est fondée sur un travail photographique antérieur abordant déjà ce thème.

L'œuvre marque un tournant plus plastique que thématique dans le travail de l'artiste, qui y voit une représentation de son histoire (culturelle et artistique) avec au premier plan la danse et le matériau sculpté, chaud et lumineux, propres à restituer l'expression du corps lors de la performance publique. « *D'un côté, il y a la performance et, de l'autre, la sculpture, avec ce matériau chaud et absorbant, cette spirale de « mousse », la lumière, sa couleur, et la musique dans certains cas. En amont, il y a encore beaucoup de choses : des photos, des dessins... Et c'est en regardant les dessins que j'ai eu envie d'essayer la terre cuite, un matériau que je n'avais jamais utilisé. Giovanna e la luna marque une évolution, mais toujours par rapport à ce fil conducteur : ce qui m'intéresse, c'est le monde et le rapport de l'individu avec le monde* » explique l'artiste.

## **YAN PEY-MING**

---

Né en 1960 à Shanghai (Chine). Vit et travaille à Dijon.

Enfant de la révolution culturelle, Yan Pei-Ming a vu ses talents de peintre très tôt exploités par la propagande communiste, avec comme premières œuvres des fresques à la gloire du Parti ou des portraits de Mao Zedong. A l'âge de vingt ans, il s'installe à Paris, avant d'intégrer ensuite l'École Nationale des Beaux-Arts de Dijon. A partir de 1987, après avoir réalisé plusieurs toiles représentant des corps nus, Yan Pei-Ming recommence à peindre le visage du Grand Timonier : *Portrait de Mao, Idole* (1987), *Portrait de Mao (Petit Livre rouge)* (1987) à la différence près qu'il ne s'agit plus de portraits officiels. En effet,

la représentation du leader politique offre simplement les conditions de la reconnaissance, selon Yan Pei-Ming c'est « l'écart entre le degré de ressemblance et la reconnaissance qui fait ma peinture ». Dès 1988 s'affirme le style qui définit encore aujourd'hui la peinture de Yan Pei-Ming : une technique de corps-à-corps avec la peinture, à grands coups de pinceaux, une extraordinaire dextérité du geste, l'utilisation presque exclusive du noir et blanc et une grande maîtrise de la touche. Si ces caractéristiques évoquent l'art calligraphique et renouent avec les origines de l'artiste, Yan Pei-Ming se tourne néanmoins résolument vers l'Occident, en délaissant le paysage, sujet privilégié de la tradition chinoise et en choisissant de ne peindre que des portraits : « Le choix d'un seul motif, le visage, me semble être le choix le plus significatif. Je vois mon travail comme un programme pour toute ma vie : peindre des têtes ». Yan Pei-Ming ne peint que par série et recherche l'universalité à travers ses visages d'homme et de femme : « Je m'intéresse à l'homme en général, et mon travail peut être considéré comme une sorte de portrait universel. Ce que je peins dans la permanence est au fond une idée de cette humanité ».

A partir de 1995 Yan Pei-Ming aborde la problématique de l'ordre et du crime avec, par exemple, la série *Les 108 Brigands* (1993-1994), l'un des ensembles les plus gigantesques que Yan Pei-Ming a réalisés, à la villa Médicis à Rome. Il prend comme sujet des personnalités du monde culturel de passage dans ce lieu, qu'il peint comme des brigands en s'inspirant du style des portraits-robots, revisitant ainsi le mythe de l'artiste en marge des lois et de la société. Une autre série, *La Prisonnière* (1996), réalisée à la prison pour femmes de Rennes, soulève la question de la condamnation et de l'emprisonnement. Une autre partie de son travail est réunie sous le titre générique *Victimes*, où Yan Pei-Ming s'intéresse à une humanité en souffrance : victimes de guerre, victimes

de la pauvreté, victimes de racisme.

### **Elisabeth Nighogossian (visage) (1994)**

Ce portrait a été réalisé lors de l'exposition «Visages-Portraits» de Yan Pei-Ming au Nouveau Musée de Villeurbanne en 1994. Le peintre a pris comme modèles les pensionnaires d'une maison de retraite. Le format important de la toile (200 x 200 cm), la violence des coups de pinceaux, la rapidité d'exécution et la vivacité du geste confèrent à cette œuvre une puissance expressive. De près, l'œuvre semble composée de couches éparées de peinture alors que de loin le visage d'une vieille dame est perceptible. Du portrait se dégage une impression de dureté : les traits de la vieille dame sont crispés, fermés. En la peignant ainsi, l'artiste montre qu'elle attend la mort.

## Salle 2

---

### EDUARDO ARROYO

---

Né en 1937 à Madrid (Espagne). Vit et travaille à Paris et Madrid.

Refusant de continuer à vivre dans l'Espagne franquiste, Eduardo Arroyo s'installe à Paris en 1958. En 1964, il participe, avec plus de trente artistes de nombreuses nationalités, à l'exposition-événement du mouvement de la Nouvelle Figuration (ou Figuration Narrative) *Mythologies quotidiennes* organisée par le critique Gérard Gassiot-Talabot. Les tableaux d'Eduardo Arroyo délivrent une histoire à comprendre et son art a l'ambition de traiter de politique, notamment de dénoncer le franquisme qu'il a fui : en 1963, alors qu'il expose à la 3e Biennale de Paris, il doit censurer – en masquant les drapeaux nationaux qui constituent les fonds des portraits – son tableau *Les Quatre dictateurs* (1963), où il a représenté sur le même plan Salazar, Franco, Mussolini et Hitler. Cette même année, la censure espagnole contraint la galerie Biosca de Madrid à fermer son exposition personnelle, un véritable choc qui le décidera à ne plus retourner en Espagne. Il se livrera par ailleurs à un activisme politique intense durant les événements de mai 1968 et s'engagera avec la même virulence dans les conflits artistiques : avec Gilles Aillaud et Antonio Recalcati, il fait scandale lors de l'exposition *La Figuration Narrative dans l'art contemporain* (1965) avec la série *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp*, huit tableaux où les trois peintres se représentent en assassins du vieux maître pour s'opposer à un art abstrait ou conceptuel apolitique. Fortement autobiographique, l'œuvre d'Arroyo propose aussi une réflexion mélancolique sur le rôle du peintre dans la société et sur l'exil – série des

autoportraits en Robinson sur son île déserte (1965-1966), ou les étranges tapis orientaux en caoutchouc noir réalisés lors d'un travail sur la communauté turque de Berlin (1976). Au cours des années 1980, fasciné par la ville, notamment nord-américaine, il peint des toiles évoquant New York comme *Toute la ville en parole* (1982), vision d'une cité nocturne peuplée d'yeux sans visage, de policiers et de malfrats tous aussi menaçants. Depuis 1990, il travaille surtout des visages de face et utilise des médiums variés – séries *Golden girl* (huiles sur toile, 1999), *Vanitas* (sculptures en pierre et en plomb, 1993) et *Hermano lobo* (collages de papier calque et de carton sur papier, 1999).

### **Les Transformations de Titina (1962)**

La représentation de Titina Maselli, amie artiste d'Arroyo, préfigure les portraits d'amis réalisés à la fin des années 1970. Le « portrait » de Titina en costume de carabinier comporte cinq étapes : dans les quatre premières, c'est l'apparition progressive du costume et dans la cinquième apparaît la tête au-dessus du col de ce costume. Le visage visiblement triste d'une artiste en costume militaire induit une réflexion sur la place, décalée, du peintre dans la société, et son impuissance (elle n'a pas de mains) lorsqu'il appartient à une société prisonnière d'un pouvoir dictatorial et militaire. Mais Titina est aussi en décalage à la fois par son sexe et par son métier vis-à-vis du costume qu'elle porte ici.

### OLAF BREUNING

---

Né en 1970 à Schaffhausen (Suisse). Vit et travaille à New York et Zurich.

Olaf Breuning a étudié la photographie à Winterthur (1988-1993) avant de rejoindre l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Zurich d'où il sort diplômé en 1996. Il réalise des installations, des

photographies, des vidéos mais également des dessins et des sculptures, reprenant régulièrement les codes visuels des *mass media* et de l'industrie culturelle, et plus particulièrement les clichés du film d'horreur (mis à l'honneur par John Waters et John Carpenter), du clip vidéo, de la publicité et de la musique *Heavy Metal*. « *Les clichés sont tellement étranges, tellement cool. Je travaille sur les stéréotypes parce que ce sont des outils de communication très simples. Je suis complètement fasciné par la pop culture et son langage visuel ou, plus précisément, par le moment où les images deviennent des clichés* ». Olaf Breuning cite également, comme principales influences, Doug Aitken et les premiers travaux de Matthew Barney. Cependant les codes culturels évoluant de plus en plus rapidement, le travail d'Olaf Breuning a également suivi, depuis 2005, le mouvement, en digne enfant du zapping, se penchant sur les images banalisées du monde globalisé du jour.

### **Millenium (1998)**

L'image se rapproche d'une autre photographie grand format réalisée la même année par l'artiste (*Chris Croft*), où l'on voit les mêmes onze personnages sur le même bateau, mêlant uniquement jeunes femmes et jeunes hommes assoupis, simplement vêtus d'un ersatz de perizonium, les mains striées de marqueurs comme pour évoquer les phalanges des doigts. Dans une libre interprétation d'une Cène (bancale), le personnage central, debout, habillé de noir, accentue le trouble de la scène. Un des personnages récurrents des travaux de l'artiste est son meilleur ami et écrivain, Brian Kerstetter. Olaf Breuning aime construire des fictions qui résistent à l'explication, il explique que « *comme la vie, (il) trouve que les choses ont plus d'intérêt quand elles demeurent un peu mystérieuses* ».

### **Bully (2000)**

La photographie évoque assez directement le film de Tobe Hooper, *Massacre à la tronçonneuse* (1974). Les six personnages qui se tiennent face à l'objectif posent dans une frontalité « réificatrice », le sujet devenant objet. Ils portent tous la même perruque de cheveux longs noirs bon marché, ainsi qu'un torse musclé factice et une tronçonneuse. Derrière eux, une fumée artificielle enveloppe un énorme tracteur vert, tout neuf, à l'arrêt. Outre l'aspect bricolé de la scène, dans laquelle l'artiste nous laisse voir les « trucs », la parodie d'appartenance à un groupe ou une « tribu », définie par ses vêtements, son langage, ses attitudes, est une autre récurrence dans l'œuvre de l'artiste. Tout est faux (ou presque), et on le revendique. Olaf Breuning ajoute « *il m'arrive de ne pas savoir si j'ai réellement vécu des choses ou si je les ai vues dans un film, et je ne crois pas être une exception* ». A l'instar de Jean Baudrillard, de plus en plus tourné vers les théories de Marshall McLuhan, Olaf Breuning développe, consciemment ou inconsciemment, des idées au sujet de la façon dont la nature des relations sociales est déterminée par les formes de communication qu'une société utilise. La copie a remplacé l'original. Le simulacre précède et détermine le réel.

## **PHILIPPE MAYAUX**

---

Né en 1961 à Roubaix (Nord-pas-de-Calais). Vit et travaille à Montreuil (Seine-Saint-Denis).

Dans les années 1980, alors que la peinture peine à défendre sa validité face aux installations et aux nouveaux médias, Philippe Mayaux décide de se réapproprier ce médium pour lui redonner, avec tout l'humour dont il sait faire preuve, une (im)pertinence sans égards pour l'académisme. Référence de tout son travail, elle est le plus souvent intégrée à des installations où elle est associée à des

sculptures. Mais l'artiste est facétieux : son peintre préféré, c'est Marcel Duchamp. Il explique que ses « peintures/objets ont des fonctions domestiques dont la principale est d'être des "virus d'intérieur" ». Considérant que l'espace domestique est libre pour l'art depuis que Duchamp en a transporté les objets fonctionnels dans le musée, il fait des « peintures pour faire la sieste » ou des « tableaux-appliqués ». Ses tableautins, comme il les appelle encore aujourd'hui, sont autant de vanités « toxiques » (jusque dans les matériaux, comme le plomb, que l'artiste utilise) et de visions corrosives sur le monde et ses agitations.

### **Les Dormeurs (1991-1996)**

Avec *Les dormeurs*, Philippe Mayaux s'inscrit dans la lignée d'un Francis Picabia ou d'un Marcel Duchamp en faisant fonctionner des machines célibataires.

«Les dormeurs» au nombre de neuf, sont éternellement repoussés par une mariée et tenus à distance - l'œuvre peut être présentée avec une autre œuvre détenue par l'Institut, intitulée *Non pas comme ça!*, 1991-1996 - une petite peinture d'une tête de mariée à l'envers à demi cachée par un voile de dentelle se voit frôlée par un rideau motorisé.

Philippe Mayaux, dans un grand éclat de rire caustique, en fait des endormis, naïfs, plutôt grotesques, avec des allures de mutants venus d'ailleurs et affublés de lunettes surdimensionnées malgré lesquelles ils n'ont toujours rien vu – toujours rien compris.

## **ALAIN SÉCHAS**

---

Né en 1955 à Colombes (Hauts-de-Seine). Vit et travaille à Paris.

Alain Séchas expose ses œuvres depuis 1984 et il a représenté la France à la Biennale de São Paulo en 1996. Les

disciplines qu'il pratique sont diverses – dessin, peinture, vidéo, sculpture... – et s'inscrivent dans une démarche qui vise à saisir le réel dans l'instantanéité de ses mouvements, afin de lui faire subir un travail de déréalisation et de simplification aboutissant à une expression immédiatement reconnaissable. Cherchant à déconcerter, à faire agir et réagir le spectateur, Alain Séchas questionne le rôle de l'art et la manière dont il peut prendre place dans la vie. Une de ses œuvres les plus emblématiques est le *Mannequin* (1985). Entre formalisme et excentricité, théorie et anecdote, elle repense de manière tragi-comique la place de la sculpture : il s'agit d'un mannequin en complet veston, les bras ballants, la tête en bas. Mais on ne voit pas la tête qui est prise dans une cuvette contenant du béton. Alain Séchas remet ainsi en question le socle de la sculpture traditionnelle tout en oscillant, sur le fond, entre le dérisoire, le burlesque et le tragique.

Dans ses dessins comme dans ses sculptures des années 1990, l'artiste fait intervenir de manière récurrente des figures anthropomorphes : les chats sont les plus connus, mais on trouve aussi des martiens, des pieuvres, des fantômes... Ces personnages jouent des scènes grotesques déployant une idée du monde assez sombre où l'humour grinçant n'est bien souvent que la face risible du négatif. L'artiste dresse un panorama de nos peurs et de nos frustrations : suicides absurdes (une seule balle atteint plusieurs personnes en décrivant une courbe improbable), viols, décapitations et pertes de divers membres, fleurs carnivores tirant un char « romain », os jaune muni de pattes, Hitler en bébé-chat reproduit à l'infini par un jeu de miroirs (*Enfants gâtés*, 1997).

### **Papa (1995)**

Cette installation est la première réalisation d'une œuvre qui aboutira la même année à l'ensemble les *Papas* – cinq

installations similaires où les squelettes adoptent différentes positions – présentée lors de la XXIIIe Biennale Internationale de São Paulo en 1996. Cette mise en scène d'éléments *ready-made* exploite quelques thématiques récurrentes de l'artiste. On y retrouve une allusion à la salle de classe, déjà présente dans le *Professeur Suicide* (1995), et au portrait du père devant lequel est assis l'écolier du *Chat écrivain* (1996) et qui apparaît dans de nombreux dessins. Dans une œuvre marquée par la complexité métaphorique, l'artiste révèle son regard critique sur les rapports père-fils et professeur-élève. La violence sous-jacente ou explicite de ces rapports – qui renvoie au mythe œdipien – est ici matérialisée par le contraste entre la naïveté du portrait peint et la valeur funèbre du squelette – non pas celui du père mais celui du fils. Le pouvoir du père sur les fils conduit ces derniers, soit à se soumettre, soit à se révolter, mais aussi à être dans le va-et-vient propre à tout processus d'émancipation. On peut voir ce travail comme le souvenir mélancolique de l'artiste pour les générations qui l'ont précédé et dont sa génération s'est détachée pour trouver son autonomie. L'œuvre fait bien sûr aussi référence à la question de la mort de la peinture de chevalier mais peut-être aussi à la nostalgie du tableau. Elle évoque enfin « *l'intervalle entre l'art et la vie* », cette distance entre la vie « *humaine* » de l'artiste et la postérité de son art au-delà de son passage sur terre.

## CARMELO ZAGARI

---

Né en 1957 à Firminy (Loire). Vit et travaille à Saint-Etienne.

Issu d'une famille d'origine italienne (son père, calabrais, était mineur à Saint-Etienne) Carmelo Zagari suit les cours de l'École des Beaux-Arts de Saint-Etienne entre 1974 et 1980. Bien qu'il ait ensuite réalisé quelques sculptures, dont l'une est installée devant le bâtiment Le Corbusier

de Saint-Etienne, l'artiste est peintre avant tout. Chez Carmelo Zagari, le tableau, ou plus souvent la fresque de très grand format, est une composition présentant une multitude d'unités dispersées, des « signes » isolés et distincts. Avec exigence, l'artiste y cultive une étrangeté picturale qui s'inscrit dans la continuité de la figuration médiévale aux connotations oniriques, aux résonances ténébreuses. La rapidité d'exécution de ces peintures sans repentirs apporte à l'artiste une dimension qui lui est essentielle, la dépossession de son travail : « *la peinture en elle-même n'a aucune importance. Pour moi, ce qui compte, c'est ce que j'ai à dire / construire avec : affronter, regarder sa vie dans son incompréhension immédiate et totale, en cherchant les maillons, les secrets qui feront le futur...* ».

Il réalise son premier travail *in situ*, *Belle amoureuse*, au musée de Lyon en 1986. C'est pour lui une expérience décisive, car il choisit alors de peindre un mur de 3 x 8 mètres sans possibilité de retouche (travail au fusain sur papier marouflé) et sans dessin préparatoire, ce qui constituait une prise de risque qu'il a pleinement assumée. Dans ses fresques, il mobilise les couleurs comme un langage qu'il dit lui-même ne pas comprendre, mais ressentir intimement : elles contribuent profondément à constituer des ambiances à la charge émotionnelle forte. Quant à l'imagerie à laquelle il fait appel, elle comporte de nombreuses figures animales, serpent, cheval, girafe, mais également des crânes.

## Soirée dansante au théâtre (1983)

Cette peinture a été réalisée avant que l'artiste ne travaille *in situ* sur de grandes surfaces. Elle est de format modeste au regard de ce qu'il entreprendra par la suite. L'imagerie baroque des futures réalisations y est également absente, et le spectateur peut sans peine discerner la cohérence des scènes représentées, grâce au respect de la perspective classique et

à l'unité de l'action. Cependant, le choix maîtrisé de couleurs vives et expressives est déjà une marque du travail de l'artiste. Dans un décor d'intérieur classique (une maison bourgeoise, un théâtre), des personnages extrêmement agités sont mis en scène dans des situations qui dénaturent la représentation que l'on peut avoir de ces lieux, qui deviennent alors étranges, presque inquiétants (dans cette scène de « théâtre », la distinction entre le public et les professionnels est totalement abolie ; tous les personnages jouent un vaudeville macabre et insensé).

## Salle 3

---

### FRANÇOIS CURLET

---

Né en 1967 à Paris. Vit et travaille à Bruxelles et Paris.

Apparue au milieu des années 80, l'œuvre de François Curlet repose sur un principe général de polysémie. Initiateur de la collection des multiples et des éditions de Robert Filliou, Curlet travaille autant à partir de problématiques formelles ou matérielles que sémiologiques, dans une perspective simultanément burlesque et spéculative, avec, de façon récurrente, des accents critiques ou mélancoliques. Il désactive le lien entre le signe et son référent, ce par quoi une image ou un code sont ce qu'il sont et non autre chose (principe d'identité). En transportant une marque, un logo, un slogan, etc., dans un nouveau contexte, il court-circuite leur identification immédiate et crée de nouveaux rapports entre ce que le spectateur voit et ce qu'il sait. Curlet révèle ainsi le potentiel d'ambiguïté des signes. Cela passe par le trait d'esprit ou le « *jeu de mots illustrés* », dans une pratique où aucun médium n'est privilégié par rapport à un autre. Deux planches de bois brut assemblées deviennent un surf de bûcheron (*Surf canadien*, 2001), objet inutilisable mais renvoyant aux origines de ce sport, lorsque les *longboards* étaient fabriqués en bois. Des vêtements traditionnels maghrébins deviennent « cool » grâce à l'apposition de marques en vogue chez les jeunes (*Djellabas Nike, Adidas, Fila*, 1998), ceci pouvant aussi constituer une critique de la délocalisation de la production textile en Tunisie ou au Maroc.

### **Wall Drawing Yourself (2007)**

[Faites votre dessin vous-même]  
Prélèvement de deux images du dessin animé américain *The Simpsons*, le

montage montre Marge Simpson dans son bain, comme dans une publicité pour un produit capillaire accompagnée des mentions « avant » et « après ». Dans le premier dessin, le personnage de fiction présente sa célèbre chevelure dressée de façon démesurée vers le haut, tandis que dans le second, après avoir mis sa tête sous l'eau, ses cheveux défaits se répandent autour de son cou et sur les rebords de la baignoire. Ainsi, comme l'explique Curlet, « *l'icône est défaite par un geste privé, un acte intime* » à la fois simples et efficaces. Le titre de l'œuvre s'explique par le fait qu'elle est reproductible gratuitement : il suffit de la photocopier sur un rhodoïd, de la projeter sur un mur avant de la matérialiser à la bombe ou au feutre noir. Curlet entend ainsi se moquer du sérieux de certains *wall drawings*, par une proposition délibérément « *décorative, prenant des airs de cours magistral* ». Ce n'est pas la première fois que l'artiste se réfère aux *Simpsons*. En 1992, dans une œuvre sonore intitulée *JJM 1992*, il avait combiné les voix d'Homer, Marge et Bart Simpson prononçant les noms « Joseph », « Marie » et « Jésus », selon toutes les ordres possibles (six au total). Ce système de permutations était une façon de synthétiser « *deux choses qui sont des ovnis l'une par rapport à l'autre* », de faire rentrer dans un registre pop une litanie rappelant celle du chapelet.

## DANIEL SCHLIER

---

Né en 1960, à Dannemarie (Haut-Rhin). Vit et travaille à Strasbourg.

La manière de peindre de Daniel Schlier, les sujets, les matériaux et les formats qu'il choisit s'inscrivent dans une perspective historique longue, qui va de l'icône byzantine aux problématiques picturales contemporaines. Une partie importante de son œuvre repose sur la technique traditionnelle de l'icône orthodoxe, à une époque où, Dieu étant

mort (Nietzsche) et la représentation ayant été sécularisée (par exemple chez Frank Stella), un tel projet pourrait sembler inactuel. C'est tout l'intérêt du travail de Schlier, qui réactive les querelles de l'idolâtrie et de l'iconoclasme – c'est-à-dire la question du rapport de l'image à l'être – avec des moyens modernes, les fonds monochromes sur lesquels se détachent les sujets se substituant fréquemment au fond doré de l'icône. Les thèmes abordés par l'artiste sont souvent tirés vers un ailleurs de la figuration, la *mimésis* échappe à un réalisme strict, ce qui implique une certaine violence à l'égard de la forme.

Dans *Paysage (France inversée)*, 1986, il reproduit à l'envers la carte de la France en fixant de la poudre métallique sur une surface de liège sans profondeur, faisant vaciller un motif censé être la représentation objective du réel. Avec la série des *Sept péchés capitaux*, 1996, il réalise des œuvres triangulaires dans lesquelles des structures géométriques servent de support à des crânes, à une tête à l'allure de masque, à un chevalet, un cerf, un nourrisson ou un corps féminin pris dans une carte géographique. Ces éléments sont surmontés d'attributs, outils, verres, oiseaux chutant comme s'ils étaient empaillés, etc. Ainsi, la peinture de Schlier offre une dimension allégorique tout en étant délestée de références iconologiques précises. Pourtant, un lien subtil est établi entre chacun des *Sept péchés capitaux* et son titre, à charge ensuite pour le spectateur d'en interpréter le sens. Dans ses œuvres ultérieures, l'artiste poursuit son entreprise de figuration-défiguration en dénaturant des formes identifiables par la greffe d'éléments hétérogènes, le changement d'échelle ou le collage informatique d'images retravaillées à l'acrylique.

### **Tête (avec coiffure) (1994)**

*Tête (avec coiffure)* et *Tête (avec chat)* sont des tableaux qui font partie d'une série intitulée *Cinquante Têtes*, réalisée entre

1991 et 1994. La première est celle d'une femme dont le buste, immaculé, mais semblant irradier d'un nimbe ombré, se distingue du visage, tamponné de touches noires et bleues. La chevelure, qui semble être une parcelle d'abstraction au sein du tableau, évoque un papier peint décoratif. La partie la plus intense, la plus expressive de l'œuvre est constituée des yeux, peints en touches tournoyantes qui les recouvrent plus qu'ils ne les révèlent. Le regard qui anime *Tête (avec coiffure)* est ainsi à la fois aveugle et d'une inquiétante fixité. Comme l'indique Christian Besson, « *La peinture-icône conserve sur ce point des traces d'un caractère très archaïque de l'image, celui du pouvoir qui lui était attribué – souvenir de la force du regard pétrifiant, dont le bouclier d'Athéna avec la tête de Méduse est l'archétype.* »

### **Tête (avec chat) (1994)**

*Tête (avec chat)* semble presque s'opposer à *Tête (avec coiffure)*. Ici, ce n'est plus le visage qui paraît irréaliste, mais ce qui le porte, à savoir un bloc dépourvu de bras et peint en cercles ou en spirales colorés, constituant une multiplicité de centres. Comme dans *Tête (avec coiffure)*, le chromatisme du tableau joue de la séduction et de la répulsion, par le choix d'une palette réduite de couleurs, mais tendant vers la dissonance. La face elle-même semble émerger en dessous d'une sorte de cagoule de même facture que la partie inférieure, s'élevant en un flux coloré qui donne corps à un absurde petit chat les pattes en l'air. Le spectateur ne peut avoir une maîtrise perceptive totale de l'œuvre. Son œil passe sans cesse du réalisme des yeux et de la bouche, à l'abstraction colorée qui l'enserme, du fond sombre à la figure présentant des variations de luminosité. La série des *Cinquante Têtes*, premier ensemble de peintures sous verre de Daniel Schlier, a été reproduite dans une édition qui se présente sous la forme d'un long accordéon pris entre deux cartons.

## **FABIEN VERSCHAERE**

---

Né en 1975 à Vincennes (Ile-de-France). Vit et travaille à Paris.

Fabien Verschaere est diplômé de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris en 2000 et de l'Ecole Régionale des Beaux-Arts de Nantes en 2001. Il participe à une résidence croisée Kinshasa/Nantes en 2002 et bénéficie d'importantes expositions monographiques au Centre de Création Contemporaine de Tours en 2002, au Palais de Tokyo en 2003 ainsi qu'au Musée d'Art Contemporain de Lyon en 2007.

Son travail protéiforme a pour base de grandes installations oniriques, des dessins aux traits naïfs d'enfants, des fresques murales emplies de fables, des films d'animation où le dessin et le verbe s'immiscent partout, des peintures de contes de fée et des sculptures habitées par une foule de personnages imaginaires allant de la chimère au lutin, du centaure à la sirène en passant par la princesse et son autoportrait, corps rapetissé, tête ronde et collier de barbe.

« *Nous ne faisons qu'exécuter nos rêves d'enfant. L'enfance c'est le laboratoire d'une vie. La mémoire est définie parce qu'enfant nous nous sommes construits. Ma pratique est liée à la naïveté des dessins d'enfants parce que le message doit être direct, sans ambiguïté, retraçant un parcours reprenant tout depuis le début, la rage et la malice, croyant aux choses les plus absurdes. C'est cela qui nous ramène à la réalité et qui la rend plus belle parce que, via l'enfance, l'artiste construit un univers qui fait rêver.* »

Et durant son enfance, Fabien Verschaere fait de nombreux et longs séjours à l'hôpital, les médecins lui diagnostiquant, dès l'âge de cinq ans, une maladie génétique incurable de la croissance et une impossibilité de se reproduire. A l'hôpital, il s'occupe en lisant (des contes) et en dessinant (des monstres), travaillant à dompter son enfermement et sa différence face aux regards des autres

enfants. C'est là qu'il prend conscience de son corps face à l'introspection.

### ***Magic Travel Take Away / Socle 3 (2005)***

[Le merveilleux voyage à emporter / Socle 3]

L'œuvre dévoile, sur un socle en guise de scène, le petit théâtre de marionnettes récurrentes mais atypiques de l'artiste, reprenant ses figures obsessionnelles du clown, de religieux, d'esprits facétieux, de diabolins cornés et de la mort qui rôde, toujours, partout, incarnée par les multiples crânes et vautours. Dans un complexe cheminement qui mène de l'image mentale et graphique à son incarnation 3D, il y a ce « *fantasme de l'objet de l'enfance, un contact direct et tactile lié au jouet* ». Il réalise 30 éléments en céramique peints défilant sur une piste aux étoiles, entre Jérôme Bosch et Alice aux Pays des Merveilles, avec la même capacité de double lecture (enfant/adulte). Lorsque l'œuvre fut montrée pour la première fois, lors de l'édition 2005 de la Biennale d'art Contemporain de Lyon, il y avait plusieurs socles, un film d'animation reprenait les différentes figures et l'entrée de l'installation que Fabien Verschaere avait conçue se composait de la silhouette de sa propre tête découpée dans la paroi fermée de rideaux rouges. On entrait alors, physiquement et symboliquement « *dans la tête de l'artiste* », en y découvrant la schizophrénie de sa tribu.

en 1995. Ils font écho à une peinture occupant tout le fond de la scène du théâtre : *Marchand d'oiseaux, une mort en vaut toujours une autre*, une huile sur toile de 5 mètres de haut et 14,5 de long. Les dessins ont d'abord été exposés aux côtés de la fresque, une fois celle-ci achevée.

Très plastiques, ils reprennent sous un agencement différent les motifs du travail principal : serpent, bougie, aubergine, âne, chien, enfant... Ils figurent des saynètes au contenu très symbolique.

La composition de la fresque, réalisée sans dessin préalable, donne à voir trois grands ensembles autour de la thématique du théâtre : à gauche, tout ce qui se rapporte au loup, à la métaphore. Au centre, le cheval organise la stabilité, et à droite, les personnes-personnages (la réalité) - deux dessins sur trois sont exposés.

## **CARMELO ZAGARI**

---

### ***Etienne et Salvatore Z (Marchand d'oiseaux, une mort en vaut toujours une autre) et Simon Z (Marchand d'oiseaux, une mort en vaut toujours une autre) (1995)***

Ces dessins à la mine de plomb sur papier Canson ont été réalisés lors d'un travail *in situ* à l'Espace Le Corbusier de Firminy



# MULTI-COMMEDIA

EDUARDO ARROYO, ARMAND AVRIL,  
OLAF BREUNING, FRANÇOIS CURLET,  
PHILIPPE MAYAUX, YAN-PEI MING,  
LILIANA MORO, ALAIN SÉCHAS,  
DANIEL SCHLIER, FABIEN VERSCHAERE,  
CARMELO ZAGARI

---

EXPOSITION DU 27 JUIN AU 29 AOÛT 2010  
ESPACE FRANÇOIS-AUGUSTE DUCROS  
PLACE DU JEU DE BALLON  
26230 GRIGNAN (DRÔME)

---

## HORAIRES D'OUVERTURE

---

Du mercredi au dimanche de 14h à 19h  
Accueil des groupes sur rendez-vous

Entrée Libre

## RENSEIGNEMENTS

---

Diane Gonneaud  
Tél. 06 48 78 59 43

## CONTACT À L'INSTITUT D'ART CONTEMPORAIN

---

Chantal Poncet  
Chargée de diffusion en Rhône-Alpes  
c.poncet@i-ac.eu / tél : 04 78 03 47 00

Institut d'art contemporain,  
Villeurbanne/Rhône-Alpes  
11 rue Docteur Dolard  
69100 Villeurbanne  
www.i-ac.eu

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

INSTITUT  
D'ART CONTEMPORAIN  
La Collection en Rhône-Alpes