

Feuilles de salle

Le sourire du Chat (opus 2)

œuvres de la collection du
Frac des Pays de la Loire



John ARMLEDER

Sans titre, 1987

Buffet en bois, acrylique sur toile
145 x 138 x 50 cm
Acquisition en 1987

Collection du Frac des Pays de la Loire

Né en 1948 à Genève (Suisse), il vit à Genève.

Assemblage de meubles d'origine populaire et de signes empruntés à l'histoire et au vocabulaire des avant-gardes artistiques (collages, motifs géométriques, toiles monochromes, etc.), les *Furniture Sculptures* (Sculptures d'Ameublement) enregistrent sur un mode à la fois critique et humoristique, léger et cependant sans illusion, l'échec du projet moderne et des utopies égalitaires qui se sont développées en art dans la première moitié du XXe siècle.

Devenu cynique à l'égard d'un milieu de l'art obsessionnellement attaché aux objets et à leur commerce, cet artiste qui se fit connaître à la fin des années soixante par des performances proches du mouvement artistique Fluxus n'a pas hésité à multiplier dans le courant des années quatre-vingt ces sortes d'arrangements à la fois drôles et désenchantés dans lesquels les objets les plus simples, les plus utiles, les plus attachés à la vie (une chaise, une guitare, une armoire ou un instrument à percussion) s'arrêtent de servir, font silence, perdent pied pour se figer aux côtés des stéréotypes de la peinture abstraite. Dans l'œuvre

présentée ici la peinture monochrome et le buffet, le quotidien et l'art, sont mis au même niveau.



Martin BARRÉ

79-80, 1979-1980

10 toiles peintes à l'acrylique
2 (38x124), 2 (38x162), 2 (24x124), 2
(62x124), 2 (38x138)
Acquisition en 1983
Collection du Frac des Pays de la Loire

Né en 1923 à Nantes, il est décédé en 1993 à Paris.

Martin Barré explore dans les années soixante les possibilités de la ligne comme indice du cheminement de la main. À partir de 1963, il réalise ses premières peintures à l'aide d'une bombe aérosol : les toiles sont parcourues d'un geste simple et rapide, les tracés raturent l'œuvre ou se contentent de l'effleurer sur un bord. Il adopte le format carré avant de reprendre le pinceau et le crayon et de revenir à la polychromie en 1972. Le processus de réalisation des œuvres est fondé sur une méthode et une syntaxe faites de traits, que l'artiste ordonne selon des grilles et des schémas de plus en plus élaborés.

Les dix peintures présentées ici, accrochées dans un même espace, mettent en évidence la série de propositions plastiques mises à l'essai en une suite donnée. Elle englobe les questions de forme et de mise en page ; les modalités de l'espace dans le champ pictural ou au-delà ; le problème connexe des bords ou limites ; le rôle joué par les intervalles entre les peintures ; la relation entre les bandes colorées et la blancheur de la surface ; la nature fragmentaire de chaque œuvre prise isolément, dans la mesure où elle constitue une variation sur une même suite d'interrogations picturales virtuellement infinie ; inversement, la tentation éprouvée par le spectateur de réagencer mentalement ces œuvres autonomes en structure entrecroisée, puisque chaque bande de couleur s'arrête un peu avant le bord de la toile avant d'être reprise en rappel par une autre bande d'une couleur différente ou similaire sur une toile contiguë ; enfin la cadence temporelle introduite par le rythme des intervalles.



Cécile BART

Lacher, 1989

Tergal, peinture, cadre métallique
197 x 221 x 30 cm
Acquisition en 1991
Collection du Frac des Pays de la Loire

Née en 1958 à Dijon, elle vit à Marsannay-la-Côte.

La peinture de Cécile Bart repose depuis 1986 sur des règles simples et rigoureuses qui, quoique constantes, n'engendrent pas moins une diversité infinie. En effet, la qualité de ses propositions tient à l'emploi qu'elle fait du tissu tergal transparent servant de support à la couleur : la quantité de couches monochromes que l'artiste y applique le rendant plus ou moins opaque. Avec les « peintures/écrans », le tissu est ensuite tendu sur un « châssis/cadre » en aluminium librement disposé dans l'espace.

Ces « peintures/écrans » sont soumises à l'épreuve du changement, derrière elles on peut y voir une poutre, mais déplacées ailleurs, on y verra une fenêtre. La trame reste visible mais fonctionne comme un filtre pour le regard, changeant ainsi la perception du spectateur. Les jeux d'ombre et de lumière, de transparence et de profondeur sont les mêmes que ceux de la peinture. L'artiste élabore ainsi une expérience singulière, se situant à l'interface de l'architecture, de la position du spectateur et de la lumière. L'appréhension de l'œuvre résulte de ces points de vue successifs et contradictoires, supposant déplacements, temps d'arrêt et réajustements.

Lacher est une de ces « peintures/écrans », jouant de la transparence, par la superposition et le décalage de tissu autant que par le traitement de la couleur. La perception du visiteur est sans cesse renouvelée par une dynamique latérale autant que frontale. Exposée près de la fenêtre, l'œuvre est baignée dans la lumière naturelle et tient compte des aléas de son intensité.



Jean-Pierre
BERTRAND

Sans titre, 1983

Panneau gauche : acrylique, miel, plexiglas, fer

Panneau droit : huile, papier, sel, verre, fer

L'ensemble : 257 x 292 x 2,5 cm

Acquisition en 1983

Collection du Frac des Pays de la Loire

Né en 1937 à Paris, il vit à Paris.

Jusque dans les années soixante-dix, Jean-Pierre Bertrand s'oriente vers le cinéma puis réalise quelques installations où se mêlent la photographie, le cinéma et les projections. Il aborde ensuite la peinture à travers un seul plan, mais il mêle aux pigments différents matériaux tels le miel, le citron ou encore le sel, conférant ainsi à ses tableaux un aspect fluctuant, malgré l'apparence de monochromie et d'homogénéité. La réaction chimique provoque la mutation des matières dans des dimensions temporelles imprévisibles. Le visiteur peut observer ces phénomènes discrets sous des plaques de verre ou de plexiglas scellées par des cornières métalliques. Ces « peintures » ou plutôt ces « plaques » - ainsi sont-elles nommées par l'artiste -, telles des « vibrations lumineuses, jouent avec le temps et avec l'être ».

L'œuvre *Sans titre* présentée ici, s'inscrit dans ces manipulations : elle se compose, de deux grandes plaques, l'une de verre et l'autre en plexiglas, permettant de refléter l'image de celui qui la regarde. La dimension temporelle, à laquelle l'artiste attache beaucoup d'importance, s'insère dans l'espace, puisque les plaques possèdent des limites bien déterminées. En même temps, l'image du spectateur reflétée par le plexiglas contredit l'aspect statique ou figé, qu'un cadre impose automatiquement à tout ce qui l'entoure. Le double mouvement - celui du spectateur qui avance et recule devant la plaque, percevant la matière organique grouillante en même temps que son image reflétée, et celui du battement entre les deux plaques - désigne sur un mode à la fois tangible et insaisissable, le dialogue spéculaire entre fiction et réalité dont relève l'art de Jean-Pierre Bertrand.



Roderick BUCHANAN

« *Deadweight* » : Saïd Lawal, March 16th 1996, 126 lb, 2000

(« *Poids mort* » : Saïd Lawal, 16 mars 1996, 126 livres)

Pouf sérigraphié et texte sur plaque métallique

Acquisition en 2001

Collection du Frac des Pays de la Loire

Artiste invité aux XXIèmes Ateliers Internationaux du Frac des Pays de la Loire, en 1995

Né en 1965 à Glasgow (Royaume-Unis), il vit à Glasgow.

Le sport est à Roderick Buchanan ce que l'histoire religieuse ou la mythologie étaient à l'artiste de la Renaissance : un ensemble de références culturelles, un environnement social, un code et des motifs. Chez cet artiste de Glasgow, le sport n'a jamais fonction d'illustration thématique mais au contraire, il lui sert de terrain d'expérimentation, quasiment de médium. La question qui traverse ce travail depuis une dizaine d'années est celle de l'identité. Non pas tant l'identité individuelle stricto sensu que l'individu comme porteur de signes collectifs qui, à la fois, le communautarisent (le maillot d'une grande équipe de football, une casquette américaine) et confrontent sa manière d'être aux contextes dans lesquels il évolue. La tenue sportive, dans ses photographies comme dans ses vidéos, fonctionne comme signe d'appartenance et comme moyen de tester l'altérité.

Deadweight consiste en un pouf sur lequel figure le nom d'un boxeur, son poids, la date d'un combat perdu et, au mur, un texte qui décrit la défaite du sportif. La métaphore du corps mort et le symbole de KO s'opposent, au sein du même objet, à la mollesse sensuelle de l'abandon domestique. Corps public et corps privé, c'est dans le jeu et la porosité de ces instances que se tient le vif du travail de Buchanan.



Alain CLAIRET
Anne-Marie
JUGNET

Loan Mountain #1, 1999

Acrylique sur toile

189 x 130 x 5 cm

Acquisition en 2001

Collection du Frac des Pays de la Loire

Anne-Marie Jugnet est née en 1958 à La Clayette (France).

Alain Clairet est né en 1950 à Saint-Maur-des-Fossés (France). Ils vivent à Santa Fe (Nouveau-Mexique).

Les recherches que mènent Anne-Marie Jugnet & Alain Clairet visent à comprendre comment naissent certains mots, certains artefacts, certaines images, certaines représentations, et pourquoi ceux-ci nous fascinent autant, alors même que notre réel contemporain tend à la saturation, au nivellement comme à l'indistinction. Pour ces artistes, représenter c'est définir, définir c'est analyser, analyser c'est comprendre, comprendre c'est se réapproprier le processus de production d'une chose donnée, qu'a mis à jour l'exercice d'analyse et de compréhension du réel, auquel elle appartient ou dans lequel elle s'inscrit.

Loan Mountain #1 est en quelque sorte un plan morcelé du désert de l'Arizona. Cette œuvre trouve son origine dans deux voyages qu'ont effectués les artistes aux États-Unis. Loin de travailler sur les signes ou les symboles de la culture américaine du « Grand Ouest », leur démarche vise au contraire à analyser et comprendre la structure urbaine de ces villes du désert, en reproduisant en peinture les cartes topographiques de ces territoires singuliers. Les codes de représentation architecturale et urbaine se superposent ainsi à ceux du langage pictural pour donner naissance à des œuvres denses et complexes qui interrogent nos propres capacités à décrypter une carte, un espace, un tableau à partir de repères visuels pourtant simples et évidents, mais ne faisant pas appel au langage.



Marc COUTURIER

Lame, 1987

Œuvre dédiée à «Mémoire des éléphants»

Bois doré à la feuille d'or
3 x 320 x 35 cm

Acquisition en 1990

Collection du Frac des Pays de la Loire

Né en 1946 à Mirebeau-sur-Bèze (Côte d'Or), il vit à Paris.

L'œuvre de Marc Couturier possède une dimension mystique. Sculptures ou dessins, ses travaux associent le sens de la matière, la présence de traces délicates, d'empreintes d'érosion, à la recherche d'une spiritualité. Ses œuvres se présentent comme des objets de contemplation et, en même temps, des supports à l'élévation de l'esprit conçus pour favoriser la révélation, d'où sa prédilection pour les éléments traditionnellement investis d'une signification symbolique, notamment l'eau ou la lumière, et pour les objets associés à des rites, tels que l'hostie ou les nappes d'autels. Loin de détourner simplement ce qui pourrait passer pour les accessoires de la foi, les agencements de Marc Couturier attestent dans leur simplicité même, leur vocation à engendrer une sorte d'espace sanctifié inondé de lumière, dont la transparence et la légèreté constitueraient une négation de la matérialité prosaïque. D'où, l'importance de la lumière dans son travail, car il sait, à l'instar de Schopenhauer, que « la lumière ne peut être séparée de la manifestation du sacré ; elle est le signe de sa manifestation. »

L'œuvre présentée ici aspire indéniablement à cette aura du sacré. *Lame* (on pourrait aussi bien écrire « l'âme »), fine bande de bois dorée à la feuille (l'or, « chair des dieux dans l'Antiquité », souligne l'artiste) et placée très haut sur le mur, rayonne d'une lueur veloutée.



Luciano FABRO

Etude pour Lo Spirato, 1971 (Etude pour l'expiration)

6 photographies noir et blanc encadrées, collage et montage
4 x (69,5 x 50 cm) et 2 x (50 x 69,5 cm)
Acquisition en 1989
Collection du Frac des Pays de la Loire

Né en 1936 à Turin, il est décédé en 2007 à Milan.

Malgré un rapprochement significatif avec les acteurs du mouvement de l'Arte povera, l'œuvre de Luciano Fabro reste singulière et développe un champ de recherche inédit dans l'art contemporain. Héritier des problématiques spatiales et de processus inventif formulés par Lucio Fontana, Luciano Fabro développe un travail centré sur la perception et l'espace.

Les six photographies en noir et blanc présentent sous différents angles un homme couché sur un mince matelas posé à même un parquet jonché de journaux, le corps recouvert d'un drap, la tête et le haut du torse nu visibles sur trois clichés tandis que, sur les trois autres, tout ce qui nous est donné à voir est la forme en relief du drap froissé suggérant la sensation d'une présence cachée dans ses plis. Ces photographies constituent une suite d'études préparatoires pour une sculpture en marbre intitulée *Lo Spirato* (1968-1973). La sculpture, explique Luciano Fabro, « montre un drap étendu sur un corps, mais à un moment donné, le tissu, le drap, arrivé à hauteur des épaules devrait laisser sortir le haut du corps. Mais rien ne sort. L'œuvre a été étudiée ainsi : le corps sous l'étoffe a disparu (sparito), comme expiré (spirato) ou mieux, aspiré (spirato fuori), le drap seul restant comme suspendu. Même quand on enlève les pieds, le drap reste suspendu. (...) Le drap placé au-dessus renvoie au corps mais en même temps, ce qui se donne à déchiffrer, c'est seulement le drap. Il y a dichotomie entre une pure lecture visuelle (...) et une lecture qui soit connaissance. » Comme le souligne Luciano Fabro, le thème du « Spirato » est ce que l'on pourrait appeler la respiration du sens : le rythme constant auquel le spectateur inhale et exhale les significations engendrées par ce qui s'offre au regard et par ce que l'esprit sait ou devine.



Philippe GRONON

Catalogue des manuscrits, Bibliothèque vaticane, Rome, 1995

Photographies noir et blanc contre-collées sur aluminium
Tirage unique
59 x 81 cm chacune, 59 x 500 cm l'ensemble
Acquisition en 1996
Collection du Frac des Pays de la Loire

Né en 1964 à Rochefort, il vit à Malakoff (Hauts-de-Seine).

Philippe Gronon appartient à cette génération d'artistes apparue dans les années quatre-vingt qui exploitent les différentes possibilités techniques de la photographie pour élaborer des objets artistiques.

Les tiroirs des catalogues des manuscrits de la bibliothèque vaticane, dans leur austère et muette frontalité, supposent des fiches qui contiennent des titres, qui renvoient à des objets qui contiennent des textes qui, à leur tour, disent quelque chose du monde et du souci des hommes.

Les images de Philippe Gronon, sont des surfaces matérielles rigoureuses qui ouvrent sur des puits sans fond, ceux, conceptuels, de la mémoire, du stockage et de la conservation des significations.

Ses photographies fonctionnent sur un système à double référent. Dans un premier temps, elles sont ce que sont les photographies, l'index d'une réalité visible ; mais dans un second temps, cet objet représenté ouvre à son tour sur des référents, virtuels et abstraits.



Mona HATOUM

A couple (of Swings), 1993 (Un couple (de balançoires))

2 plaques de verre suspendues par des chaînes en inox à 70 cm du sol
Chaque plaque : 1,5 x 66 x 24 cm
Acquisition en 1994
Collection du Frac des Pays de la Loire

Née en 1952 à Beyrouth (Liban), elle vit à Londres.

Mona Hatoum est une artiste d'origine palestinienne qui reprend les formes artistiques de l'Art

Minimal des années soixante et qui les transforme en symboles ambivalents – souvent politiques – de l'existence individuelle.

Retenues au plafond par de lourdes chaînes en acier, les planchettes en bois, qui forment habituellement l'assise des balançoires, sont ici remplacées par des plaques de verre. Ces objets nous ramènent à l'univers enfantin, à ses joies supposées et nous présentent comme un fragment « cristallisé » de cette mémoire. Ce qui frappe ici c'est bien sûr le statisme de ces deux éléments placés face à face, niés dans leur fonction : le balancement. On imagine ce qui pourrait se produire si le mouvement était activé : la collision est inévitable, le matériau utilisé précaire... L'élan est ainsi métaphoriquement contenu, le tragique de la rencontre est empêché. Ici la complémentarité, « le couple », est littéralement mise entre parenthèses par le titre de l'œuvre comme si le contact avec l'autre menaçait sa propre intégrité, au point de la faire voler en éclats.

La violence sous-jacente exprimée dans les œuvres de Mona Hatoum s'accompagne ici d'une grande force poétique. Le vocabulaire et les matériaux utilisés par l'artiste sont sobres et élégants, ils se combinent avec force et justesse au positionnement du spectateur. « Je voulais créer une œuvre privilégiant l'aspect matériel, formel, visuel, et tenter d'articuler le politique à travers l'esthétique de l'œuvre. »



Jim HODGES

Through this, 1996 (Au travers)

Fleurs artificielles épinglées au mur selon un schéma, soie et matière plastique, épingles métalliques
Acquisition en 1996
Collection du Frac des Pays de la Loire

Né en 1957 à Spokane (Etats-Unis), il vit à New-York.

L'écoulement du temps, la mémoire, l'absence, la conscience de la fragilité de la vie sont au centre de l'œuvre de Jim Hodges. Non pas qu'il cultiverait la mélancolie ou le désespoir, au contraire. Avec une conscience optimiste célébrée malgré une grande perméabilité entre son univers intime, où la douleur

est présente, et l'espace public, le présent indexé par l'artiste est là pour encenser plus encore la force de la vie. À ce titre *A Diary of Flowers* qu'il réalise en 1991 est une œuvre emblématique. Après avoir dessiné au crayon sur des serviettes en papier des fleurs imaginaires ou réelles, mais passées par le filtre de sa mémoire, l'artiste en épingle plus de cinq cents au mur, tel un mémorial.

L'œuvre *Through this* procède de cette même poésie, de ce même principe. Le spectateur y reconnaît des fleurs existantes ou inventées, punaisées çà et là de manière éclatée et aléatoire sur le mur : l'installation apparaît diaphane et délicate, métaphorique aussi. À la fois symbole de vie et de mort, ce mémorial ne reproduit cependant pas la nature, tant il évoque l'artificialité, la séduction des matériaux et la légèreté de la présentation demeurent subordonnées à la gravité du sujet sous-jacent : la mémoire, la conscience du temps qui passe... Ces fleurs artificielles et multicolores renvoient à une poésie légère et musicale.



Craigie HORSFIELD

*Anna Capinska, UL.
Grottera, Krakow, July
1976, 1990*

Photographie noir et blanc
contrecollée encadrée
Tirage unique
137,5 x 105 cm
Acquisition en 1990
Collection du Frac des Pays de la Loire

Né en 1949 à Cambridge (Royaume-Unis), il vit à Londres.

« Les photographies évoquent des faits qui existent déjà, mais que seul l'appareil-photo peut dévoiler. Et elles évoquent un tempérament personnel, qui se révèle à travers le cadrage du réel effectué par l'appareil photo. »

C'est du conflit entre ces deux dimensions antithétiques de l'entreprise photographique que l'œuvre de Craigie Horsfield tire sa force et sa singularité.

Chacune des photographies en noir et blanc – nus, portraits, architectures, scènes urbaines – de Craigie Horsfield attestent de la spécificité de la personne ou du lieu et de la complicité entre le photographe et

son sujet.

Du point de vue plastique, cette double revendication d'objectivité et d'intimité se traduit par une prédilection pour les clairs-obscur feutrés où les contours mis en reliefs ou discrètement délimités donnant à l'image tout entière une profondeur et une densité qui rappellent les peintures des maîtres du passé. En outre, la composition classique, le grand format et le cadre en bois accentuent l'indépendance paradoxale de chaque « fragment ».

Le portrait d'*Anna Capinska* illustre magnifiquement le don que possède Craigie Horsfield de révéler non seulement un visage mais un état d'esprit, les signes d'une émotion retenue, rendue tangible par le gros plan, et l'expression d'une personnalité que le regard impersonnel du photographe a su mettre au jour.



Ann Veronica JANSSENS

Absence d'infini, 1991

Miroir
72 x 72 x 72 cm
Acquisition en 1992
Collection du Frac des Pays de la Loire

Née en 1956 à Folkestone (Royaume-Unis), elle vit à Bruxelles.

Ann Veronica Janssens fait partie de ces artistes qui retiennent les principes de l'Art minimal tel qu'il s'est développé au milieu des années soixante aux États-Unis et en Angleterre. Elle en appelle à des formes primaires, simples et géométriques, ainsi que des matériaux industriels. Ses œuvres consistent souvent en de légères interventions qui changent notre expérience d'un espace, d'un objet ou de la lumière.

Les sculptures d'Ann Veronica Janssens s'inscrivent dans un rapport à l'espace interactif qui implique physiquement le spectateur vis-à-vis de l'objet. Au moyen de miroirs, de verres ou de planchettes de bois, l'artiste transforme les lieux qu'elle investit et la perception qu'on peut en avoir. L'espace fait alors partie intégrante de l'œuvre et devient indissociable de l'installation elle-même. Remettant en question l'évidence de

nos perceptions et de notre pensée, les œuvres d'Ann Veronica Janssens ouvrent ainsi un nouvel espace au regard.

Avec *Absence d'infini*, les surfaces miroitantes tournées à l'intérieur du cube créent un infini clos sur lui-même, qui se dérobe au regard et constitue, tel un tombeau, un espace qui renferme le mystère.



Suzanne LAFONT

Le Bruit, 1990

8 éléments photographiques noir et blanc encadrés sous verre, procédé argentique

Edition 2/3

125 x 800 x 3 cm l'ensemble, 120 x 100 cm chacun

Acquisition en 1993

Collection du Frac des Pays de la Loire

Née en 1949 à Nîmes, elle vit à Saint-Ouen (Seine-Saint-Denis).

L'appareil photographique chez Suzanne Lafont ne sert pas à enregistrer des faits, dans un idéal scientifique d'objectivité, mais révèle les images comme issues d'un processus de fabrication et d'élaboration culturelle. Son travail procède par séries pour donner à voir ce processus.

À partir de 1989, elle s'attache à la réalisation de portraits monumentaux qui présentent des archétypes d'action plutôt que des personnages singuliers, dans un sens proche de la tragédie grecque. Mais à la différence de celle-ci, il s'agit toujours d'actions simples ou de gestes apparemment anodins, comme souffler ou se boucher les oreilles, que ses photographies figent dans le temps pour mieux les observer.

Le Bruit constitue le premier élément d'une trilogie qui comprend également *La Chute* et *L'Argent*. Chaque image montre un personnage en buste, cadré serré, un homme ou une femme dont la position des mains autant que la grimace indiquent qu'ils subissent l'agression violente d'un bruit. Sans qu'il s'agisse à proprement parler d'un inventaire, on se trouve là en présence d'une suite de réactions possibles et d'autoprotecteurs face à l'agression sonore.

On trouve fréquemment ces échantillonnages d'expressions humaines dans la peinture ancienne (le rictus des chanteurs dans *L'Agneau Mystique* de Van Eyck par exemple). Ce

que nous voyons, ce sont les marques visibles du bruit, des indices, les traces réactives qu'il produit sur des visages humains. L'œuvre de Suzanne Lafont produit les preuves de l'existence visuelle du bruit. L'artiste parvient à élaborer un ensemble de signes, cela même qui constitue l'une de ses préoccupations centrales : la question du langage.



Louise LAWLER

Etes-vous heureuse ?, 1987

4 photographies et 5 cartels
66 x 99 cm chaque photographie
Acquisition en 1989

Collection du Frac des Pays de la Loire
Œuvre réalisée dans le cadre des IVèmes Ateliers Internationaux du Frac des Pays de la Loire

Née en 1947 à Bronxville (Etats-Unis), elle vit à New York.

Louise Lawler se livre depuis le début des années quatre-vingt à une remise en cause des structures institutionnelles de l'art. Pour ce faire, elle photographie des œuvres d'art installées chez des collectionneurs, dans des sièges sociaux, des galeries ou des musées. Pour Louise Lawler, une œuvre d'art se charge de sens intimement liés à son mode de présentation. Ses photographies attirent l'attention sur les protocoles et rituels de l'exposition, tels que le cartel, le communiqué de presse, la classification, le décor, l'affinité plastique découverte entre des objets disparates, qui est ensuite mise en scène. Par là, elles mettent en évidence les stratégies employées par les propriétaires de l'œuvre pour affirmer ses origines nobles et son statut de marchandise de grand prix.

Lorsqu'elle a participé aux quatrièmes Ateliers Internationaux, à l'invitation du Frac des Pays de la Loire, elle a présenté quatre photographies prises dans la région. Deux d'entre elles sont des vues de l'intérieur du musée des Beaux-arts de Nantes (la première montre une œuvre de Richard Long et un tableau de Pierre Soulages, la seconde des portions de murs), une autre donne à voir un autre genre de musée (le cartel précise simplement « Musée nucléaire Chinon ») et une autre encore révèle la présence à l'intérieur d'un domicile privé, d'une peinture abstraite, d'une sculpture abstraite et d'un perroquet bien vivant sur son perchoir.

Louise Lawler recadre dans cette œuvre trois sortes de contextes - privé, muséal et nucléaire - laissant au spectateur le soin de réfléchir sur les données mises au jour par leur juxtaposition.



Jean-François LECOURT

Tir dans l'appareil photographique, 1985

Photographie couleur - Tirage unique
100 x 100 cm

Acquisition en 1985

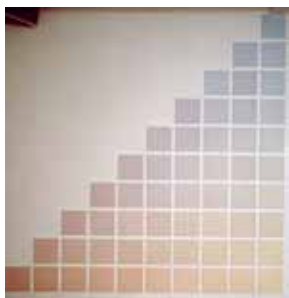
Collection du Frac des Pays de la Loire
Œuvre réalisée dans le cadre des deuxièmes Ateliers Internationaux du Frac des Pays de la Loire

Né en 1958 à Assé-le-Boisne (Sarthe), il vit au Mans.

Jean-François Lecourt, au début des années 80, réalise les « Tirs dans l'appareil photographique » ; et par là engage une œuvre incontournable dans le domaine de la photographie. L'artiste pratique l'autoportrait à l'arme à feu, tirant à balle réelle sur l'objectif, il vise ainsi sa propre image au moment du déclenchement du tir.

Un appareil de prise de vue chargé est disposé dans une chambre noire. À quelques pas devant l'objectif se tient le photographe, armé d'un pistolet et visant l'appareil. Dans le temps même qu'il pressera la détente, il déclenchera l'éclairage et la prise de vue. Des débris de l'appareil pulvérisés par la balle qui aura traversé l'objectif, il retirera une pellicule qui aura enregistré : 1) le geste du tireur, 2) la course de la balle, 3) son impact sur l'objectif, 4) l'émission de ce dernier et enfin, 5) l'impact sur la pellicule elle-même.

C'est une sorte de récit policier en illustration du principe de la cause finale puisqu'en somme l'origine de l'image est aussi sa fin. Le photographe place ici son geste dans une sorte de clôture impeccable et le sujet de l'image n'est rien d'autre que la manière parfaitement destructrice dont elle se fait, on pourrait dire ici que la photographie est son propre sujet. La clôture, dirait-on, n'est pas parfaite puisqu'il nous reste cette trace, ce cliché que nous avons ici sur le mur.



François MORELLET

55 superpositions de 9 trames de points (0°, 10°, 20°, 30°, 40°, 50°, 60°, 70°, 80°) en trichromie, 1974

Peinture sérigraphique sur bois, 55 panneaux
40 x 40 cm chaque panneau,
l'ensemble : 445 x 445 cm
Acquisition en 1983
Collection du Frac des Pays de la Loire

Né en 1926 à Cholet (Maine-et-Loire), il vit à Cholet et à Paris.

François Morellet partage avec quelques artistes français le privilège d'une reconnaissance nationale et internationale. Il a fait très tôt le choix de l'abstraction géométrique et de l'intervention minimale, avec le souci d'éviter tout effet sensible, mais avec un égal souci de désamorcer l'esprit de sérieux et d'échapper aux dogmes qu'engendre trop souvent ce type d'engagement. Le rôle décisif de l'artiste se porte avant tout sur le protocole. Il définit la mise au point d'un processus à partir duquel l'œuvre va se constituer.

Chaque œuvre de François Morellet possède un titre qui présente le programme avec lequel elle a été exécutée. Ainsi, *55 superpositions de 9 trames de points (0°, 10°, 20°, 30°, 40°, 50°, 60°, 70°, 80°) en trichromie*, réalisée en 1974, est développée selon cette règle. Sur chaque panneau, l'artiste a réalisé 9 trames (lignes) de petits points successifs qu'il retrace ensuite, partant d'un angle de 10° puis 20°, 30°... jusqu'à 80°, utilisant les trois couleurs primaires. Par exemple, sur la diagonale qui va du rouge vers le bleu, le 1er panneau est composé de 9 trames de points rouges, le 2ème de 8 trames rouges et 1 bleue, le 3ème de 7 trames rouges et 2 bleues et ainsi de suite jusqu'à l'obtention d'un panneau entièrement recouvert de trames de points bleus.

La surface est considérée comme un champ à occuper intégralement, ce qui explique ces signes répétés d'une manière uniforme sur tout le tableau. Enfin, leur exécution est faite sur une surface lisse, égale et blanche, qui reçoit des signes sérigraphiés supprimant toute trace manuelle. Ainsi, la réalisation la plus neutre possible ne vient pas distraire l'attention du spectateur dans ce jeu intellectuel.



gina pane

Saint Georges et le dragon d'après une posture d'une peinture de Paolo Uccello. Partition pour un combat, 1984-1985

Feutre, aluminium poli, bois, plomb, verre, photographies couleur et cuivre
Collection Anne Marchand, dépôt du fonds gina pane au Frac des Pays de la Loire depuis 2001

Née en 1939 à Biarritz, elle est décédée en 1990 à Paris.

gina pane est une artiste majeure qui a fortement marqué la scène artistique des années soixante-dix en créant un nouveau langage, mettant son corps au cœur de son œuvre. À partir de 1981, elle se consacre aux « partitions », entre installations et sculptures, ces œuvres poursuivent la réflexion de l'artiste sur sa propre histoire mais prolongent aussi ses premières préoccupations autour de l'art sacré et de l'histoire de l'art. En effet, à partir d'un vocabulaire minimal, utilisant des matériaux pour leur charge symbolique (verre, laiton, cuivre, fer ou bois), elle crée un univers où le corps, désormais absent, évoque le spirituel qui l'emporte sur le temporel.

À partir de 1984, ses « partitions » sont désormais consacrées aux saints martyrs décrits par Jacques de Voragine, écrivain italien du Moyen-Âge, dans la *Légende dorée*, ouvrage relatant la vie d'un grand nombre de saints. Dans certaines compositions, gina pane s'inspire des toiles des maîtres de la Renaissance, comme dans l'œuvre présentée ici, qui fait référence au célèbre *Saint Georges et le dragon* de Paolo Uccello. La répartition des formes reprend celle de la toile d'origine : les disques répartis sur la droite évoquent le manteau de Saint Georges, tandis que les triangles rouges dispersés sur la gauche évoquent la robe de la jeune fille retenue prisonnière par le dragon. L'amas de plaques de verre, transpercé par la lance du cavalier, incarne le monstre. La géométrisation des formes, la sobriété des couleurs, le contraste du noir et du blanc et le carré noir, souvenir des œuvres de Malevitch, rappellent le vocabulaire formel des premiers tableaux de gina pane. Dans cette répartition d'éléments hétérogènes, l'artiste renoue avec la peinture et l'histoire de l'art.



Joyce PENSATO

Le Lapin de Daniel, 1993

Peinture émaillée sur papier
Chaque élément : environ 65 x 50 cm
Acquisition en 1993
Collection du Frac des Pays de la Loire
Œuvre réalisée dans le cadre des XXèmes Ateliers Internationaux du Frac des Pays de la Loire

Née en 1941 à Brooklyn, elle vit à Brooklyn (Etats-Unis).

Mickey et Donald hantent les œuvres de Joyce Pensato. Mais si l'artiste emprunte à Walt Disney ses héros favoris, ce n'est pas pour faire de la bande dessinée. Ses personnages renvoient au monde de l'enfance, celui de l'artiste comme celui du spectateur et leur caractère familial, universel, leur confère un statut de médiateur, de réceptacle des émotions et des sentiments projetés sur eux. Cependant, les personnages de l'artiste sont porteurs d'angoisse, de malaise. Elle entre en confrontation avec la matière, triturant la peinture, effaçant, recommençant en se limitant à l'usage de noir et de blanc. Elle traduit par la violence physique de sa relation au tableau, l'intensité émotionnelle dont elle le charge.

On retrouve dans *Le Lapin de Daniel*, ce corps à corps avec l'image mythique d'un lapin maltraité et peut-être le modèle américain ainsi transgressé.



Drago PERSIC

Sans titre, 2009

Huile sur toile
140 x 145 cm
Acquisition en 2009
Collection du Frac des Pays de la Loire

Né en 1981 à Banja Luka (Bosnie-Herzégovine), il vit à Vienne (Autriche).

L'intérêt que porte Drago Persic à l'histoire et aux techniques du cinéma apparaît à la fois dans la construction de ses peintures et dans leur atmosphère. Ménageant des fonds très sombres ou très clairs, les objets sont magnifiés comme dans l'œuvre présentée ici, par le travail de mise en lumière de l'artiste. Comme si nous passions à travers une série de pièces (chambres) différentes ou que nous nous rappelions les souvenirs vacillants d'un rêve, l'artiste fait réapparaître des objets semblables ou identiques dans ses peintures.

Dans ses travaux récents la palette de l'artiste est restreinte au noir, blanc et gris, alors que sa ligne est précise et calme, même détachée. La simplicité apparente de la composition de ses tableaux révèle progressivement une complexité notable. Alors que les peintures semblent au premier coup d'œil, porter l'immédiateté d'une photographie, elles ne sont en aucun cas lues avec la même rapidité. Le calme mesuré et délibéré avec lequel elles ont été exécutées avec succès, ralentit notre consommation de l'image.

Drago Persic réalise aussi des films qui se concentrent sur la couleur noire, et la mise en lumière des objets qui apparaissent à l'écran. Truffaut, Godard, sont quelques-unes de ses sources d'inspiration pour ses productions filmiques d'une grande sobriété et beauté.



Claude RUTAULT

AMZ. Le Soleil brille pour tout le monde (Partie A), 1985

Dimension de l'installation variable
Acquisition en 1995
Collection du Frac des Pays de la Loire

Né en 1941 aux Trois-Moutiers (France), vit à Vaucresson (France). Claude Rutault se distingue dès les années soixante-dix par une démarche artistique singulière, ancrée sur une remise en question de la peinture par la peinture elle-même, et redéfinissant par là même la procédure d'existence de l'œuvre d'art, le rôle de l'artiste et de l'acquéreur.

À partir du postulat fondateur de son travail énoncé en 1973 : «

une toile tendue sur un châssis, peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée » (définition/méthode n°1), Claude Rutault rédige les conditions d'existence de l'œuvre d'art et ses règles de fonctionnement. Ces propositions, aujourd'hui au nombre de 300, obligent l'acquéreur ou l'emprunteur (collectionneur ou institution) à décider de paramètres qui auparavant étaient le privilège de l'artiste (choix de la couleur de la toile, du format...). C'est à eux que revient la réalisation finale du travail. Cette délégation implique un nouveau rapport de ceux-ci à l'œuvre : la prise en charge.

En 1987, Claude Rutault lance un vaste dispositif évolutif intitulé AMZ. Cet ensemble constitué de trois parties distinctes (A, M et Z), exploite de nouvelles données d'apparition de l'œuvre : l'espace et le temps. La partie A, présentée ici, est la matrice, le point de départ : il s'agit d'un ensemble de 100 toiles brutes tendues sur châssis, de formats différents. A la date d'aujourd'hui, dix-huit de ces toiles, celles accrochées ici, sont prises en charge par des collectionneurs ou des institutions. Les autres sont appuyées contre le mur. Elles seront progressivement toutes prises en charge, autrement dit, peintes et adaptées à un contexte différent. Pour cette exposition, la couleur grise a été choisie par l'architecte du bâtiment du Frac, Jean-Claude Pondevie.



Jean-Michel SANEJOUAND

Croix de velours noir et tissu à rayures sur miroir, 1963
de la série des *Charge-objet*

Tissus tendus sur miroir collé à un châssis
162 x 114 x 4 cm
Acquisition en 2002
Collection du Frac des Pays de la Loire

Né en 1934 à Lyon (Rhône-Alpes), il vit à Vaulandry (Maine-et-Loire). Dès le premier regard qui se porte sur eux, les *Charge-objet* de Jean-

Michel Sanejouand ne laissent pas indifférent. Il s'agit d'assemblages de matériaux et d'objets usuels, qui se trouvent détournés de leur valeur d'usage au profit de jeux d'esprit entièrement visuels d'une grande force plastique et symbolique. Il s'agit de propositions expérimentales de « faire sculpture » ou « faire tableau » avec des matériaux quotidiens soudainement libérés de leur cadre domestique, par une confrontation proprement visuelle dans l'œuvre qu'ils sont appelés à constituer, tout en pouvant retourner à tout instant à leur valeur d'usage.

Les *Charge-objet* forment ainsi des « classiques » des années soixante et l'un des principaux exemples d'un Pop art ou Art minimal européen qui va au-delà du principe des « objets primaires » inventé et mis en œuvre par l'Art minimal américain. Ils sont profondément ancrés dans l'art des années soixante, notamment avec l'usage direct et provocateur de matériaux issus de la sphère de la consommation, et plus encore avec la juxtaposition radicale, non-relationnelle des éléments plastiques. Véritable manifeste pour un art simple, modeste et ambitieux à la fois, le travail de Jean-Michel Sanejouand ne cesse d'intriguer les jeunes artistes d'aujourd'hui.



Adrian SCHIESS

Sans titre, 1993

Peinture de carrosserie sur plaque d'aluminium posée sur 2 tasseaux de bois
La plaque : 2 x 300 x 110 cm
Acquisition en 1994
Collection du Frac des Pays de la Loire

Né en 1959 à Zurich (Suisse), il vit à Mouans-Sartoux (Alpes-Maritimes). En une dizaine d'années, le travail d'Adrian Schiess s'est principalement traduit d'un point de vue formel, par un passage du chaos à l'ordre, du débris à l'entier, du bricolage au préfabriqué. Les premières installations étaient constituées d'un entassement aléatoire de bouts de cartons badigeonnés de peinture, puis le bois fait son apparition sous forme de plaques informes. La géométrisation s'impose en 1986-1987, avec de grandes plaques d'aluminium découpées selon des normes et des formats industriels. Elles sont recouvertes d'une laque

habituellement utilisée pour les carrosseries automobiles.

Le public se retrouve en présence d'objets, de « choses » comme les appelle l'artiste, et ce qui prévaut ici n'est pas tant le « peindre » que les effets de réflexion lumineuse permis par la surface peinte. Seul compte le reflet et le fait qu'il se dérobe sans cesse dans le mouvement des déambulations. Bien que le statut d'objet au sol paraisse opposé à l'idée de peinture, la plaque devient le réceptacle et révélateur du pouvoir de la lumière sur la surface qui augmente la densité et la mouvance de la couleur. La peinture, laque pour automobile, est appliquée par des professionnels d'après les indications de l'artiste. En ce qui concerne le mode de présentation des plaques, celles-ci sont généralement posées sur des tasseaux de bois disposés au sol.

Artiste de la couleur, Adrian Schiess fait appel à une dimension chromatique du monde dans ses dégradés les plus divers.



Patrick TOSANI

Portrait n°10, 1985

Photographie couleur

Tirage unique

130 x 150 cm

Acquisition en 1985

Collection du Frac des Pays de la Loire

Artiste invité aux Premiers Ateliers Internationaux du Frac des Pays de la Loire, en 1984

Né en 1954 à Boissy-l'Aillerie (Val-d'Oise), il vit à Paris.

Patrick Tosani est un photographe, et c'est par les seuls moyens de la photographie qu'il veut rendre compte de la part du visible qui lui importe, ceci sous la forme d'objets photographiques qui sont des interfaces entre l'infinie complexité du réel et la pauvreté insigne du médium photographique. Par des opérations plastiques radicales qu'il choisit d'entreprendre à partir d'un référent familier : décontextualisation, fragmentation, isolement de son cadre usuel, recherche de points de vue inhabituels (vue rapprochée, contre-plongée), Patrick Tosani parvient à faire oublier la fonction de l'objet choisi, à nous détourner de son sens premier.

Le *Portrait n°10* appartient à une série de portraits photographiques flous, projetés sur des pages d'écriture Braille. Associant deux sens, le toucher (l'écriture des non-voyants) et la vue (à travers la représentation photographique), il joue sur leur annulation : la page de Braille n'est qu'une image, le portrait quant à lui est flou. L'aveugle ne peut décrypter le Braille sans relief et le spectateur voyant reste dans l'incapacité de lire ce code, aveugle à son tour devant cette image.

En photographiant ainsi ce qui ne peut être vu, en donnant à toucher ce qui ne peut l'être, l'artiste restitue l'image dans son expression la plus simple mais aussi la plus suggestive.



Xavier VEILHAN

Sans titre (La Moto), 1992

Mousse polyuréthane, PVC, bois et résine peints

130 x 200 x 70 cm

Acquisition en 1993

Collection du Frac des Pays de la Loire

Œuvre réalisée dans le cadre des IXèmes Ateliers Internationaux du Frac des Pays de la Loire

Né en 1963 à Lyon, il vit à Paris.

L'activité de l'art, comme celle de la science, consiste à réinterpréter ou à recréer la réalité. Le travail de Xavier Veilhan se situe du côté de la seconde proposition. Mais les reproductions de Xavier Veilhan, même si leur aspect réaliste est évident, sont plus des restitutions que des copies conformes. En effet, ses peintures ne sont pas mécaniques mais peintes à la main et ses sculptures ne sont pas des moulages mais comme dans l'œuvre présentée ici, taillées dans la masse d'un bloc de mousse de polyuréthane.

La Moto, qu'il réalisa au Frac des Pays de la Loire dans le cadre des Ateliers Internationaux de 1992, résulte d'un ensemble d'opérations minutieusement ficelées. D'une « vraie » moto, il a soigneusement photographié, une par une, toutes les pièces qu'il a ensuite reproduites en mousse de polyuréthane puis qu'il a assemblées avec une précision de mécano. De même, le pilote à la silhouette si caractéristique s'inspire d'un « vrai », en l'occurrence un ami de l'artiste. Notons qu'ici pour la première fois, Xavier Veilhan réalise non seulement un objet (la moto), mais également son utilisateur (le pilote). Tout semble si « vrai » et cependant il

n'y a pas de confusion possible. C'est un archétype plus qu'un objet caractérisé, un modèle (dans le sens que lui donnent les scientifiques) plus qu'une reproduction. C'est dans cette fracture, cette disjonction, que se tiennent l'artiste, sa posture et son engagement.

On voit bien que ce n'est pas le détail de la fidélité au modèle qui compte mais bien plutôt l'impact sur le récepteur. C'est pour cela qu'il convient ici de parler d'image plutôt que de sculpture, quand bien même il s'agit de tridimensionnalité.

Le sourire du Chat (opus 2)

œuvres de la collection du
Frac des Pays de la Loire

Exposition du 30 juin au 31
octobre 2010

Ouvert du 1er juillet au 31 août tous
les jours de 14h à 18h.

Du 1er septembre au 30 juin du

mercredi au dimanche de 14h à 18h.

Accueil des groupes sur rendez vous
02 28 01 57 62

Frac des Pays de la Loire

La Fleuriaye, 44470 Carquefou

<http://www.fracdespaysdelaloire.com/>