

# ROUGE BAISER

## UNE SÉLECTION D'ŒUVRES DE LA COLLECTION DU FRAC DES PAYS DE LA LOIRE

PAR FRANÇOIS PIRON

*Rouge Baiser* est une exposition particulière, avant tout car elle est une des plus vastes présentations réalisées jusqu'à présent d'œuvres de la collection du Frac des Pays de La Loire, c'est-à-dire d'un ensemble d'œuvres d'art contemporain acquises depuis vingt-cinq ans.

La collection d'un Frac, si elle se fonde bien sûr sur des lignes de réflexion, des recherches de cohérence, a néanmoins pour singularité d'être le résultat des choix et des propositions de nombreuses personnes qui constituent au fil des années ses comités consultatifs d'acquisition, et affiche ainsi une forme d'hétérogénéité de principe, qui épouse aussi, en temps réel, la diversité des formes et des propos de l'art qui se pratique aujourd'hui.

Par conséquent, il serait faux et vain de vouloir justifier a posteriori l'organisation de cette collection selon des principes fixes, systématiques et délimités, et *Rouge Baiser* prend de fait une autre option, non d'une thèse mais d'un rapprochement sensible d'une centaine de ces œuvres, afin d'éprouver la nature d'une relation à l'art, que l'on pourrait qualifier de relation amoureuse.

On sait que le jugement esthétique, historiquement, s'est fondé depuis Kant sur le détachement, le « désintéressement » du spectateur, mais dans la *Généalogie de la morale*, Nietzsche lui opposait la définition par Stendhal de la beauté comme « promesse de bonheur ». « *Qui a raison, Kant ou Stendhal ? – Assurément, lorsque nos esthéticiens, en faveur de Kant, ne se lassent pas de faire valoir le fait que, sous la fascination de la beauté on peut contempler d'une façon "désintéressée" même des statues de femmes nues, on est bien en droit de rire un peu à leurs dépens : sur ce point délicat, les expériences des artistes sont "plus intéressantes"; et Pygmalion, en tout cas, n'était pas nécessairement un "homme inesthétique"* ». L'ironie de Nietzsche révèle ici que l'œuvre d'art n'est pas seulement un objet disponible à l'analyse, mais est la trace de « l'intéressement » que l'artiste a eu à produire.

Que penser d'une exposition qui se donne comme un baiser ? Une exposition comme épiphanie, comme climax du désir. Un « rouge baiser » n'est pas un baiser d'église, il ne scelle pas d'engagement mutuel, mais cristallise, érotise, l'intensité d'un moment, privilégie la beauté sur la raison. Tais-toi et embrasse-moi. Ou plutôt : on parlera après.  
« *Il n'est pas vrai que plus on aime, mieux on comprend ; ce que l'action amoureuse obtient de moi, c'est seulement cette sagesse : que l'autre n'est pas à connaître ; son opacité n'est nullement l'écran d'un secret, mais plutôt une sorte d'évidence, en laquelle s'abolit le jeu de l'apparence et de l'être. Il me vient alors cette exaltation d'aimer à fond quelqu'un d'inconnu, et qui le reste à jamais.* » (« L'Inconnaissable », in Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*).

### « QUAND ON MET DES CHOSES ENSEMBLE ELLES SONT RÉUNIES »

Divisé en autant de chapitres que de salles dans l'exposition, ce texte propose un parcours possible, toutefois seulement indicatif, qui cherche à tracer des jalons, à identifier des points d'accroche entre les œuvres. Dans l'espace ouvert de l'ancienne mûrissierie du port de Nantes, la dérive est plus aisée qu'au fil de la linéarité d'un texte, qui organise arbitrairement des enchaînements, alors que l'écriture de l'exposition est un langage plus ouvert et polysémique, qui réside dans le choix des œuvres, mais aussi l'organisation d'une déambulation qui détermine les termes d'un dialogue possible, entre l'auteur de l'exposition, les œuvres, le public et le lieu même. Un dialogue pouvant être immédiat, mais aussi mis en sursis, retardé, pour dire qu'il ne s'agit pas dans une exposition d'apprendre (une leçon), mais de

# ROUGE BAISER

## SELECTED WORKS FROM THE FRAC DES PAYS DE LA LOIRE COLLECTION

BY FRANÇOIS PIRON  
Translation : Simon Pleasance

*Rouge Baiser* is a special exhibition, above all because it offers the largest showing to date of works from the FRAC des Pays de la Loire collection – a collection of contemporary artworks acquired over the past 25 years.

While any FRAC collection – a FRAC being a Regional Contemporary Art Collection – is obviously based on certain lines of thought and a quest for a certain coherence, its distinctive feature nevertheless involves the fact that it is the outcome of choices and proposals made by many different people who have, over the years, formed its advisory acquisitions committees. These collections thus display a sort of fundamental heterogeneity which also means that, in real time, they embrace the diverse range of art forms and art themes being explored by artists today.

It would, consequently, be wrong and futile to try and explain, a posteriori, the organization of this collection along fixed, systematic and clearly defined lines, and *Rouge Baiser* in fact opts for another choice, involving not a thesis but a perceptible comparison of a hundred or so works, the intent being to experience the nature of a relationship to art which might well be described as an amorous one.

We know that, historically speaking, aesthetic judgement has been based, since Kant, on the viewer's detachment and "(disinterested) indifference", but in his *Toward a Genealogy of Morals*, Nietzsche contrasted this with Stendhal's definition of beauty as "the promise of happiness". "*Who is right, Kant or Stendhal? – Undoubtedly, when our aestheticians, coming down on Kant's side, tirelessly put forward the fact that, under the spell of beauty, it is possible to contemplate even statues of naked women with '(disinterested) indifference', we are certainly entitled to have a laugh at their expense. On this delicate point, the experiences of artists are 'more interesting', and, in any event, Pygmalion was not necessarily an 'unaesthetic man'*". Nietzsche's irony here reveals that the work of art is not merely an object available for analysis, but is also the mark of the "interestedness" or motivation that the artist had in producing it.

What are we to think of an exhibition that is presented as a kiss? An exhibition as epiphany, as a climax of desire. A "red kiss" is not a church kiss, it does not seal any mutual commitment; rather, it crystallizes and eroticizes the intensity of a moment, and prefers beauty to reason. Shut up and kiss me. Or rather: let's talk later.  
"*It's not true that the more you love the better you understand; all that loving action gets from me is this wisdom: that the other is not knowable; the other's opaqueness is in no way a screen hiding a secret, but rather a kind of obviousness, in which the interplay of seeming and being is done away with. Then I become elated at deeply loving someone unknown, someone who remains unknown forever.*" ("The Unknowable", in Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*).

### "WHEN YOU PUT THINGS TOGETHER THEY ARE BROUGHT TOGETHER"

This essay is divided into as many chapters as there are exhibition rooms, thus offering a possible, though no more than suggestive, itinerary which seeks to outline markers and identify connecting points between the works. In the open area of the old ripening depot in the port of Nantes, the drift is more straightforward than if there were textual linearity – the text in question arbitrarily organizing sequences, whereas the writing of the exhibition is a more open language, with more meanings, which resides in the choice of the works, as well as the organization of a stroll defining the terms of a possible dialogue,

comprendre (une situation). Les salles ici communiquent par plusieurs entrées, sont reliées par des sas, boîtes noires où le spectateur, littéralement, traverse les œuvres. Comme le souligne le titre de l'œuvre d'Antoinette Ohanessian choisi pour intituler cette première partie, montrer, ce n'est pas démontrer, l'acte d'exposition ne devant jamais être la traduction en espace de la dimension argumentaire d'un texte, mais être un langage propre.

Ce titre évoque aussi un choix plus général dans l'exposition, celui d'œuvres aux identités complexes, hétérogènes, composites plutôt qu'unitaires, impures voire interlopes dans leur relation aux genres traditionnels, montrant qu'il n'y a identité que par construction, à travers le rapprochement, fusionnel ou conflictuel, des valeurs, à travers, en somme, un rapport à l'altérité. Impures comme, de manière emblématique, les machines à bulles de David Medalla, productrices de formes éphémères et en mouvement perpétuel, contaminant voire polluant le lieu d'exposition. Ces œuvres, par conséquent, proposent un rapport subtil à l'appréhension du regard, nécessitent un déchiffrement, une adaptation de l'œil : le changement d'échelle, du micro au macroscopique, des acariens du bar de Jean-Luc Vilmouth, la déformation des motifs chez Raymond Hains, la dispersion de la composition pour Mathieu Mercier, le morcellement du texte dans l'espace pour Antoinette Ohanessian et Anne-Marie Jugnet, tout converge vers un affolement de l'œil, un jeu où le regard est forcé à des allers-retours, à alterner zooms et plans larges, à rompre avec un mode de vision synthétique et totalisant. Cette réorganisation du regard s'allie à un processus plus mental de déconstruction de règles : la construction du néon de François Morellet, au premier abord régie par une structure rationnellement mathématique (trois angles par rapport à un mur, respectivement de 45, 90 et 180°), fait émerger humoristiquement la silhouette populaire d'une gitane, le motif de chevilles de Mathieu Mercier se répète mais est disposé de manière aléatoire sur le mur, rendant le processus insaisissable, sans parler même ici du code-barres de Raymond Hains, rendu définitivement illisible comme sous l'effet d'une ivresse.

## «UN MÈTRE CARRÉ DE ROUGE À LÈVRES»

Tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, la peinture monochrome aura été l'incarnation d'une limite, d'un « seuil » pour reprendre les termes de l'artiste et essayiste Jeff Wall, qui cite le triple monochrome de Rodtchenko en 1921, *Rouge pur, Jaune pur, Bleu pur* comme la proclamation d'un nouveau modèle artistique et social, libérant la peinture de ses conditions de légitimité traditionnelles. Cette révolution politique ne s'étant pas réalisée, le monochrome reste un poste-frontière de l'art, un point ultime et, dit Wall, « le témoin d'une culture que nous n'avons pas su créer ». Mais c'est peut-être bien davantage une révolution des identités qui s'est produite au cours du siècle passé, un processus d'émancipation, issu essentiellement du féminisme qui, contre la fixation des genres, a permis d'affirmer un processus de décidabilité de l'identité individuelle et sociale. Les artistes ont été à l'avant-garde de ces mouvements, mettant en avant des identités de plus en plus complexes, à travers l'exposition de leurs attitudes, de leurs positions au sein de leur œuvre, et soulignant également l'importance du contexte qui détermine la lecture de leur travail, l'environnement qui influence la conception et l'interprétation, loin de toute idée de pureté autonome et universelle d'une œuvre d'art déliée de toute contingence. De là surgissent des œuvres que l'on pourrait dire « transgenres », où le monochrome prend une place particulière dans sa relation au corps, à la présence, à l'espace, où il explose les limites du cadre peint, devient écran (Cécile Bart), halo (Ann Veronica Janssens), auréole (Ettore Spalletti), action physique (Roman Signer), espace pénétrable (Laurent Moriceau)... Les choses ne sont plus ce que l'on croit qu'elles sont : le monochrome rouge de Fabrice Hyber se révèle être une surface recouverte de rouge à lèvres, les extravagants dessins de Jean-Luc Verna sont des photocopies transférées au trichloréthylène et rehaussées de rimmel et autres produits de maquillage. Sous l'œil d'Andy Warhol travesti, et à proximité de la toile à la fois rageuse et carnavalesque de Robert Malaval, mais aussi de celles de Bernard Frize, composition de pellicules de peinture séchée, autrement dit de peaux de peinture, ces œuvres s'affichent comme dermatologie, affaire de surfaces et de contacts. Dans leur lien explicite au travestissement, elles revendiquent leur ambiguïté, leur duplicité et le déplacement qu'elles opèrent sur le genre (esthétique comme sexuel), de même que leur dimension ornementale, impureté et « crime » pour la modernité. Aussi différentes soient-elles, les œuvres de Narcisse Tordoir, Willem Cole, Jim Hodges, Gary Webb ou Dewar & Gicquel

between the exhibition's author, the works, the public, and the venue itself. Because a dialogue can be immediate, but also suspended, and delayed, to say that what is involved in an exhibition is not learning (a lesson), but understanding (a situation). The rooms here communicate through several entrances, and are connected by airlock-like devices, black boxes where the viewer quite literally passes through the works. As is emphasized by the title of Antoinette Ohanessian's work, chosen as the heading for this first part of the show, showing (monstrating) is not the same as demonstrating, because the act of exhibiting must never be the spatial translation of the argument of a text; rather, it must be a specific language. This title also conjures up a more general choice in the exhibition, a choice of works with complex, heterogeneous and composite identities rather than unitary, impure and even illicit identities in their relationship with traditional genres, showing that there is no identity except by way of construction, by means of the reconciliation, be it fusional or conflicting, of values —through, when all is said and done, a link to otherness. Impure, in an emblematic way, like David Medalla's *Bubble Machines*, producing ephemeral forms that are in perpetual motion, and contaminating, not to say polluting, the exhibition venue. As a result, these works propose a difficult relationship to the eye's grasp; they call for a decipherment, and an adaptation of the gaze: the change of scale, from micro- to macroscopic, of the mites at J.-L. Vilmouth's bar, the distortion of motifs in Raymond Hains' work, the dispersal of the composition for Mathieu Mercier, the parcelling of the text in space for Antoinette Ohanessian and Anne-Marie Jugnet, all converging towards an ocular panic, a game where the gaze is forced to move back and forth, alternating zooms and wide-angle shots, and breaking with a synthetic and all-encompassing way of seeing. This reorganization of the eye and gaze goes hand in hand with a more mental process involving the deconstruction of rules: François Morellet's neon construction, at first glance governed by a rationally mathematical structure (three angles in relation to a wall, 45, 90 and 180° respectively), wittily brings forth the popular silhouette of a gypsy woman; Mathieu Mercier's dowel motif is repeated but arranged in a random way on the wall, making the process elusive, not forgetting Raymond Hains' bar-code, rendered thoroughly illegible as if under the influence of inebriation.

## "A SQUARE YARD OF LIPSTICK"

Throughout the 20<sup>th</sup> century, monochrome painting was the embodiment of a boundary and a "threshold"; to borrow the terms used by the artist and essay-writer Jeff Wall, who makes reference to Rodtchenko's triple monochrome *Pure Red, Pure Yellow, Pure Blue*, produced in 1921, as the proclamation of a new artistic and social model, freeing painting from the traditional conditions governing its legitimacy. Because that political revolution never actually took place, the monochrome is still a frontier-post of art, an ultimate point and, in Wall's words, "the witness to a culture that we haven't managed to create". But what did happen in the 20<sup>th</sup> century was perhaps far more a revolution of identities, a process of emancipation, stemming essentially from feminism, which, running counter to genre obsession, helped to assert a process which made it possible to make decisions about individual and social identity. Artists were at the forefront of these movements, emphasizing increasingly complex identities, by way of displaying their attitudes and their stances within their work, and also stressing both the significance of the context underwriting the way their work was to be read, and the environment influencing both conception and interpretation, well removed from any idea of autonomous and universal purity, applied to a work of art released from any kind of contingency. Whence the upsurge of works which we might call "transgenre", where the monochrome occupies a special place in its relation to body, presence and space, where it explodes the boundaries of the painted frame, becoming a screen (Cécile Bart), a halo (Ann Veronica Janssens), an aureole or nimbus (Ettore Spalletti), a physical action (Roman Signer), or a penetrable space (Laurent Moriceau)... Things are no longer what we think they are: Fabrice Hyber's red monochrome turns out to be a surface covered with lipstick, Jean-Luc Verna's extravagant drawings are photocopies transferred by trichlorethylene and highlighted by mascara and other cosmetic products. Under Andy Warhol's drag eye, and close to Robert Malaval's at once angry and carnival —like canvas, along with Bernard Frize's works —made up of films of dried paint, in other words paint skins— these works come across like something dermatological, involving surfaces and contacts. In their explicit link with disguise —fancy—or cross-dressing— they state not only their ambiguity and their duplicity, along with the shift they make in relation

affirment également leur ornementalité, non plus pour hisser des pratiques esthétiques ou « populaires » au rang d'un art noble, mais pour ancrer leur existence dans une culture nécessairement plurielle, hétérogène et contextuelle, voire vernaculaire, délibérément sans hiérarchie de valeurs. Ici se réactualise l'héritage des avant-gardes pour lesquelles le rapprochement entre arts autonomes et appliqués est une condition nécessaire de leur dimension sociale.

## « GEOMETREE »

« *Ce n'est pas l'art qui imite la nature, c'est la nature qui imite l'art* », plaiderait avec ironie Oscar Wilde. Cette partie de l'exposition prend pour titre celui d'une œuvre de François Morellet, où une brindille est prolongée d'une ligne peinte, qui produit avec la forme trouvée une courbe parfaitement homogène. Élémentaire. Dans ce jeu de correspondances, entre géométrie et élément naturel par exemple, on associera les postures de Valie Export, dont la forme du corps épouse et s'oppose au paysage, ou la parade nuptiale et funèbre de Rebecca Horn, réifiée en mécanique répétitive. La confrontation de l'artiste avec la nature, qu'elle s'incarne dans la fusion entre le geste artistique et son sujet (Hamish Fulton) ou dans la vaine lutte contre le cours des choses (Gina Pane enterrant un rayon de soleil) présuppose une certaine transcendance, la foi dans la participation du geste humain au sein d'un tout cosmologique. De là des œuvres qui inscrivent des gestes dans le temps, comme supports méditatifs dans le faire ou la contemplation : temps de confection, empirique et répétitif (les sculptures de Barry Flanagan et, surtout, *l'Étendue* de fil de fer tricoté de Christelle Familiari) ; temps de l'évolution et de la croissance irrépressible (*Alpi Marittime* de Giuseppe Penone) ; temps cyclique (*Passion oubliée* de Richard Bacqué et sa circulation en vase clos, ventilateur de Gabriel Orozco évoquant des moulins à prière). Dans cette quête du sublime, l'apogée réside dans le temps suspendu, comme instauration de la perfection harmonique. Les balançoires de verre de Mona Hatoum, par leur fragilité, ne permettent que la stase, ou laissent imaginer un mouvement de balancier qui ne peut être que parfaitement synchronisé. Le souffle ici ne peut qu'être divin, mais son corrélat est la disparition du corps, subtilisé, aspiré, comme dans la série de photographies de Luciano Fabro.

## « I WISH I WAS YOU »

Encore un pas vers la disparition. Corps camouflés, masqués, cachés, dématérialisés. Ne restent que des enveloppes vides, vêtements flottants, défroques vacantes (Javier Pérez, Rosemarie Trockel). Existences en creux. Le lien à la réalité se délite, perte de contact, éloignement définitif. Gina Pane choisit la souffrance en une tentative de maintenir la sensation d'existence d'un ici et maintenant de la présence à soi. Paradoxalement l'atteinte à l'intégrité de son corps, dernier rempart, devient acte de récupération de soi, tandis que Valie Export ou Fabrice Gygi inscrivent sur le leur, sous la forme de tatouages, les caricatures schématiques d'une identité sexuelle desquelles ils se défont (respectivement : la pute et le légionnaire). « *Le corps est investi et façonné par la société* », dit encore Gina Pane. Ici se manifestent ses réflexes d'auto-défense, qui rendent visible son aliénation, tout autant que le scooter de Claude Lévêque, entravé et cloué sur place.

La chemise de Rosemarie Trockel, elle, ne veut plus distinguer le principe masculin du féminin, ni Justine (le bourreau) de Juliette (la soumise). Au cimetière des identités, pend ce linceul macabrement érotique. Christelle Familiari, Jean-Baptiste Bruant ou Saâdane Afif se renferment en une introversion impénétrable, fin de la communication qui rend leur présence à la fois vulnérable et intouchable, comme le signale Marika Bührmann : « *Prière de ne pas toucher* » (un renversement de la prière de Duchamp, qui voyait dans l'érotisme la seule école esthétique viable). Bührmann, comme Marie-Ange Guilleminot et Pierrick Sorin, effectuent en solitaire des gestes et des rituels dont la soliloque confine à l'onanisme. La désocialisation de Sorin dit que, sans rapport à l'autre, il y a perte d'humanité. Les moulages de corps de Bührmann s'apparentent à un démembrement progressif et systématique, et les poupées de Guilleminot sont les substituts, les prothèses d'un Autre fantasmé, fragments de corps malaxés en l'absence d'une présence au monde. Trafic d'organes. Le corps est ici réifié, valeur d'échange, « monnaie vivante » selon l'expression de l'écrivain et peintre Pierre Klossowski. Soudain, il y aura davantage d'humanité dans les regards du loup et de la biche de la vidéo de Mircea Cantor, délibérément anthropomorphique, dont la chorégraphie mêle désir et crainte, sensualité et danger, séduction et déception.

to genre and gender (aesthetic and sexual), but also their ornamental dimension, their impurity, and their "crime" as far as modernity is concerned. Though very different, the works of Narcisse Tordoir, Willem Cole, Jim Hodges, Gary Webb, and Dewar & Gicquel all likewise assert their ornamental qualities, not in order to elevate aesthetic or "popular" activities to the rank of a noble art, but rather to anchor their existence in a culture that is perforce plural, heterogeneous and contextual, not to say vernacular, and intentionally devoid of any value-based hierarchy.

Here we find an updated readjustment of the legacy of the avant-gardes for which the reconciliation between autonomous and applied art is a necessary condition of their social dimension.

## "GEOMETREE"

"*It is not art that imitates nature, it is nature that imitates art*"—so pleaded Oscar Wilde, not without irony. This section of the exhibition takes as its heading the title of a work by François Morellet, in which a twig is extended by a painted line, giving a perfectly homogeneous curve with the form thus found. Elementary. Into this interplay of linkages, somewhere between geometry and natural element, for example, we can bring in the postures of Valie Export, the shape of whose body espouses and contrasts with the landscape, and the nuptial and funereal display of Rebecca Horn, rendered thing like as something repetitively mechanical. The clash between artist and nature, be it incarnated in the merger between the artistic gesture and its subject (Hamish Fulton) or in the futile struggle against the course of things (Gina Pane burying a sun's ray) presupposes a certain transcendence, and faith in the participation of the human gesture within a cosmological whole. Whence come works which incorporate gestures within time, like contemplative media within making and contemplation: time of manufacture, empirical and repetitive (Barry Flanagan's sculptures and, above all, Christelle Familiari's *Etendue* made of knitted wire); time of evolution and unstoppable growth (Giuseppe Penone's *Alpi Marittime*); cyclical time (Richard Bacqué's *Forgotten Passion* and its circulation in a closed vase, Gabriel Orozco's fans conjuring up prayer wheels). In this quest for the sublime, the acme lies in suspended time, like an institution of harmonic perfection. As a result of their fragility, Mona Hatoum's glass swings either usher in just stasis, or let us imagine the movement of a pendulum which has to be perfectly synchronized. The spirit here may be nothing other than divine, but its correlate is the disappearance of the body, spirited away, sucked up, as in the series of photographs by Luciano Fabro.

## "I WISH I WAS YOU"

Another step towards disappearance (death). Bodies camouflaged, masked, hidden, dematerialized. All that remain are empty envelopes and wrappers, floating clothes, unclaimed old rags (Javier Pérez, Rosemarie Trockel). Existences, in the negative. The connection to reality crumbles, loss of contact, a once-and-for-all distancing. Gina Pane chooses suffering in an attempt to maintain the sensation that a here-and-now of self-presence actually does exist. Paradoxically, the assault on the wholeness of her body, last bastion, turns into an act of self-retrieval, while Valie Export and Fabrice Gygi inscribe on their bodies, in the form of tattoos, the diagrammatic caricatures of a sexual identity, which—caricatures—they discard (respectively: whore and legionnaire). "*The body is informed and fashioned by society*", says Gina Pane again. Here her self-defensive reflexes come to the fore, making her alienation visible, every bit as much as Claude Lévêque's scooter, hobbled and nailed to the spot. Rosemarie Trockel's shirt, for its part, no longer wants to make any distinction between the male principle and the female, or between Justine (executioner) and Juliette (victim). In the cemetery of identities hangs this shroud, erotic and macabre. Christelle Familiari, Jean-Baptiste Bruant and Saâdane Afif all enclose themselves within an impenetrable introvertedness, end of communication making their presence at once vulnerable and untouchable, as pointed out by Marika Bührmann: "*Please do not touch*" (a reversal of Duchamp's "*Please touch*" ["*Prière de toucher*"]—the foam-rubber breast collage)—Duchamp who saw in eroticism the one and only viable school of aesthetics). From a solitary stance, like Marie-Ange Guilleminot and Pierrick Sorin, Bührmann makes gestures and rituals, whose soliloquy verges on onanism. Sorin's desocialization makes the point that, without any link to the other, there is a loss of humanity. Bührmann's body casts are akin to a progressive and systematic dismemberment, and Guilleminot's dolls are the substitutes—the

## « MAISONS FLOTTANTES »

Évoquer l'architecture dans l'art n'est pas forcément la choisir comme sujet, mais énoncer à travers elle l'idée de projet, de projection. L'architecture a été tout au long du XX<sup>e</sup> siècle le catalyseur de l'utopie, du projet de société rassemblant esthétique, éthique et politique, et la faillite politique de ces utopies induirait alors la désynchronisation de ces notions. Pourtant, chez Kristina Solomoukha, Thomas Huber, Yves Bélogegey ou Roy Arden, semble se lire au contraire un jeu de correspondances entre l'abstraction et l'architecture, en tant que signes, hérités de la modernité, de la projectivité. Mais aux figures autoritaires du Moderne (le Savant, l'Explorateur, l'Architecte) se substituent d'autres modèles, tournant en dérision ou déviant ces archétypes. Des figures « mineures ». Éric Duyckaerts emprunte la figure du conférencier, pour lier et délier des théories associatives et analogiques, qui ne visent qu'à ouvrir un espace de jeu et de croyance, similaires à l'aptitude des enfants de projeter ciel et enfer sur une marelle, espace projectif par excellence. Simon Starling effectue un périple épique en vélo entre deux *Unités d'habitation* du Corbusier, se propulsant à l'énergie solaire, tandis qu'Abraham Poincheval et Laurent Tixador, en explorateurs amateurs ou Sisyphe contemporains, tracent pour leurs déplacements des lignes droites dans le paysage. Dans cette logique de la construction et déconstruction simultanées, au Grand Œuvre se substitue le chantier permanent, l'œuvre programmatique, tel le *Programme d'entreprise indéterminé* de Fabrice Hyber, rhizome non rentable, désir entrepreneurial irrésolu, processus sans résultat, pure expression désirante. De même, l'œuvre de Patrick Van Caekenbergh, liant intimement l'art à sa vie quotidienne, prend l'aspect d'une forme d'encyclopédie individuelle, fatalement interminable, dont il livre des fragments comme autant de prototypes de formes de vie. Il en va enfin de manière identique pour le travail de Paul Noble, qui combine satire sociale et programme utopique, en constituant, à travers dessins et vidéos d'animation, la ville de Unified Nobson, une cité dont chaque bâtiment est dessinée à partir d'une lettre de l'alphabet. Cette réflexion humoristique sur la planification et l'aménagement urbain moderniste s'incarne ici dans cette vue du ciel, où même les nuages ont des formes géométriques, formant une nuée opaque au-dessus d'une ville sans nulle trace de vie, mais d'incompréhensibles signes d'activité sans finalité apparente.

## PROGRAMME VIDÉO

Six films d'artistes terminent le parcours de l'exposition, dans une relation à l'actualité et à l'histoire récente, montrant l'Histoire comme une coexistence de temps contradictoires, entre tradition et modernité, entre continuités et ruptures, entre organisation et chaos. Le Chinois Song Dong révèle les différentes facettes simultanées de Pékin, ville en croissance incontrôlable, où se polarisent les extrêmes, à travers un geste aux allures de rituel conjuratoire. Alors que Maja Bajevic enregistre l'apparition, sur la façade en chantier, protégée d'un filet, du musée national de Sarajevo, des motifs traditionnels brodés par des femmes musulmanes de Srebrenica, Régis Perray œuvre à effacer une croix gammée graffitée sur un monument en Pologne. Deux gestes ténus, éphémères, qui tentent, pour convoquer l'Histoire et ses impensés, de conjuguer l'intime et le politique, le particulier et l'universel. Le privé est politique, ou plutôt le politique devient privé, au sens où il incorpore la vie même comme outil et objet du pouvoir. *Energy Lithuania* de Deimantas Narkevicius est quant à lui un film dont la forme épouse son sujet, dans un entrelacs entre la mémoire et l'histoire officielle, la distance et la nostalgie. Tourné dans une ville créée de toutes pièces dans les années 1960 autour d'une centrale électrique en Lituanie, le film de Narkevicius emprunte à différents genres narratifs, téléscopant le documentaire à des visions lyriques, qui pastichent le style des actualités soviétiques, en tant que mémoire visuelle collective. Ici encore, le passé et le futur mythifiés se confrontent au présent, comme tentative de réappropriation d'une histoire confisquée par des images hégémoniques.

prostheses— of a fantasized Other, bits and pieces of blended bodies in the absence of any presence in the world. Organ traffic. The body here is reified, exchange value, "living currency", to borrow the expression coined by the writer and painter Pierre Klossowski. All of a sudden, there is more humanity in the eyes of the wolf and the doe in Mircea Cantor's deliberately anthropomorphic video, whose choreography mingles desire and fear, sensuality and danger, and seduction and disappointment.

## "FLOATING HOUSES"

Making reference(s) to architecture in art does not necessarily imply choosing it as a subject, but rather stating, through it, the idea behind the project, or projection. Throughout the 20<sup>th</sup> century, architecture was the catalyst of utopia, of the social project embracing aesthetics, ethics and politics; and the political bankruptcy of those utopias would then entail the desynchronization of such notions. In the work of Kristina Solomoukha, Thomas Huber, Yves Bélogegey and Roy Arden, however, we seem, on the contrary, to read a set of liaisons between abstraction and architecture, like signs of things capable of being projected, bequeathed by modernity. But the authoritarian figures of the Modern (the Scholar, the Explorer, the Architect) are replaced by other models, which either mock or distort such archetypes. "Lesser" or "minor" figures. Éric Duyckaerts borrows the figure of the lecturer to connect and disconnect associative and analogical theories, which are aimed solely at opening up a space for game-playing and belief, theories akin to that children's aptitude for projecting heaven and hell in a game of hopscotch, a projective space if ever there was. Simon Starling makes an epic journey by bicycle between two Le Corbusier *Unités d'habitation* [Housing Units], propelled by solar energy, while Abraham Poincheval and Laurent Tixador, as amateur explorers or contemporary Sisyphuses, draw straight lines in the landscape for their trips. In this logic of simultaneous construction and deconstruction, the Great Work is replaced by the permanent construction site, the programmatic work, like Fabrice Hyber's *Indeterminate Corporate Programme*, unprofitable rhizome, unresolved entrepreneurial desire, process with no result, pure desirous expression. Likewise, Patrick Van Caekenbergh's work, which closely links art to his daily life, takes on the look of a kind of individual encyclopaedia, inevitably interminable, bits and pieces of which are conveyed like so many prototypes of forms of life. Precisely the same goes, lastly, for the work of Paul Noble, which combines social satire and utopic programme, by using drawings and animated videos to make the city called Unified Nobson, where each building is designed on the basis of a letter of the alphabet. This witty reflection on modernist city planning and development is here embodied in this view of the sky, where even the clouds have geometric shapes, forming an opaque haze above a city where there is no sign of life whatsoever, but where there are incomprehensible signs of activity which have no apparent end purpose.

## VIDEO PROGRAMME

Six artists' films wind up the tour of the exhibition, linking up with both things topical and with recent history, and showing History to be like a joint existence of contradictory times, between tradition and modernity, between continuities and breaks, between organization and chaos. The Chinese artist Song Dong reveals the different simultaneous facets of Beijing, a city where growth has spun out of control, where extremes are polarized, by way of a gesture which has overtones of magic ritual. While on the net-protected façade, under construction, of the National Museum of Sarajevo, Maja Bajevic records the apparition of traditional motifs embroidered by Muslim women of Srebrenica, Régis Perray strives to erase a swastika graffited on a monument in Poland. Two tenuous, fleeting gestures, which, in order to summon History and its unthinkable goings-on, try to combine the private and the political, the specific and the universal. The private is political, or rather the political becomes private, in so much as it incorporates life itself as tool and object of power. Deimantas Narkevicius' *Energy Lithuania*, for its part, is a film whose form espouses its subject, in an interweave between memory and official history, distance and nostalgia. Shot in a town constructed from scratch in the 1960s around a power station in Lithuania, Narkevicius' film borrows from different narrative genres, concertina-ing the documentary with lyrical visions, which pastiche the style of Soviet news, as collective visual memory. Here again, mythologized past and future confront the present, like an attempt to reappropriate a history confiscated by hegemonic imagery.

## (EXTÉRIEUR)

### GÉRARD COLLIN-THIÉBAUT

- *Le Silence du Monde* ou «*la-famille-sans-nom*», 2000  
CD, lecteur cd, amplificateur, enceintes  
Don de l'artiste en 2004

Né en 1946 à Lièpvre, il vit à Vuillafans  
Gérard Collin-Thiébaud construit son œuvre depuis 1980 à partir de citations empruntées aussi bien à l'art qu'à la littérature ou encore au cinéma. Ces œuvres traitent des images médiatisées qui se retrouvent copiées, appropriées et détournées par l'artiste. *Le Silence du Monde* ou «*la-famille-sans-nom*» réunit environ mille titres d'œuvres plastiques, de toute époque et de tout genre, lus en langue originale, à raison d'un titre toutes les dix secondes. Macha Méril, actrice polyglotte, a prêté sa voix à cette lecture rythmée et posée, soit trois heures d'écoute possible. De ce corpus constitué par l'artiste, quel que soit le niveau de connaissance en histoire de l'art de chacun, le titre peut déclencher l'apparition de l'œuvre, si on en possède le souvenir, ou bien l'image que l'on peut s'en faire, libre alors à chacun de laisser cours à son imagination. La durée de l'œuvre et sa diffusion à l'extérieur pourrait entraîner sa totale dilution. Cependant au cœur du flux urbain, quelques titres entendus peuvent ainsi opérer un déplacement du regard et déclencher un instant de poésie, comme un temps suspendu dans la banalité et la vacuité du quotidien. Cette émergence inattendue confronte directement l'art à la réalité. Gérard Collin-Thiébaud affirme, comme à son habitude, que l'instant esthétique peut s'opérer à tout instant, sans lieu privilégié.

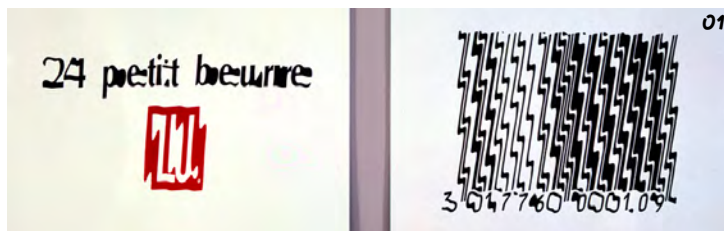
Remerciements : Frac Lorraine, Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, Imprimerie La contemporaine, Tiss Décor, La Droguerie Toutes aides (M. Chagnollet), la SAMOA, Pedro Morais, Le Musée des Beaux-Arts de Nantes, le Musée des Beaux-Arts d'Angers et tous les artistes.  
Michel Verjux tient à remercier tout particulièrement Jean-Luc Delaunay et la société LUMEN, Loroux-Botteneau (44)

Notices extraites de textes des auteurs suivants : Juan Vicente Aliaga, Deepack Ananth / Traduction, Jeanne Bouniort, Yves-Michel Bernard, Marie Cantos, Thierry Davila, Guillaume Désanges, Sophie Duplaix, Robert Fleck, Yoann Gourmel, Jean-Marc Huitorel, Jean-Michel Jagot, Emmanuel Lebeau, Pedro Morais, Michel Nuridsany, François Piron, Judith Quentel, Jean-François Taddei, Guy Tortosa

Crédits photographique : Alain Chudeau : 1, 21, 39  
Droits réservés : 2, 4, 5, 6, 8, 11, 14, 15, 20, 30, 31, 41, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 57, 58, 63, 64, 65, 67, 68, 71, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82  
Courtesy Galerie Chez Valentin : 3  
Stéphane Bellanger : 7, 48, 54, 56, 66, 69  
Courtesy Galerie Claire Burrus : 9, 43  
Christian Leray : 10, 16, 25, 36  
Marc Domage : 12, 49, 73  
Courtesy Galerie Lucien Durand : 13  
Courtesy Galerie Micheline Szwajcer, cliché Philippe de Gobert : 17  
Bernard Renoux : 18, 19, 22, 28, 29, 32, 33, 34, 53, 60, 61, 62, 72  
H.Bigo, retraité par P. Huygue : 23  
François Fernandez : 24  
Courtesy The Approach : 26  
Laurent Moriceau : 27  
Adam Rzepka : 35  
Jean-Jacques Ringuette : 37  
Jean L'Hoir : 38  
Kelig Hayel : 40  
S.Himpens : 42  
Courtesy Galerie 303 : 44  
Pierre Chapalain : 55  
Courtesy Galerie Chantal Crousel : 59  
Courtesy Musée Contemporain de Montréal : 70  
Pierpol Rubens : 75  
Pour Yan Pei-Ming  
Denis Pillet

# QUAND ON MET DES CHOSES ENSEMBLE ELLES SONT RÉUNIES

WHEN YOU PUT THINGS TOGETHER  
THEY ARE BROUGHT TOGETHER



### RAYMOND HAINS

01 - *Bien lu, mal lu* ou *Le Code de petit-beurre LU*, 1983  
Peinture émaillée sur tôle  
100x150 cm chaque panneau  
Acquisition en 1987

Né en 1926 à Saint-Brieuc, décédé en 2005  
Auteur d'une œuvre rebelle à toute forme de catégorisation, figure désormais mythique du milieu artistique d'après-guerre, poète et collectionneur de ce qui nous entoure, Raymond Hains n'a jamais cessé d'inventer les années passant de nouvelles façons de regarder. Celui que Guy Debord a surnommé «*Raymond L'Abstrait*» s'est appliqué à travers une œuvre en perpétuelle mutation à déjouer les pièges de l'identification et à brouiller la vue plutôt que d'offrir du monde la vision d'un ordre immuable et cohérent. Inventeur en 1947 du premier objectif à verres cannelés, auteur en 1949 avec Villégly des premières affiches déchirées, Raymond Hains est le grand regardeur de notre temps. Du goût pour la géographie, de sa gourmandise, de son sens de l'appropriation ainsi que de la déconstruction est né en 1983 le dyptique en tôle émaillée acquis en 1987 par le Frac des Pays de la Loire.

L'œuvre se présente sous la forme de deux panneaux sur lesquels a été reproduite en sérigraphie la déformation à travers des verres cannelés des codes de lecture des fameux petits biscuits nantais. À ces deux formes de représentation l'une traditionnelle l'autre contemporaine, à ces deux signatures, l'une littéraire, l'autre picturale (l'œuvre de Raymond Hains s'est toujours située dans l'intervalle entre texte et l'objet), l'artiste a superposé sa propre façon de voir, de décoder, et partant a déposé une marque qui pourrait aussi bien lui servir de publicité.



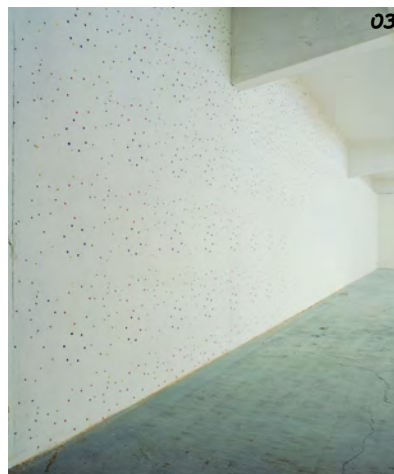
### DAVID MEDALLA

02 - *Bubble Machines*, 1963-2003  
Plexiglas, pompes électriques, eau et savon  
L'ensemble : 300 cm (haut.) x 200 cm (diam.)  
Acquisition en 2005

Né en 1942 à Manille (Philippines),  
il vit à Rome (Italie)

Créées à l'origine en 1963, les *Bubble Machines* se composent de 5 colonnes en plexiglas de dimension variable à travers lesquelles des pompes électriques diffusent un mélange d'eau et de savon. Ce qui résulte de cette machinerie n'a alors ni la matérialité ni la durée de vie d'une sculpture traditionnelle ou tout simplement

d'une œuvre habituelle : l'éphémère, l'instable voire l'insaisissable deviennent ici le véritable sujet de l'art. Il faut noter la lenteur minérale avec laquelle ces manières d'excroissances organiques sortent de chaque colonne, montent légèrement dans l'air avant de retomber sur le sol dans un bruit constant et délicat, celui de leur composition et de leur décomposition : la vie elle-même dans chacun de ses moments — naissance, croissance, disparition — devient un motif dominant de cette pièce. L'on pourrait relier ce travail à une histoire de la sculpture qui, chez Robert Morris ou Robert Smithson notamment, affirme l'existence d'une antiforme. Mais le projet artistique de David Medalla ne saurait se laisser classer dans des rubriques historiques : comme le montrent clairement les *Bubble Machines*, c'est davantage un rapport à la vie elle-même, à ses rythmes, ses débordements mais aussi à ses subtiles alchimies — c'est-à-dire en réalité aux rencontres qu'elle rend possible — que l'artiste consacre son art.



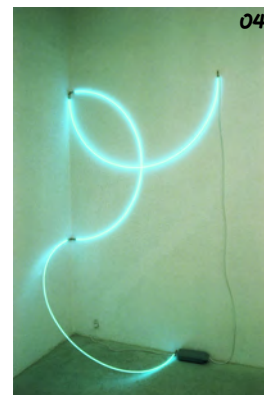
### MATHIEU MERCIER

03 - *Mur de chevilles* n°9, 1994-1997  
Chevilles de différentes tailles et couleurs disposées dans le mur en motif  
Dimensions variables selon le mur  
Acquisition en 2001

Né en 1970 à Conflans-Sainte-Honorine,  
il vit à Paris

L'héritage du modernisme, au tournant des années 1980 et 1990, n'a jamais cessé d'être interrogé, commenté, contesté, cité, retraité. Mathieu Mercier opère une sorte de synthèse entre l'apport formel et idéologique du modernisme et cette esthétique du quotidien dont toute son époque est imprégnée. Son œuvre, quoique multiple, s'articule autour de quelques pôles qui concernent l'univers de la consommation version aménagement de la maison, rayon bricolage, et qui convoquent certaines procédures touchant au savoir-faire et à l'astuce. Au croisement de la sculpture et du design, les interventions de Mathieu Mercier pointent le devenir art des objets les plus triviaux. Et cependant ce petit jeu ne saurait se réduire à un simple exercice formel. Ce que Mathieu Mercier pointe ici ce n'est rien moins que les questions de la démocratie et des archétypes, de l'objet

unique et de la consommation de masse, de la marge d'intervention personnelle au sein d'un univers régi par la norme, etc. *Mur de chevilles* est une proposition adaptable au contexte. La pièce consiste en une multitude de chevilles de toutes les couleurs fichées dans un miroir blanc. L'effet chromatique suggère évidemment la peinture mais la nature même des points colorés renvoie sans ambiguïté au monde du bricolage quoique dans une direction particulière qui est celle de... l'accrochage.



### FRANÇOIS MORELLET

04 - *La Gitane* n°1 (3 demi-cercles de néon inclinés à 45, 90 et 180°), 1991  
3 tubes d'argon, fils électriques, transformateur  
268x200x112 cm  
Acquisition en 2002

Né en 1926 à Cholet où il vit

François Morellet est considéré comme un des artistes majeurs de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Sa carrière initiée dès la fin des années 1940 se précise très tôt à travers un langage géométrique dépouillé et une volonté d'éviter tout effet sensible. L'artiste définit des systèmes, des processus dont le protocole fixe la règle à partir de laquelle l'œuvre va se constituer. La méthode est rigoureuse même si l'artiste dès le départ donne une part privilégiée au hasard — sans jamais trahir la logique — qui permet d'engendrer l'imprévisible. Cette rigueur s'accompagne d'une volonté de désamorcer l'esprit de sérieux qu'engendre ce type d'engagement, comme en témoignent les titres de ses œuvres. Dès 1963, François Morellet commence à créer des œuvres avec des tubes de néon (démarche qui dans ces années-là est unique en Europe). *La Gitane* n°1 réalisée bien plus tard, est caractéristique de l'évolution de l'usage par l'artiste de cette matière lumineuse. Cette pièce appartient à un ensemble de trois dont la caractéristique commune consiste en trois demi-cercles aux diamètres articulés selon trois angles par rapport au mur (précisément dans cette version, à l'angle des murs) : 45, 90 et 180°. Ce mouvement d'apparence rigoureuse évoque l'ondulation électrisante de la gitane qui danse sur les paquets de cigarettes, référence appuyée par la couleur bleue des néons.



### ANTOINETTE OHANNESSIAN

05 - *Quand on met des choses ensemble elles sont réunies*, 1998  
4 éléments, technique mixte sur bois de récupération  
45x373 cm  
Acquisition en 1999

Née en 1960 en Abkhazie (Géorgie),  
elle vit à Paris

Depuis plusieurs années, le travail d'Antoinette Ohanessian a pour objet le langage. Ses œuvres matérialisent des tableaux-phrases tirées de la réalité quotidienne, d'un contexte familier. En caractère d'imprimerie, avec toujours le même lettrage sobre et hiératique, les mots s'impriment sur du béton cellulaire ou du papier kraft, s'incrustent au plus profond d'un morceau d'éponge, se

brodent au cœur d'une étoffe. Dans ces mythologies quotidiennes, Antoinette Ohannessian a extrait l'essentiel. Quelque chose qui, dans notre quotidien, nous rapproche chaque fois un peu plus du sacré. Dans chaque matériau s'imprime une pensée et un geste quasi christique, chacun de ces gestes rapproche l'homme de ses qualités mystiques.

Dans l'œuvre *Quand on met des choses ensemble elles sont réunies*, l'énoncé suit de très près l'agencement des planches de bois. Il devient difficile de reconnaître dans ce glissement des mots sur les objets si les mots émanent des objets eux-mêmes, tellement ils sont l'un dans l'autre dans une présence évidente.



## MICHEL VERJUX

**06 - Une et trois portes**, 1986  
Bois, plexiglas et néons  
Dimensions variables  
Acquisition en 1990

Né en 1956 à Chalon-sur-Saône, il vit à Paris

Depuis 1983, Michel Verjux mène une recherche plastique radicale qui s'incarne exclusivement dans des dispositifs lumineux. Prenant le contre-pied de l'éclairage muséal ou scénographique comme mise en valeur des objets montrés, il a fait de cet éclairage le sujet même de ses expositions. Minimalistes, ses interventions révèlent toutefois les qualités picturales et spatiales de la lumière blanche qui, loin d'être uniforme, s'irise, se trouble, s'anime, et acquiert une densité, voire même une corporalité inattendue. *Une et trois portes* est un caisson contenant des néons. Pour qui connaît le travail de Michel Verjux, le dispositif tient presque du trompe-l'œil : la lumière ne se trouve plus projetée comme de coutume, mais irradie véritablement de l'intérieur du mur. De même l'écran n'est plus seulement le réceptacle des images, il les suggère au spectateur. L'œuvre rappelle les premières réalisations de l'artiste où les projections découpaient des portes dans les murs, à la différence près que celle-ci semble ouvrir sur une pièce éclairée plutôt que sur l'obscurité. Métaphoriquement, la porte (tout comme la fenêtre) figure le seuil, et renvoie au tableau comme passage. Le caisson lumineux évoque d'ailleurs un vaste achrome, s'inscrivant ainsi dans une filiation historique où se croisent peinture et lumière. Dans le même temps, il renvoie à la structure de l'espace d'exposition qu'il met en exergue. La boucle est bouclée.



## JEAN-LUC VILMOUTH

**07 - Bar des acariens**, 1991  
12 tables, 20 tabourets en bois peint,  
5 photographies encadrées noir et blanc, 1 enseigne éponyme en néon, 1 pendule, câbles électriques  
Dimensions variables  
Acquisition en 1998

Né en 1952 à Creutzwald, il vit à Paris

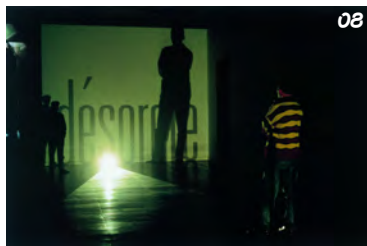
L'activité artistique de Jean-Luc Vilmoth contribue au début des années 1980 au renouvellement de la sculpture. L'artiste

se saisit d'objets du quotidien qu'il détourne, opérant ainsi un glissement de sens.

« Ce qui m'intéresse dans ce concept ce n'est pas de chercher une nouvelle arithmétique des objets (bricolage surréaliste), mais de provoquer à partir de l'objet une augmentation : le même et un autre en même temps. »

Dans le *Bar des acariens*, le premier d'une série de cinq « cafés », Jean-Luc Vilmoth se révèle comme un manipulateur de signes du quotidien mais aussi de l'espace social. Le contraste est flagrant entre l'idée de convivialité qui va de pair avec le café et la présence d'images repoussantes sur les tables et les murs : des photographies d'acariens agrandis à un mètre environ. Cette représentation spectaculaire d'une réalité invisible incarnée par des images photographiques stylisées dignes du *National Geographic Magazine*, est aussi une illustration du « mécanisme de mort » de la photographie qui gèle et objective ce dont elle s'empare. Ces parasites microscopiques ainsi rendus visibles provoquent le dégoût et nous apparaissent menaçants, tandis que des câbles relient les tables au plafond, évoquant une circulation d'énergie et conférant à l'ensemble de l'installation un caractère organique, vivant.

## boîte noire 1



## ANNE-MARIE JUGNET

**08 - Désir et désordre**, 1994  
Projections fixes, de 2 diapositives face à face  
Dimensions variables selon l'espace  
Acquisition en 1996

Née en 1958 à La Clayette, elle vit à Paris

La question de l'espace est au cœur du travail d'Anne-Marie Jugnet. L'espace mais aussi le langage, le rapport du langage à l'espace, le langage comme espace. La dimension spatiale du langage ressort moins du texte comme masse compacte que dès lors qu'on en extrait un mot, une phrase courte, une formule elliptique, un énoncé que l'œil saisit d'un seul coup, comme stimulus visuel et comme unité de sens. Unité ou confrontation. *Désir et Désordre* se présente sous la forme d'une double projection de diapositives qui se font face. Chaque mot prend appui sur la limite du sol mais la taille monumentale des lettres et le fond blanc d'où elles ressortent créent une situation propice à l'immersion du regardeur qui baigne dans les mots. Par ailleurs, le dispositif de projection fait qu'en regardant l'un des mots, on se trouve aveuglé par le projecteur opposé. Ainsi, à fixer « désir », on prend « désordre » en pleine figure. On en subit l'effet violent mais on ne peut le lire, c'est-à-dire que ce qu'on expérimente là, c'est le désordre lui-même. L'expérience peut s'inverser mais d'une manière qui n'est pas symétrique. On voit à quel point le faisceau de significations qu'induit ce dispositif est ouvert et que didactisme et raideur sémantique n'ont pas de place ici. C'est au seuil et au risque de la disparition que surgit l'intérêt de l'expérience.

# UN MÈTRE CARRÉ DE ROUGE À LEVRES

## A SQUARE YARD OF LIPSTICK



## CÉCILE BART

**09 - Lacher**, 1989  
Tergal peint, cadre métallique  
197x221x30 cm  
Acquisition en 1991

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 en tergal transparent servant de support à la couleur : la quantité de couches monochromes que l'artiste y applique le rendant plus ou moins opaque. L'artiste définit ses œuvres comme des *peintures/écrans*. Par « peinture », elle entend la manière dont elle conçoit son travail, autant que l'importance accordée à la couleur dans sa matérialité. Avec « écran », elle introduit une dimension proche des mots filtre ou voile. Ses *peintures/écrans*, tendues sur châssis métalliques, font œuvre dans l'espace. Le regard est invité à passer au travers du dispositif pour se perdre dans une trame sans fond, avant de se retrouver en prise avec le réel. L'artiste élabore ainsi une expérience singulière, se situant à l'interface de l'architecture, de la position du spectateur et de la lumière. *Lacher* est une peinture/écran particulière, jouant de la transparence, par la superposition et le décalage de tissus autant que par le traitement de la couleur. La perception du visiteur est sans cesse renouvelée, dynamique latérale autant que frontale, puisque, dans les dispositifs de l'artiste, les œuvres se présentent de profil comme de face.



## WILLEM COLE

**10 - Je vous donne des fleurs**, 1989  
Aluminium, vase et fleurs  
70x70x30 cm  
Œuvre réalisée dans le cadre des Ateliers internationaux du Frac des Pays de la Loire  
Acquisition en 1991

Né en 1957 à Gand (Belgique) où il vit

L'œuvre de Willem Cole s'apparente aux recherches minimalistes et conceptuelles des dernières décennies. L'artiste en

renouvelle les propositions dans un registre très personnel qui ne cède jamais au formalisme. Les éléments de ses installations symbolisent l'ambivalence de tout rapport au monde. L'élan qui pousse Cole vers autrui, signifiant ainsi la place de l'artiste dans la société, est immédiatement réfréné par le sentiment très vif de l'impossibilité à communiquer. L'emploi de matériaux froids, l'économie de moyens, la présence de chaises vides, la référence à une architecture impersonnelle, le vocabulaire minimaliste qu'il utilise, apparaissent comme les indices de cette difficulté. Dans l'œuvre acquise par le Frac, *Je vous donne des fleurs*, le paradoxe est poussé à son extrême. En effet, une plaque d'aluminium accrochée au mur comme un tableau cache au regard du visiteur un bouquet de fleurs fraîches que l'on ne découvre que par un détour, un regard latéral. Ainsi, le sentiment induit par l'objet même de cette pièce, archétype du rituel social de l'offrande, se trouve dans le même temps contredit par la froide planéité du métal. C'est par l'expression physique de cette générosité tempérée par une pudeur extrême que Willem Cole crée un espace mental empreint de spiritualité.



## LILI DUJOURIE

**11 - Hommage à ... V**, 1972

- *Effen spiegel van een stille stroom*, 1976
- *Enjambement*, 1976
- *Hommage à ... I*, 1972
- *Hommage à ... II*, 1972
- *Hommage à ... III*, 1972
- *Hommage à ... IV*, 1972
- *Koraal*, 1978
- *Madrigal*, 1975
- *Passion de l'été pour l'hiver*, 1981
- *Sanguine*, 1975
- *Sonnet*, 1974
- *Spiegel*, 1976
- *Une Tache de silence*, 1978

Pour toutes : vidéo, noir et blanc, non sonore  
Différentes durées  
Acquisition en 2005

Née en 1941 à Gand où elle vit (Belgique)

Cette collection de films compile les premiers travaux de l'artiste belge Lili Dujourie, une œuvre principalement développée par la suite sous forme de collages et sculptures. Entre 1970 et 1980, son rapport au nouveau médium vidéo établit les conditions d'une pratique plus qu'une forme. L'artiste expérimente diverses modalités d'enregistrement direct, sans coupes, de scènes où elle s'expose longuement dans des cadrages simples, apparemment sans style. Si la présence de ce corps en lent mouvement renvoie à certaines pratiques chorégraphiques ou performatives, c'est davantage d'une tradition d'un cinéma de la captation en temps réel dont semble relever l'ensemble. Soit : utiliser la vidéo comme instrument objectif et neutre de mesure du temps et de l'espace, dans la lignée d'un Andy Warhol ou d'un Bruce Nauman. Vidéo. Surveillance. Mais ces temps de pose parfois se figent et se cristallisent de manière fugace en compositions picturales romantiques (dans *Sonnet* et *Passion de l'été pour l'hiver* particulièrement), voire en certaines icônes de la modernité (*L'Origine du monde* de Courbet, dans *Hommage à ...*). Cette indifférence de l'exhibition, apathique et impudique, alliée à une aseptisation et un dépouillement du cadre, renvoie finalement le spectateur à la responsabilité de son propre regard, entre fascination pour l'instant suspendu et voyeurisme désabusé.



12

## DANIEL DEWAR & GRÉGORY GICQUEL

12 - *La couleur verte détachée de la montagne suit le mouvement de la truite prise (sekite hara)*, 2005  
Bois, laine  
130x140x70 cm  
Acquisition en 2005

Daniel Dewar est né en 1976 à Forest Dean (Royaume-Uni), il vit à Nantes  
Grégory Gicquel est né en 1975 à Saint-Brieuc, il vit à Paris  
Depuis 1998, Daniel Dewar et Grégory Gicquel élaborent ensemble des œuvres ludiques et narratives où cohabitent travaux de couture et passe-temps virils. Ils se revendiquent d'une pratique quasi académique, à rebours des modes de production de l'art contemporain, et réalisent eux-mêmes leurs sculptures. Tout en restant fidèle à une esthétique tenant à la fois du ukulélé et du glamrock, ils ont progressivement ajouté à leur univers formel d'étranges hybrides issus du monde animal et floral. Yuccas, fossiles, coraux, agaves, poissons et noix de coco suggèrent un exotisme que ne démentent pas les traits japonisants présents notamment dans les sculptures acquises par le Frac. Dans *La couleur verte détachée de la montagne suit le mouvement de la truite prise (sekite hara)*, la référence à la culture nipponne s'épanouit moins dans le choix d'un motif pittoresque que dans un jeu de réminiscences diverses. Fichées dans une défense d'éléphant répliquée en bois, trois battes de criquet et des brindilles auxquelles s'accrochent des pompons et des filaments de laine verts et blancs : ici plus que jamais, le duo démontre qu'il excelle dans l'art du télescopage. L'ensemble tient autant du bibelot dans un intérieur désuet que de l'ikebana, cet art traditionnel japonais de l'arrangement floral.



13

## BERNARD FRIZE

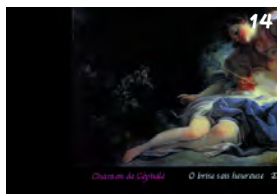
13 - *Suite Segond*, 1980  
Peinture Alkyd-uréthane sur toile  
116x89 cm  
Acquisition en 1991

- *Sans titre (détail n°4)*, 1986  
Acrylique et primal sur toile  
144x192,5 cm  
Acquisition en 1986

Né en 1945 à Saint-Mandé, il vit à Paris  
La technique picturale de Bernard Frize est aussi diversifiée que l'iconographie abstraite ou figurative à laquelle il recourt. Son travail est fondé sur son refus d'adopter un « style » singulier qu'il considère comme un instrument de pouvoir, une manière d'imposer une vision fondée sur des codes. Parmi les peintres qui ont abordé ces dernières années la problématique de la peinture, Bernard Frize est sans doute un de ceux qui ont pris

position de manière radicale. Tableau après tableau, l'artiste développe, avec des moyens différents et dans ce qui paraît être des séries successives, une même idée de la peinture. Ces ensembles sont l'exploitation systématique d'un même processus qui est expérimenté pour ce qu'il porte en lui-même de potentialités picturales.

L'œuvre *Sans titre* se présente comme une « frise » réalisée d'un seul et même geste. La peinture dit de quoi elle est faite, l'interrogation de la surface se fait lisible grâce au coup de brosse qui emplit la toile et dont on peut suivre le cheminement complet, processus qui est habituellement dissous dans l'image finale d'une peinture traditionnelle. La démonstration est ici rigoureuse, presque conceptuelle de ce que peindre aujourd'hui veut encore vouloir dire. Dans la série *Suite Segond*, Bernard Frize utilise directement la pellicule de peinture séchée qui se forme à la surface du pot mal refermé. « À ce moment-là j'étais préoccupé par l'ajustement, la correspondance du dessin et de la couleur. Avec les fonds de pots tout était fabriqué, couleur et dessin ». C'est donc une prise en compte du « déjà donné-là », non sans humour, qui apparaît dans ces collages de « peaux de pots ». Rigoureusement ici la suggestion est presque conceptuelle de ce que peindre peut encore vouloir dire. Elle fait écho à l'adage de Maurice Denis, pour qui la peinture n'est essentiellement « qu'une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. »



14

## MICHEL GERSON

14 - *Karaoké*, 2004  
Film numérique couleur sonore, co-signé avec Pierre Gicquel  
Acquisition en 2005

Né en 1964 à Paris, il vit à Nantes

Michel Gerson est un artiste nantais qui s'intéresse à toutes les situations issues de son environnement proche. Son travail possède de multiples facettes pour bien capter et tenter de retransformer à sa manière chaque élément de son univers familier. Il procède à une analyse très pertinente de chaque situation qu'il exploite par de nombreuses recherches et des lectures différentes, de façon à faire apparaître un monde nouveau. Il nous amène ainsi, à exercer notre regard sur chaque chose qui nous entoure avec une acuité toujours plus grande usant de méthodes très scientifiques aux détournements bien plus ludiques. Invité en résidence à l'ESTHUA, auprès des étudiants du DESS *Nouvelles technologies et conception de produits, patrimoine, culture, loisirs*, l'artiste proposa un parcours au sein des collections permanentes du musée des beaux-arts d'Angers, à travers le détournement de plusieurs tableaux anciens, pour aboutir à une succession de rencontres transformées en œuvres et objets dérivés. Ici l'artiste prend pour objet de son installation, le tableau *Céphale et Procris* de Jean-Honoré Fragonard avec une chanson, hymne à la fragilité de l'amour, écrite par le critique d'art et poète Pierre Gicquel. Le visiteur pouvait s'il le désirait chanter les paroles devant le tableau de Fragonard et faire corps avec le tableau dans une nouvelle relation interactive.

## JIM HODGES

- *Sans titre*, 1997  
Miroir brisé marouflé sur toile contrecollée sur bois  
150x102x4 cm  
Acquisition en 1998

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

Les œuvres de Jim Hodges s'ancrent profondément dans des moments de la vie quotidienne. Malgré la modestie des propositions, il s'agit pour l'artiste

« d'exprimer la splendeur des choses, la merveille et la grandeur de toute vie », tentative qu'accompagne une refonte des moyens traditionnellement associés à l'art et en particulier à la peinture. Le dessin, le tissage, la couture sont convoqués aux côtés de gestes simples comme ceux qui ont accompagné la réalisation de *Sans titre* : un miroir brisé sur toile. L'idée du miroir lui serait apparue durant un vol en avion, où ses pensées l'ont conduit à se remémorer des amis disparus, pour beaucoup d'entre eux victimes du sida. L'image du miroir s'impose à lui d'une manière fulgurante et comme dans un rêve, il projette sa destruction et l'associe alors à un puissant sentiment de libération et de sérénité. On retrouve dans cette œuvre les préoccupations fondamentales de l'artiste : la fragilité de l'existence humaine s'y exprime de manière métaphorique et poétique. Elle rejoint le mythe de Narcisse. Brisé, transformé, le miroir, un matériau ordinaire, même s'il renvoie à des pans de l'histoire de l'art, réfléchit des valeurs et des interrogations élevées : la vie, la renaissance, la mémoire, la mort...

Cette œuvre condense la violence potentielle du geste de l'artiste : un geste destructeur et créateur à la fois. Malgré cette violence « figurée », l'œuvre avec son réseau de stries formées par les fissures se révèle d'une grande poésie graphique.



15

15 - *Through this*, 1996  
189 éléments (fleurs artificielles) épinglés au mur selon un schéma, soie et matière plastique, épingles métalliques  
186x170x2 cm environ  
Acquisition en 1996

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 du Frac *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... Les fleurs artificielles et multicolores, existantes ou inventées, punaisées çà et là de manière éclatée et aléatoire qui parsèment le mur blanc, renvoient à une poésie légère et musicale.



16

## FABRICE HYBER

16 - *Un Mètre carré de rouge à lèvres*, 1981  
Rouge à lèvres sur bois  
102x102 cm encadrée  
Acquisition en 1993

Né à Luçon en 1961, il vit à Paris

Ancien étudiant à l'école des beaux-arts de Nantes, Fabrice Hyber est l'un des jeunes artistes français les plus intéressants de sa génération. C'est du côté de l'ouverture permanente et à l'encontre de tout formalisme rigide que se situe son travail. Ainsi en est-il de son intérêt pour le commerce plus que la marchandise, qu'il investit via les P.O.F. (prototypes d'objets en fonctionnement) de même que la dynamique de l'échange que confirme la création de U.R. (*Unlimited Responsibility*), sorte d'entreprise qu'il a créée dans les années 1990 et qui lui permet d'intégrer des objets relevant de l'art dans les circuits de la production.

Après l'éphémère restauration picturale qui marqua le passage des années 1970 aux années 1980, la peinture fut de nouveau reléguée au fond des greniers, surtout des greniers français. Hyber fut assurément le seul, en France, à réaliser la synthèse entre le dépassement (historique) de la peinture et son recyclage dans un projet plus général où cependant elle conservait un rôle naturel et tonique, que cela prit la forme des *Peintures homéopathiques* ou du *Mètre carré de rouge à lèvres*. Inspiré d'une peinture de Kupka, il fait exploser, entre autres, les oppositions entre modernisme et postmodernisme. On est frappé par sa remarquable puissance picturale, autant que par la qualité matérielle, l'expressivité et la sensualité du médium ici utilisé : le rouge à lèvres.



17

## ANN VERONICA JANSSENS

17 - *Orange, Sea Blue*, 2005  
2 lampes halogènes avec filtre dichroïque  
Dimensions variables  
Acquisition en 2005

Née en 1956 à Folkestone (Royaume-Uni), elle vit à Bruxelles (Belgique)

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 1960 aux États-Unis et en Angleterre. Elle en appelle à des formes primaires, simples et géométriques, ainsi qu'à 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 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.

Dans ses recherches les plus récentes, l'artiste ouvre l'espace vers des expériences sensibles comme *Orange*, *Sea*, *Blue*. Les dégradés sont obtenus simplement au travers de filtres diffractant la lumière. Le « tableau » qui en résulte nous renvoie à un champ sensible, onirique.



## ROBERT MALAVAL

18 - *Orage à Créteil*, 1980  
Acrylique et paillettes sur toile  
100x100 cm  
Acquisition en 1984

Né en 1937 à Nice, décédé en 1980  
L'œuvre de Robert Malaval est à l'image de son existence : traversée par une ivresse poétique, libre et fulgurante. Proche des Nouveaux Réalistes, il débute son travail artistique au début des années 1960. Dans sa production d'une grande variété domine la spontanéité, une forme de romantisme. *Orage à Créteil* fait partie des dernières peintures réalisées par l'artiste avant qu'il ne se donne la mort et après les créations à la maison des arts et de la culture de Créteil d'un ensemble de plus de quarante toiles. La production s'y fait en direct : Malaval peint en musique devant les visiteurs dans une ambiance rock, dans les conditions d'un concert. L'utilisation de paillettes est d'ailleurs une référence explicite à l'univers festif. Malaval explique que leur emploi dans nombre de ses images de l'époque est « un acte d'agression et de violence totale ; c'est un coup de poing », manière pour lui de faire rupture par rapport à l'utilisation de matériaux picturaux traditionnels. Il les utilise ici pour décrire un éclair visuel qui est plus que le thème de ce tableau, en réalité la métaphore même de son trajet personnel et de l'œuvre qui en a résulté. Le geste et la spontanéité voire la vivacité du tracé sont ici largement privilégiés. C'est sans doute la raison pour laquelle cette toile, véritable coup de foudre en peinture, parvient à traduire très directement une forme d'intensité et de rapidité, une forme d'urgence.



## JEAN-MICHEL SANEJOUAND

19 - *Croix de velours noir et tissu à rayures sur miroir*, 1963  
de la série *Charge-objet*  
Tissus tendus sur miroir collé à un châssis  
162x114x4 cm  
Acquisition en 2002

Né en 1934 à Lyon, il vit à Vaulandry  
Dès le premier regard qui se porte sur eux, les *charges objets* 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 *charges objets* forment ainsi des « classiques » des années 1960 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 1960, 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 – l'écrivain Susan Sontag parlait à l'époque d'un « art de la confrontation radicale » –. Ces œuvres gardent aujourd'hui une fraîcheur et un impact exemplaires. 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.



## ROMAN SIGNER

20 - *Action, Garenne Lemot, Clisson, 8 août 1992*, 1992  
Technique mixte et 8 photographies couleur  
Cabine : 236x72x72 cm ; Photographies : 38x27 cm chacune  
Œuvre réalisée dans le cadre des Ateliers internationaux du Frac des Pays de la Loire  
Don de l'artiste en 2006

Né en 1938 à Appenzell (Suisse), il vit à Saint-Gall (Suisse)  
« Le samedi 8 août 1992, deux personnes ont d'abord enfermé une troisième dans une étrange boîte, puis devant les yeux ébahis des spectateurs, cette cabine rudimentaire s'est remplie lentement de fumée bleue jusqu'à ce que, le temps d'un éclair, une lame de couteau déchire la feuille de plastique tendue, et que l'homme prisonnier sorte, titubant mais sauf, en laissant derrière lui des lambeaux de fumée exténués. »  
Roman Signer ne cherche pas vraiment à impressionner, ni même à émouvoir, il ne songe, non sans un certain détachement, qu'à offrir un événement, une situation particulière et significative, où il va pouvoir inscrire un acte décisif qui va interrompre ou modifier le rythme établi des relations dans un contexte donné.  
Dans ses premiers travaux des années 1970, Roman Signer mettait des éléments premiers, naturels ou artificiels, dans un état de tension qui les maintenait au bord de la rupture ou de la chute. Plus tard, il a vérifié la force du vent, la gravité du sable et la combustion de la neige, puis expérimenté les transformations chimiques ou physiques et manipulé des matières explosives comme le gaz ou le feu.  
De ses premières œuvres aux plus récentes, Roman Signer nous présente les épisodes d'une histoire où la vie prend son sens, non pas grâce à des exploits héroïques mais par l'accomplissement d'actes les plus ordinaires dans les situations les plus quotidiennes.

## ETTORE SPALLETTI

21 - *Sans titre*, 1983  
Peinture sur bois et carton  
61x90 cm  
Acquisition en 1987

Né en 1940 à Capelle sul Tavo, il vit à Pescara (Italie)  
La sensation de calme méditatif que l'œuvre d'Ettore Spalletti cherche à faire naître chez le spectateur transforme toute tentative de description en une manière d'ingérence, d'indiscrétion susceptible de rompre le charme. Toute l'éloquence de son

art réside dans ses silences. Spalletti ayant choisi un moyen d'expression plastique, le silence se traduit ici par un vide, une substance impalpable.  
L'œuvre présentée, *Sans titre*, participe d'une recherche sur les effets d'atmosphère et de couleur dans une lumière intense. Sur une surface de bois, l'artiste a superposé des couches de pigment en poudre d'un ton rose extrêmement délicat – peut-être la couleur du ciel à l'aube – qu'il a polie jusqu'à obtenir une patine parfaitement lisse. Comme toujours chez Spalletti, la pulvérisation de la surface pigmentée donne l'impression que celle-ci s'étire en une auréole lumineuse, et déborde les limites imposées par le « cadre ». En fait, le cadre en question ne fait que souligner la volonté manifestée par l'artiste de franchir ces limites, de transcender la simple matière afin d'accéder à un état de grâce. En fin de compte, c'est la luminosité elle-même, ou la perméabilité de la matière à la lumière, qui est la source et la substance de l'art de Spalletti, tout comme la sensation de pure clarté, d'immensité céleste, d'absence de pesanteur, ou même d'une sorte de vide intérieur exaltant, que l'artiste offre à ceux qui viennent vers ses œuvres.



## NARCISSE TORDOIR

22 - *Sans titre*, 1988  
Installation  
250x200x40 cm  
Acquisition en 1990

Né en 1954 à Malines, il vit à Anvers (Belgique)  
Après avoir expérimenté les performances et les installations, Narcisse Tordoir choisit, dans les années 1980, d'œuvrer à petite échelle et produit des panneaux carrés, de taille réduite, aux combinaisons symboliques, naïves, aux couleurs claires, assez humoristiques. Son travail appartient au domaine de la création picturale et littéraire. Tel un écrivain, il note dans des petits carnets des idées auxquelles il donne une forme. Elles se concrétisent ensuite dans des objets, des signes abstraits, des pictogrammes, des monochromes, des images, des photos, mais aussi des miroirs, des ouvertures et du vide qui, assemblés, créent un langage purement artistique. L'approche de l'artiste n'est pas basée sur la connaissance des règles d'un jeu, mais sur l'intuition associative. Narcisse Tordoir est préoccupé par la syntaxe. Son travail repose sur le doublement et la dissémination des significations. Il est à la fois clair comme le cristal et d'une extrême complexité. Tous les moyens disponibles sont utilisés pour exprimer des idées, des impressions, des sentiments, des convictions et des situations.  
*Sans titre* correspond à la période où la bidimensionnalité de l'œuvre engendre une lecture partielle et où le particulier s'impose finalement face à l'ensemble. La démarche de recomposition de l'œuvre devient impossible devant ce plan pictural réunissant et divisant à la fois les signes graphiques et colorés si chers à Narcisse Tordoir.



## XAVIER VEILHAN

23 - *Sans titre (La Moto)*, 1992  
Mousse polyuréthane, PVC, bois et résine  
130x200x70 cm  
Œuvre réalisée dans le cadre des Ateliers internationaux du Frac des Pays de la Loire  
Acquisition en 1993

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. On situera aisément le travail de Xavier Veilhan du côté de la deuxième proposition, puisqu'il s'énonce, à première vue, comme un processus de reproduction, par la peinture ou la sculpture, d'objets, d'édifices, d'animaux et plus récemment de personnages du monde réel. 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 taillées dans la masse d'un bloc de mousse de polyuréthane. L'artiste ne cherche pas à produire de trompe-l'œil, puisque le geste du peintre ou du sculpteur et le fini manuel – et non pas industriel – sont parfaitement manifestes dans son œuvre.  
Ici pour la première fois, Xavier Veilhan réalise non seulement un objet (la moto), mais également son utilisateur (le pilote). Néanmoins il ne s'agit pas de n'importe quel objet et conducteur, mais d'une moto de course précise et d'un pilote professionnel, ami de l'artiste. Pour réaliser cette sculpture, la moto a été entièrement démontée puis photographiée pièce par pièce, tout comme la position du pilote qui a été analysée avec précision pour parvenir à la restituer.



## JEAN-LUC VERNA

24 - *Paramor*, 1999

- *Assassinat du pape*, 1993
- *Baiser volé*, 1995
- *Bloody Marie Eve*, 1993
- *Eric*, 1992
- *Game Over*, 1993
- *La Femme sacrée*, 1995
- *La Mort dans le sofa*, 1995
- *Le Greffon*, 2000
- *Mon Petit Mircéa*, 1993
- *Mother of Abstraction*, 1994
- *Nuit étoilée*, 1993
- *Piss off*, 1995
- *Quai des Ordres*, 1995
- *Sans titre (Une illusion de compagnie)*, 1993
- *The End*, 1993

16 dessins : différentes techniques  
Différentes dimensions  
Acquisition en 2002

Né en 1966 à Nice où il vit  
Dans la pratique artistique de Jean-Luc Verna se mêlent la performance, la musique, le dessin, la photographie et la vidéo. Tous ces terrains d'expression ne sont pas forcément équivalents mais forment un ensemble cohérent qui s'organise autour du dessin.  
De la peau au papier, du papier au calque, du calque à la photocopie et de la photocopie au report sur des papiers plus ou moins délicats ou sur des murs, l'artiste utilise le dessin pour son immédiateté, autant que pour ses possibilités de reproduction par glissement ou par déplacement. Ce montage technique plus ou moins « cheap » vient cependant nourrir un imaginaire sans

# GEOMETREE

complexe. L'artiste utilise le fusain, la craie, le khôl, le crayon et le fard à maquillage. Précision et sensualité se conjuguent à un univers éprouvé par les mythes du passé, ceux-là mêmes qui ont nourri le *disegno* de la Renaissance (Vasari, Léonard de Vinci, etc) et qui dialoguent aujourd'hui de manière aussi extravagante que modeste avec la culture punk et gothique et avec les états d'âme de l'artiste. Car l'univers de Jean-Luc Verna, tout de cuir vêtu, tatoué, portant des piercings, dérangeant et poétique. S'incarne dans un bestiaire un peu fou, une mythologie singulière, bourrée de citations qui se frottent sans jamais se heurter.



## ANDY WARHOL

**25 - Self Portrait**, 1981  
Polaroïd, tirage unique  
35,5x24x2,5 cm encadré  
Acquisition en 1998

Né en 1938 à Forest City (États-Unis),  
décédé en 1987 à New-York

Andy Warhol, fondateur et star du Pop Art américain dans les années 1960 est d'abord connu en tant que brillant publicitaire. Ses deux carrières de publicitaire et d'artiste sont d'ailleurs étroitement liées, tant au niveau des techniques employées que des thèmes abordés. Dans ses œuvres, l'artiste dresse un constat distancié des phénomènes sociaux à partir de la reproduction sérielle d'un cliché par des procédés mécaniques (sérigraphie, report sur toile) qui symbolisent la standardisation et le culte de la consommation de la nouvelle société américaine des années 1960. Dans les années 1970 et 1980, il livre un tableau ruel de ses jours et de ses nuits de dandy new-yorkais dans le magazine qu'il a créé : *Interview*. C'est aussi l'époque où il travaille avec la nouvelle génération très prometteuse de la scène artistique new-yorkaise, notamment Jean-Michel Basquiat et Keith Haring.

*Self Portrait* s'inscrit dans une série de portraits d'icônes réalisés à l'aide d'un appareil polaroïd simple appelé le Big Shot. Le flash incorporé dans l'appareil donne un éclairage uniforme tout en supprimant le relief. Andy Warhol accepte ces limites techniques parce qu'elles coïncident avec ses intentions. Les compositions uniformes en buste, associées au blanchiment des traits du visage dotent les photos d'un caractère interchangeable qui fascine l'artiste. Avec cette œuvre le montrant en travesti, Warhol n'a pas voulu être caricatural. Les accessoires — perruque, rouge à lèvres... — sont les signes d'une conscience artistique aiguë, ironique et idéalisante.

## GARY WEBB

**26 - Bob & Question**, 2003  
Perspex, acier, cuivre, tissus, porte-clés,  
spots pivotants  
288x303x122 cm  
Acquisition en 2004

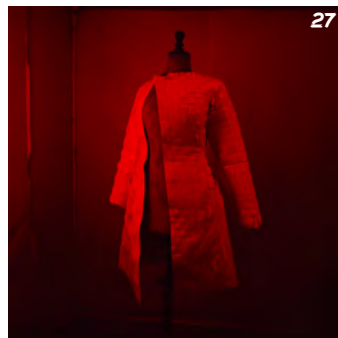
Né en 1973 à Hampshire (Royaume-Uni),  
il vit à Londres

Gary Webb développe une recherche plastique libre, généreuse et décomplexée, assumant l'héritage d'une esthétique pop léchée et la mise en œuvre d'un bricolage baroque. Il perpétue et renouvelle une sculpture anglaise audacieuse qui s'est imposée des années 1960 aux années 1990. Se définissant lui-même entre le peintre et le sculpteur, Webb place la relation au matériau au cœur de sa pratique. Loin d'une logique accumulative spontanée, ses pièces sont véritablement dessinées dans l'espace, dans un souci accru de la composition picturale, de la couleur et de la texture des objets comme éléments de sa palette. Les œuvres de Gary Webb sont plastiquement très séduisantes, parfois

*flashy*, souvent *too much* mais jamais kitsch, car exemptes de toute dimension critique ou ironique. Elles puisent leurs influences à la fois dans le design, le mobilier, les *cartoons*, les magazines de mode et l'aménagement intérieur des cafétérias et des centres commerciaux. La pièce présentée ici évoque un décor de théâtre hâtivement monté : un paysage enneigé surmonté d'une sorte de parabole. Chacun verra dans le choix du tissu ou dans l'accumulation de porte-clés un indice possible. Comme souvent chez Webb, la sculpture se donne de manière immédiate dans l'évidence de sa simplicité et de son autonomie ; elle ne représente rien, n'illustre rien, mais impose sa seule présence. Et ce caractère insaisissable ménage un espace pour l'imaginaire du spectateur.



## boîte noire 2



## LAURENT MORICEAU

**27 - Lille Moriceau (Le Projet des Perméables : invités + Laurent Moriceau)**, 1998-1999  
Vêtement et accessoires en papier photographique vierge, divers matériaux tissés, lumière inactinique, film vidéo couleur sonore documentaire  
Dimensions variables  
Acquisition en 1998

Né en 1964 à Saint-Symphorien d'Ozon,  
il vit à Nantes

Il n'est de véritable objet dans l'œuvre de Moriceau que celui d'une quête. Et cette quête, c'est indubitablement celle de l'Autre, ce que d'aucuns appellent aussi le bonheur. Soit la quête du bonheur. Vaste programme. Pas d'objet, en effet, hormis ceux que produisent situations et processus : des briquets, des vêtements, des photographies, des vidéos. Mais c'est le processus qui importe avant tout. Et s'il y a une œuvre qui mériterait le qualificatif de « relationnelle », c'est bien celle-là, mais hors toute écurie ou groupe constitué ; dans la stricte définition de sa nature, de sa nécessité et de son mode opératoire.

Dès 1995, Laurent Moriceau conçoit *Le Perméable*, un vêtement en papier photographique réalisé en lumière inactinique de manière à ce qu'il ne soit pas impressionné par la lumière. Puis, dans la logique de son attitude générale, il collabore avec différents partenaires, des couturiers comme on pouvait s'y attendre, dans le cadre du *Projet des perméables*. Ainsi le titre *Lille-Moriceau* vient du nom d'Élian Lille, l'un de ses partenaires couturiers. Quoi de plus liant que le vêtement, de plus personnel et de plus social, de plus fantasmagique voire de plus érotique ? C'est un monde d'à côté du monde que suscite l'artiste, un monde apaisé par la lumière rouge, un monde de tous les possibles, un monde d'avant la révélation.



## RICHARD BAQUIÉ

**28 - Passion oubliée**, 1984  
Métal, eau déminéralisée, plastique, plâtre, résine, pompe  
122x240x400 cm  
Œuvre réalisée dans le cadre des Ateliers internationaux du Frac des Pays de la Loire  
Acquisition en 1984

Né en 1952 à Marseille, décédé en 1996

Avant de devenir sculpteur, Richard Baquié exerce différents petits métiers et apprend la soudure, puis il effectue un passage à l'école des beaux-arts de Marseille. Pour lui, la sculpture est un jeu au sens mécanique. Il utilise de nombreux mots ou lieux communs et des objets dans ses travaux : des matériaux récupérés dans l'environnement urbain, des débris choisis pour leurs qualités poétiques autant que pour leurs qualités « sociologiques ».

Ce principe de réalité composée fondée sur les émotions de l'individu est clairement énoncé dans *Passion oubliée*. Grave et facétieuse à la fois, cette œuvre joue avec les lieux communs et les poncifs, récupère, mêle, détourne les matériaux, les objets et les mots, leurs formes, leur propriété et leur sens. Utilisant pleinement l'association, l'assemblage, le collage, il renouvelle ici le corps de la passion, qui pulse au rythme de l'eau parcourant ses veines de plastique. Courant fluide, circulation en boucle, l'installation s'obsède de cette répétition vitale, dans le ressassement circulaire du temps : une sorte de marmite bricolée et animée d'un moteur gère les flux, et comme un cœur, émet des sons. Le caractère organique et vivant de l'œuvre confirme sa puissance poétique : quoi de plus viscéral que la passion, quoi de plus humain aussi ?



## MARC COUTURIER

**29 - Lame**, 1987  
Bois doré à la feuille d'or  
1x320x35 cm  
Acquisition en 1990

Né en 1946 à Mirebeau-sur-Bèze,  
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, aussi 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 acquise par le Frac 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, permettant en quelque sorte d'entrevoir le numen qui opère par-delà le visible.



## VALIE EXPORT

**30 - Konfiguration in Dünenlandschaft**, 1974  
Photographie noir et blanc, encre  
55,7x78,7 cm encadrée  
Acquisition en 2004

Née en 1940 à Linz (Autriche), elle vit à Cologne (Allemagne) et à Vienne (Autriche)

Valie Export est l'une des figures majeures de la performance des années 1970, incarnant de manière emblématique un positionnement féministe au travers de performances dont la radicalité est héritée de l'Actionnisme viennois des années 1960. La constance de son œuvre est résumée dans le titre d'une de ses photographies de 1972, *Starre Identität* (Identité rigide) : un questionnement sur le conditionnement et les conditions problématiques de la décidabilité de l'identité, et particulièrement de l'identité féminine, entre sa réification et les conditions de possibilité de sa réappropriation et de son émancipation. Son premier geste artistique est de se donner son nom d'artiste, Valie Export, un nom décidé et non attribué par la filiation ou le mariage, mais aussi un nom de produit, logotypé (elle fabriquera notamment des emballages de paquets de cigarettes estampillés « Valie »). C'est à travers son propre corps, dans des actions publiques ou réalisées pour la photographie et le film, qu'elle incarne cette ambivalence entre la conformité aux normes et aux codes sociaux, et l'affirmation d'une irréductible indépendance, en usant simultanément de la séduction et de l'agressivité.

*Konfiguration in Dünenlandschaft* fait partie d'une série de photographies, réalisées entre 1972 et 1982, documentant des actions où le corps de Valie Export vient épouser la forme d'éléments d'architecture ou se superposer à des points de vue déterminants des paysages, naturels ou urbains. Sur certaines de ces images, l'artiste redessine, en fonction des contours et des interactions entre le corps et son environnement, des formes géométriques qui soulignent à la fois l'adaptation et l'antagonisme des éléments en présence, sans hiérarchie. Elle insiste à travers ces images sur la complexité des rapports de force en jeu, entre désir de conformation et radicale impossibilité de fusion, où le corps-sculpture se fait obstacle, et par là même révélateur de son environnement.

31



## LUCIANO FABRO

**31 - Étude pour *Lo Spirato***, 1971  
6 photographies noir et blanc avec découpage et collage  
182x445 cm l'ensemble  
Acquisition en 1988

Né en 1936 à Turin, il vit à Milan (Italie)  
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 intitulé *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.

parfois poussée jusqu'à une intimité très forte — nous entraîne, cette fois-ci, dans un véritable regard tactile.

\* Dans la mythologie grecque, les Parques étaient les divinités du destin, et étaient représentées tissant le fil de la vie.



## BERNARD FAUCON

**33 - *La Chambre qui brûle***, 1983  
Photographie couleur, procédé Fresson  
60x60 cm  
Acquisition en 1983

Né en 1950 à Apt, il vit à Paris  
« Le feu n'est pas destructeur, il est sublime ». Lorsqu'il embrase une pièce, un paysage, le feu de Bernard Faucon frôle les objets sans les atteindre. Il est là, le symbole de l'effacement des traces de la mémoire, et pure fascination pour la lumière. Dans *La Chambre qui brûle*, le lieu de l'intimité d'une chambre est envahi par un feu improbable, léger, mais diffusant une lumière intense. Le procédé photographique — le tirage Fresson — rend cette lumière plus irradiante encore. Le grain est éclaté; la couleur perce l'image. L'obscurité de la pièce a été brutalement rompue. Sur les murs apparaissent les vestiges d'une enfance : photos, petits objets, couronne, en autant de petites installations — souvenirs qui prennent l'allure d'ex-votos. La fenêtre est ouverte et dehors, il fait grand jour, alors que la pièce ne semble éclairée que par le feu. Bernard Faucon oppose ainsi intérieur et extérieur, « la présence fragile d'une intimité » et « le frisson du dehors, la nouveauté étourdissante du monde, le désir jubilatoire de l'altérité ». D'abord peintre, puis photographe, Bernard Faucon a longtemps été remarqué par son travail sur les mannequins, qu'il abandonne en 1981 pour des compositions autour des notions de temps et de mémoire, intégrant une présence répétée du feu. À l'issue d'une mise en scène menée comme un rituel, et d'un long travail de tirage : une unique photo; telle est l'exigence du procédé Fresson. L'unicité s'impose comme l'apanage de la peinture, mais aussi comme la perversion de la photographie.

## BARRY FLANAGAN

**34 - *Sans titre***, 1986

- *Sans titre*, 1985-86  
- *Sans titre*, 1986  
- *Sans titre*, 1985  
Terre cuite  
10x6x7,5 cm ; 34x16x12 cm ; 30,5x13x11,5 cm ;  
28x15x15 cm  
Acquisition en 1988

Né en 1941 à Prestatyn, il vit à Dublin (Irlande)

Quand on aborde l'œuvre polymorphe de Barry Flanagan, on est irrésistiblement tenté d'établir un rapprochement avec le charme espiègle et l'entêtement agile du lièvre, créature qui est d'ailleurs devenue une espèce de mascotte de son art. Les sculptures de Flanagan renvoient à la condition de créatures qui est celle des êtres humains de la nature toute entière. C'est l'impression que l'on éprouve devant celles-ci, pour lesquelles l'artiste a utilisé

une technique japonaise de céramique cuite à basse température, appelée *raku*. Barry Flanagan l'a employée pour la première fois en 1975, et c'est ainsi qu'il a réalisé des poteries torsadées, pincées et pétrées. Les quatre œuvres du Frac s'apparentent à ces poteries dans la mesure où l'artiste les a créées en torsadant, pinçant et pétrissant l'argile jusqu'à obtenir un réceptacle conique, un personnage masculin debout, et enfin deux formes à mi-chemin entre le vase et la statuette féminine. Ils traduisent la malléabilité naturelle de l'argile en même temps que le plaisir de la malaxer, et semblent confirmer les propos de Barry Flanagan déclarant avec une simplicité désarmante que les fondements de son art résident « entre l'atelier de poterie et la cuisine ». Avec leur humour raffiné et leur rusticité archaïque, ces sculptures démontrent le don de Flanagan pour la transmutation ludique de la matière en art. « Si on rit en voyant mes œuvres, je m'estime flatté et même comblé. Car l'humour est fondamental, il est en soi ce qu'il y a de plus grave, de plus profond ».



34



35

## HAMISH FULTON

**35 - *The Heron Stands and Waits***, 1989  
Photographie noir et blanc, texte et cadre en bois  
117x137 cm  
Acquisition en 1991

Né en 1946 à Londres (Royaume-Uni) où il vit

Toutes les photographies de Hamish Fulton montrent des paysages épargnés par l'industrialisation et l'urbanisation, et s'accompagnent de textes conçus dans un esprit de nominalisme poétique. Cet arpenteur inlassable des régions les plus reculées donne avec chacune de ses œuvres un souvenir de son passage dans un lieu, sous la forme d'une grande photographie en noir et blanc, élégamment encadrée de bois et assortie de quelques mots, extraits de son journal, indiquant le moment, la situation géographique, la durée de la randonnée et, le cas échéant, la nature du sol, les conditions météorologiques, la qualité de l'éclairage ou les noms des animaux, oiseaux et insectes rencontrés en chemin. Ces légendes soigneusement inscrites dans le bas des photographies augmentent le pouvoir évocateur des images, un peu à la manière de mantras incantatoires. *The Heron Stands and Waits* témoigne d'une randonnée accomplie en France en 1989, qui avait mené Hamish Fulton, en l'espace de vingt jours, de la côte Atlantique à la Méditerranée. Les noms des fleuves et rivières rencontrés en chemin (la Garonne, la Dordogne, la Loire, le Rhône, la Drôme et la Durançon) sont notés sous la photographie dont le titre renvoie sans doute au héron aperçu en cours de route. Les photographies de l'artiste ne sont ni pittoresques ni romantiques. Elles soulignent une sorte d'être-là primordial du paysage

qu'il a traversé en solitaire. Leurs allusions feutrées nous incitent irrésistiblement à méditer sur les menaces que le monde moderne fait peser sur la nature.



36

## TONI GRAND

**36 - *Sans titre***, 1990  
Aluminium et résine stratifiée  
23,3x590x9 cm  
Acquisition en 1992

Né en 1935 à Gallargues-le-Montueux, décédé en 2005

Toni Grand se fait connaître dans les années 1970 en réalisant des objets en bois qu'il désigne du nom des opérations effectuées : *Bois peint*, *Bois écorcé*, etc. Il expose ensuite avec le groupe Supports/Surfaces\* et dresse une sorte de catalogue de toutes les actions possibles avec des branches d'arbres. Dès 1977, il réalise une série de pièces massives en bois, enduites de résine, à la fois opaques et translucides. Il conçoit conjointement de nombreuses séries de dessins, où se mêlent quantité de matières : peinture, feutre, découpes et collages sur papier Ingres. L'artiste conçoit la « présence picturale » comme un plus pour la sculpture elle-même. Plusieurs œuvres de ces années s'inscrivent dans les démarches de Supports/Surfaces. Elles interrogent le mur contre lequel elles s'appuient et mettent en œuvre un questionnement sur le matériau : le bois subit des torsions, des interventions et des contraintes qui révèlent une sculpture, une forme naturelle et construite à la fois. L'œuvre *Sans titre* du Frac est constituée de poissons baignés dans du formol enrobés de résine translucide. Cette pièce met en évidence le contraste entre les matières opaques et transparentes, la ligne droite de l'étagère et la forme courbe des poissons. L'approche du vivant et de l'artificiel se transforme en métaphore violemment présente.

\* Groupe constitué en 1969 de Louis Cane, Daniel Dezeuze, Patrick Saytour et Claude Viallat, rejoints par Pierre Buraglio, Bernard Pagès, Jean-Pierre Pincemin, ...  
Il regroupe des artistes privilégiant la pratique de la peinture en interrogeant ses composants élémentaires (le châssis, la toile, le cadre, etc.).



37

## MONA HATOU

**37 - *A Couple (of swings)***, 1993  
Installation, 2 plaques de verre suspendues par des chaînes d'acier  
Chaque plaque : 1,5x66x24 cm chacune, face à face distantes de 82 cm  
Acquisition en 1994

Née en 1952 à Beyrouth (Liban), vit à Berlin (Allemagne)

Mona Hatoum est une artiste d'origine palestinienne qui reprend les formes artistiques de l'Art Minimal des années 1960 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



32

## CHRISTELLE FAMILIARI

**32 - *Étendue***, 2001-2003  
Fil de fer gainé blanc entrelacé  
Dimensions variables  
Acquisition en 2005

Née en 1972 à Niort, elle vit à Paris  
Active dès le début des années 1990, cette artiste nantaise s'est fait connaître par des vidéos et des performances qui faisaient fi des carcans sociaux entourant la question du désir, du sexe et de l'ennui. Requalifiée ensuite dans le prolongement d'un art d'attitude ou dans l'art corporel, sa pratique artistique va toutefois s'incarner dans des formes de plus en plus variées. *Étendue* est une œuvre évolutive commencée en 2001 et achevée en 2003 pour l'exposition au Frac des Pays de la Loire. Cet immense tapis de fil de fer blanc tissé à la main, occupe un espace au sol de 200 m<sup>2</sup>. Dans ses dimensions imposantes elle s'affirme comme une présence incontournable dans l'espace d'exposition où le spectateur se retrouve à la lisière d'une matière à la fois compacte et transparente. Le monde familier et rassurant des napperons de nos grand-mères devient ici inquiétant par son caractère monumental et proliférant. Un monde aussi de la temporalité ou le temps passé se déroule sous nos yeux comme une métaphore de la vie où les Parques\* tisseraient la toile de notre destinée. Le travail de Christelle Familiari — qui nous a habitués à une relation interactive entre l'artiste et le spectateur,

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 et qui du coup sont 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 mis 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 et 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. »



### REBECCA HORN

**38 - La Petite Veuve**, 1988  
Plumes, mécanisme en laiton, moteur électrique  
Fermée : 16x60x44 cm ; ouverte : 48x75x50 cm  
Acquisition en 1988

Née en 1944 à Michelstadt (Allemagne), elle vit à Berlin et Paris

Les premières œuvres de Rebecca Horn se situent dans le contexte artistique allemand des années 1970. À une période où les expériences de l'Art Conceptuel linguistique pur étaient sur le point de céder la place à de nouvelles pratiques, notamment la performance, Rebecca Horn su employer les avantages de la vidéo-installation sans renoncer aux références symboliques, littéraires et mythologiques qui constituent sa personnalité. L'art de Rebecca Horn est inséparable de la notion de display. En utilisant le langage cinématographique ou la vidéo, elle a montré l'ambiguïté du rapport entre l'immobilité et le dynamisme, l'absence et la présence, moyennant l'emploi d'artefacts mécaniques, de masques et d'éléments d'ornementation.

Dans *La Petite Veuve*, les jeux de l'amour ne sont pas dus au hasard. Le mouvement des ailes noires est contrôlé par un moteur qui permet à l'éventail de plumes de se plier et se déplier avec une lenteur qui ressemble à un bâillement. Sans faire appel aux effets spectaculaires de certaines de ses œuvres mécaniques, l'artiste suggère ici la violence latente de la veuve noire dont le personnage se dérobe au rôle que le cinéma et la littérature lui ont assigné : la mise à mort de ses victimes. Dans cette pièce, le deuil est voilé. La parure est bien là mais la monotonie du mouvement suggère un ennui existentiel.

### FRANÇOIS MORELLET

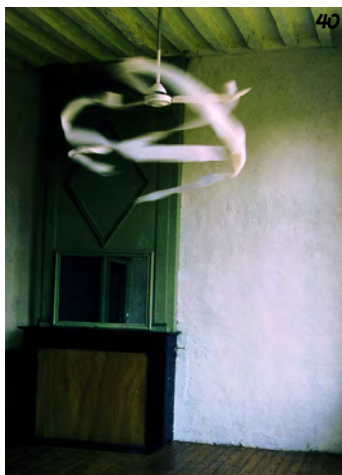
**39 - Geometree n° 106**, 1986  
Acrylique sur toile, bois  
60x240x7 cm  
Acquisition en 1986

Né en 1926 à Cholet où il vit  
François Morellet partage avec quelques artistes français le privilège d'une reconnaissance nationale et internationale.



Son art systématique se situe dans le prolongement de l'Abstraction Géométrique et de l'Art Concret. Il travaille à partir des principes de base suivants : l'œuvre est structurée de manière uniforme selon un système mathématique ; elle n'est pas hermétiquement close mais doit être considérée comme une parcelle d'infini (espace).

En 1983, il commence la série des *Geometrees*, qui s'inscrivent dans une logique des expériences avec un élément naturel (branches, brindilles) utilisé comme un ready-made et qui suscite sa propre règle. Il peut ainsi marier des contraires, l'élément naturel et la géométrie, l'artificiel et l'organique. Tout en sachant faire preuve d'un humour dévastateur, (« tree » signifie arbre en anglais), François Morellet réduit son intervention au choix de branches dont les formes induisent le programme de construction du tableau. Le choix de ces éléments ordinaires, géométrie et nature, est dicté à l'artiste par son désir d'évacuer toute lecture romantique ou psychologique de l'œuvre. Si auparavant l'artiste décidait du processus d'élaboration de l'œuvre, désormais le ramassage tient lieu d'inspiration et les systèmes simples répondent aux suggestions de la nature.



### GABRIEL OROZCO

**40 - Ventilator**, 1997  
Ventilateur plafonnier et rouleaux de papier hygiénique  
Dimensions variables  
Acquisition en 1998

Né en 1962 à Veracruz (Mexique), il vit à New-York (États-Unis)

L'œuvre de Gabriel Orozco s'est fait connaître à partir du début des années 1990, réactualisant des gestes et des opérations qui, en Europe du moins, étaient associés à l'Arte Povera italien des années 1970 : combinaisons de techniques traditionnelles et de matériaux quotidiens, sculptures comme traces de gestes, mêlant empirisme et ornementation. Il a relocalisé ces positions, entre un vernaculaire latino-américain et un universalisme lié à la condition nomade des artistes des années 1990. Souvent liées à des altérations d'objets familiers, utilisés autant pour leur valeur matérielle qu'en tant que symboles d'échanges sociaux, ces sculptures, comme chez Bruce Nauman ou Roman Signer, conservent une valeur performative, s'attachant essentiellement au geste et au mouvement qui créent la forme. Les photographies qui ont également fait sa notoriété sont des images d'arrangements d'objets dans des supermarchés, superpositions et assemblages de produits générant des images surréalistes et des gestes proches du rituel. La même logique préside pour ce ventilateur aux pales surmontées de rouleaux de papier hygiénique dont les rubans flottent au vent et dessinent des arabesques selon

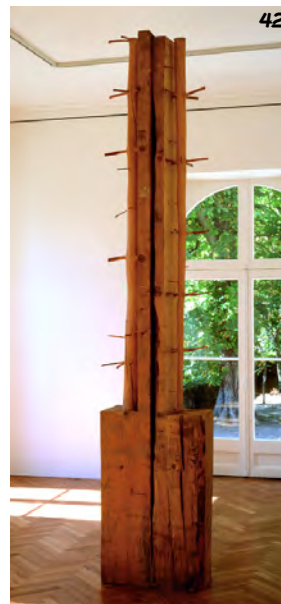
la rotation de l'appareil. Dérisoire et sublime assemblage digne d'un jeu d'enfant, cette sculpture devient objet méditatif, étrange moulin à prières, quasi hypnotique, dont la grâce réside dans l'équilibre entre la transfiguration du banal et la résistance à la grandiloquence.



### GINA PANE

**41 - Enfoncement d'un rayon de soleil**, 1969  
Action, Écos, Eure  
Assemblage de 4 photographies couleur  
110x163 cm  
Dépôt de la collection Anne Marchand depuis 2001

Née en 1939 à Biarritz, décédée en 1990  
À la fin des années 1960, Gina Pane sort rapidement du cadre clôt de la peinture par la réalisation de sculptures géométriques où le corps est mis en situation avec ou dans l'espace même de l'œuvre. Par cette affirmation d'une exploration physique du monde et de ses limites au travers l'expérience de l'art, le corps deviendra très tôt le centre de son travail. Très vite, elle quitte aussi l'atelier et utilise la nature comme cadre d'actions artistiques, la transformant en matériau. Parfois soumise au risque, l'artiste y intervient de façon très discrète avec pour seul témoin un photographe qui enregistre et cadre ses gestes et postures poétiques dans le paysage. En effet, les actions ne se réduisent pas seulement à leur réalisation, elles sont conçues dans le processus même de leur transcription photographique composée. Ainsi *Enfoncement d'un rayon de soleil*, qui a rejoint la collection du Frac au côté d'un ensemble d'une centaine d'œuvres de Gina Pane, où l'artiste a enfoui un rayon de soleil dans la terre à l'aide de deux miroirs. Le cours des choses est subtilement et discrètement modifié sans conséquence visible, et pourtant, comme le note Blandine Chavanne, « par ces gestes, Gina Pane souligne l'immense énergie disponible, malléable, dont nous disposons et que nous pouvons nous approprier » et que n'aura cesse de démontrer l'artiste par ses multiples engagements ultérieurs.



### GIUSEPPE PENONE

**42 - Arbre de sept mètres**, 1986  
Bois  
367x68x34 cm  
Acquisition en 1988

- *Alpi Marittime*, 1968-1973  
2 photographies couleur, sculpture en bronze  
201x98x40 cm  
Acquisition en 1985

Né en 1947 à Garessio, il vit à San Raffaele Cimena (Italie)

De tous les artistes liés à l'Arte Povera, Penone est celui dont l'œuvre se nourrit

le plus de la dialectique entre nature et culture. Elle puise son énergie et ses motifs prépondérants dans les possibilités de métamorphoses infinies offertes par ces deux domaines. Une enfance paysanne dans la région située à cheval entre le Piémont et la Ligurie a laissé son empreinte sur l'artiste et c'est tout naturellement qu'une de ses premières œuvres a pris la forme d'une intervention dans la forêt voisine de son village natal.

L'intervention consistait d'abord à photographier sa main saisissant le tronc d'un jeune arbre, puis, à prendre un moulage métallique de cette main au même endroit. Une photographie prise quelques années après prouve que la main a été absorbée par le végétal. L'œuvre, intitulée *Alpi Marittime* ou *Continuera à croître sauf sur ce point*, est constituée d'un moulage de bronze de la main placé emblématiquement devant ces deux photographies. Elle porte témoignage de la mutation qui s'est opérée : la main s'est pour ainsi dire fossilisée tandis que l'arbre continuait à pousser. Penone propose là une méditation sur la durée, sur le passage du temps au sein duquel la nature révèle combien elle résiste à l'homme, tout en lui offrant le modèle d'une sensibilité supérieure. Dans sa réalité matérielle, cette œuvre présente les caractéristiques qui demeurent des leitmotifs de l'art de Giuseppe Penone : l'empreinte ou la trace d'un geste physique et la transcription (sous la forme d'un moulage) d'une partie du corps choisie pour laisser sa marque.

La plupart des œuvres ultérieures de Penone dénotent un désir de se solidariser, de la manière la plus charnelle qui soit, avec l'aspect proprement inexorable de la croissance organique ou végétale. Pour Penone, la nature et sa ronde des saisons indiquent une sorte de calendrier de l'éternité, et fournissent les métaphores les plus fondamentales pour toutes les activités humaines, y compris celles qui concernent la création artistique. Mais c'est peut-être l'arbre qui symbolise le mieux l'art de Penone, par sa forme et par sa matière. *L'Arbre de sept mètres* complète parfaitement *Alpi Marittime* dans la collection du Frac : le même esprit protecteur préside au lent dépouillement d'un madrier à usage industriel ou commercial, qui débouche sur la mise à nu du cœur vivant abrité à l'intérieur, avec sa pousse et sa tige.



### DIDIER TRENET

**43 - Étude pour l'écho des Madelon**, 1994  
Tissu, ouate synthétique, tuyaux de poêle peints, gypophile séchée  
170x500x350 cm environ  
Acquisition en 1994

Né en 1965 à Beaune, vit à Tournay-Quand, en 1994, Didier Trenet fut invité à Fontenay-Le-Comte, dans le cadre de l'exposition *Les Images du Plaisir*, on identifiait fort aisément son travail par cet usage très XVIII<sup>e</sup> du dessin, ce style rococo fait d'arabesques et de volutes. De ces dessins, associés à des écritures tout aussi désuètes, il remplissait des cahiers d'écolier. C'était pour lui comme une matrice, une réserve où il allait puiser la matière de ses expositions, soit en les photocopiant, soit en les agrandissant, soit encore en s'en inspirant pour des sculptures le plus souvent faites de tuyaux de poêle et de diverses draperies. *Étude pour l'écho des Madelon* rassemble en une composition monumentale un grand édreon « maintenu » plaqué au mur par d'immenses tuyaux de poêle coulés agrémentés à leurs extrémités d'un

bouquet de gypsophile. Les objets élus par Didier Treno appartiennent à un registre familier et récurrent: coussins, polochons, fleurs, tuyaux, grillages à poules, poêles; ils s'installent dans une variété de situations, changent de position, d'utilisation, jusqu'à paraître doués d'une vie suspecte et inquiétante, irrévérencieuse.

### boîte noire 3



### KRISTIN OPPENHEIM

44 - *Tap Your Shoes*, 1996  
Cercle de lumière, rideau de velours bleu, CD en boucle, 4 enceintes  
Dimensions variables  
Acquisition en 1998

Née à Honolulu en 1959, elle vit à New York (États-Unis)

Kristin Oppenheim fait de sa voix la composante majeure de dispositifs minimalistes mais hautement suggestifs: une bande sonore et quelques éléments structurant l'espace – souvent même une simple mise en scène lumineuse, comme dans *Tap Your Shoes* (1996). Oppenheim s'enregistre toujours seule, dans son propre studio, afin de préserver la nudité de sa voix qu'elle se refuse à travailler et qui, dès lors, transmet toute sa fragilité, son émotion. Elle lit des textes tirés de la littérature ou de ses propres écrits, entonne a capella des fragments de chansons que le spectateur connaît par cœur, telles que *Cry Me a River* (1992), *Shiver* (1993), *Sail on Sailor* (1994) et *Hey Joe* (1996).

Dans *Tap Your Shoes*, le son acquiert une corporalité étonnante. En passant d'une enceinte à l'autre, il enveloppe le spectateur, bercé par la douceur lancinante du « come on now » qui, ainsi susurré, évoque une invite sensuelle. L'œuvre se joue dans la répétition, modulée jusqu'à l'incantation; l'intensité dramatique se trouve toutefois tempérée par la poésie de l'amorce de récit que le texte esquisse. Oppenheim raconte avoir vu un homme, dans le métro, faire des claquettes sur une chanson qu'elle n'entendait pas. La scène fait image. Dans ce décor très théâtral planté par un projecteur de poursuite et un rideau de velours bleu, l'artiste exhorte alors le spectateur à faire des claquettes (« Tap Your Shoes »).

## I WISH I WAS YOU



### SAÂDANE AFIF

45 - *Intro*, 2005  
Chapeau de feutre, perles, vitrine, bois  
161x54,5x54,5 cm  
Acquisition en 2005

Né en 1970 à Vendôme, il vit à Berlin (Allemagne)

Le travail de cet artiste se situe entre la discrète expérimentation et le spectaculaire. La citation de situations ou d'événements connus, le regard porté sur les hommes et les objets fétiches de nos sociétés, tout cela l'amène à opérer une relation étroite entre le monde réel et l'objet d'art.

Son œuvre *Intro* s'inspire d'une photographie réalisée avec Guillaume Janot dans laquelle l'artiste se met en scène devant le parvis du Palais de Justice de Nantes, en teenager un rien rebelle et activiste, avec un tee-shirt sur lequel est écrit « Restore Hope ». Il s'agit du nom de code d'une opération militaire désastreuse menée par les Américains en Somalie, deuxième opération de guerre spectacle après celle survenue en réaction à l'invasion du Koweït par l'Irak. Pour cette photo, Saâdane Afif avait mis ses longs cheveux devant les yeux, comme pour revendiquer une certaine position d'anonymat. Ici le chapeau reprend la forme des cheveux de la photographie, il est devenu un objet luxueux, cousu de perles, soigné et stylisé comme une sculpture abstraite. Le titre renvoie au mot introversion. Il met en valeur un geste élémentaire pour s'isoler de ce qui nous entoure. Cette œuvre qui nous apparaît d'abord énigmatique est le résultat d'un processus poétique qui engendre un subtil dialogue formel et métaphorique.



### JEAN-BAPTISTE BRUANT

46 - *Sad Song*, 1996  
Photographie noir et blanc sous verre  
30,5x47 cm  
Acquisition en 1998

Né en 1961 à Paris où il vit

Depuis les années 1980, Jean-Baptiste Bruant développe une œuvre complexe et polymorphe qui s'incarne dans une multiplicité de médiums (danse, installation, vidéo, sculpture, intervention sonore). Dans cet ensemble, chaque œuvre se donne comme un fragment de puzzle, un détour dans le flux chaotique de la pensée qui dérive selon d'obscures associations d'idées. L'artiste explore la psyché et propose au spectateur une plongée dans les méandres de l'inconscient. Là, à l'abri de la morale, émotion, brutalité, candeur et obscénité coexistent. Et au cœur de cet univers fantasmagique et transgressif, l'omniprésence quasi freudienne du corps, de la sexualité, de l'interdit, ainsi qu'une place privilégiée accordée au fétichisme.

Séduisante et inquiétante à la fois, *Sad Song* témoigne de cette obsession. L'étrange masque rappelle la cagoule en cuir des adeptes du sado-masochisme. Elle renvoie également aux passe-montagnes en laine noire des terroristes ou des auteurs de hold-up. À l'origine de cette œuvre, plusieurs pièces datant de 1992: un gant et un masque customisés avec des pointes faites en pâte à sel et recouvertes de tissu noir, ainsi qu'un texte – écrit au féminin, comme souvent, et dédié à sa compagne Maria Spangaro, avec qui l'artiste travaille. Loin d'une cagoule de bourreau, l'accessoire SM dissimule celui qui le porte et le laisse – aveugle – à la merci du regard du spectateur placé en position de force, en situation de voyeur.

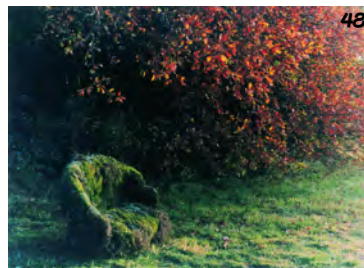


### MARIKA BÜHRMANN

47 - *Posture N°1, « Prière de ne pas toucher »*, 1995  
Bande plâtrée, feutrine blanche, talc, élastique  
130x40x8 cm environ  
Acquisition en 1998

Née en 1971 à Nantes où elle vit

Reflète de la société de consommation, l'objet d'art a connu dans les années 1980 un engouement particulier. Par un retour des choses prévisible et dans un contexte différent, années de crise obligent, on a vu surgir des pratiques plus humaines, plus modestes, à l'instar de celle de Marika Bührmann. Depuis plusieurs années, l'artiste développe une œuvre où écriture, performances et actions s'enchaînent autour de la notion du corps (envisagé comme outil et moyen de communication). Son œuvre d'une apparente simplicité est faite de légèreté, d'une grande transparence. Il y est question d'intimité, de désir ou enfin de secret. Elle choisit des matériaux tactiles et sensoriels, souvent blancs, proches de la peau, pour réaliser de petits objets de désir et d'émotion. Marika Bührmann imprime sur des bandes de plâtre des parties de son corps et réalise des postures à partir de ces fragments. *Prière de ne pas toucher* est réalisée à partir de petits moulages cachés dans des poches de feutrine cousues pour obtenir une sorte de « postiche » qui rappelle le harnais de la panoplie sadomasochiste et une mystérieuse présence spectrale. L'artiste talque ensuite la feutrine pour dévoiler les volumes. Le talc doux et triste modèle l'empreinte et la révèle dans une certaine pudeur.



### MARIE DENIS

48 - *Divan*, 1996  
Photographie couleur encadrée  
30,5x41,5x1,5 cm  
Acquisition en 1997

Née en 1972 à Bourg-Saint-Andéol, elle vit à Paris

Marie Denis développe un travail lié aux caractéristiques des milieux environnants, mettant en lumière les particularités polymorphes de la nature. Ses rapports

singuliers avec la nature vont souvent de pair avec une intervention du temps qui est pour l'artiste « une condition implicite de travail ».

Ainsi, comme dans l'œuvre du Frac, il aura fallu deux ans pour que la mousse recouvre le divan et s'intègre ainsi parfaitement au site dans lequel il s'est trouvé « installé ». De l'incongru de cette situation, de cette rencontre entre un élément mobilier commun et un environnement bucolique, naît une image poétique réchauffée par l'ambiance automnale.

Marie Denis peut tout autant dessiner un planisphère sur un grain de muscat, jouer avec la buée naturelle du raisin, forcer la senteur des rosiers ou encore, demander à des oiseaux de nicher là où elle le veut. Elle fonde des projets regroupant le plus souvent des travaux photographiques ou des sculptures/installations dont elle n'a pas l'entière maîtrise. Marie Denis accorde une importance primordiale à l'aléatoire, trouble notre perception uniformisée du monde. Comme avec l'œuvre *Divan*, elle révèle de nouvelles fonctions aux choses et dévoile par le biais de métaphores, les multiples possibilités graphiques, chromatiques et esthétiques contenues dans nos espaces environnementaux.



### DANIEL DEWAR ET GREGORY GICQUEL

49 - *Ukiyo-E*, 2006  
Cuir, bois, métal, tissu et laine  
139x302x354 cm  
Acquisition en 2006

Daniel Dewar est né en 1976 à Forest Dean (Royaume-Uni), il vit à Nantes  
Grégory Gicquel est né en 1975 à Saint-Bieuc, il vit à Paris

À l'orée des années 2000, les deux artistes Daniel Dewar et Grégory Gicquel décident de fabriquer des sculptures entièrement à la main. À ce geste pour le moins anachronique, ils associent des matériaux et des techniques d'un autre temps: la taille directe, le bois, le modelage en céramique, le fer forgé et le tissage. Pour leur exposition au Frac des Pays de la Loire, les deux artistes ont réalisé un grand éléphant de mer, de sexe mâle, travaillé en cuir épais, aux bourrelets forcés par le poids de la sciure de bois dont il est rempli. L'animal repose sur une structure évoquant le caillebotis ou le pont flottant, assemblage de poutrelles de bois aux arêtes adoucies, tenues par d'épais brins de laine. Cet éléphant de mer est semi-vêtu d'un kimono rouge et noir agrémenté d'une large ceinture à boucle. Enfin, dernier signe de customisation aux accents anthropomorphes, l'animal est rehaussé d'accessoires un peu abstraits évoquant l'univers de la bijouterie de façon déviante: collier de laine et boutons de bois, pots d'échappements de Monkeys – mini-motos – conglomérés en forme de lustre. Le titre, *Ukiyo-E*, littéralement « image du monde flottant », renvoie à une forme d'art populaire japonais, sorte de chronique de la vie quotidienne japonaise au XIX<sup>e</sup> siècle, peuplée de courtisanes, de samouraïs et de brigands.

### VALIE EXPORT

50 - *Body Sign Action*, 1970, de la série *Body Sign Concept*  
Photographie couleur  
36,7x52,3 cm encadrée  
Acquisition en 2004

Née en 1940 à Linz (Autriche), elle vit à Cologne (Allemagne) et à Vienne (Autriche)  
Valie Export est l'une des figures majeures de la performance des années 1970, incarnant de manière emblématique un positionnement féministe au travers de

performances dont la radicalité est héritée de l'Actionnisme viennois des années 1960. La constance de son œuvre est résumée dans le titre d'une de ses photographies de 1972, *Starre Identität* (Identité rigide) : un questionnement sur le conditionnement et les conditions problématiques de la décidabilité de l'identité, et particulièrement de l'identité féminine, entre sa réification et les conditions de possibilité de sa réappropriation et de son émancipation. Son premier geste artistique est de se donner son nom d'artiste, Valie Export, un nom décidé et non attribué par la filiation ou le mariage, mais aussi un nom de produit, logotypé (elle fabriquera notamment des emballages de paquets de cigarettes estampillés « Valie »). C'est à travers son propre corps, dans des actions publiques ou réalisées pour la photographie et le film, qu'elle incarne cette ambivalence entre la conformité aux normes et aux codes sociaux, et l'affirmation d'une irréductible indépendance, en usant simultanément de la séduction et de l'agressivité.

*Body Sign Action* reflète cette ambiguïté, entre la parure érotique du tatouage et l'inscription violente à même la peau d'une image (l'attache d'une jarretelle) qui assigne une identité figée, celle de la femme dont la tâche est de stimuler le désir masculin par l'ornementation.



50



51

## CHRISTELLE FAMILIARI

**51 - Combinaison avec fermeture Éclair**, 1997  
Photographie noir et blanc contrecollée sur aluminium  
70x49,9 cm  
Acquisition en 1997

Née en 1972 à Niort, elle vit à Paris. Le travail de Christelle Familiari est centré sur la question du désir, à travers l'utilisation de différents médiums tels la photographie, la vidéo, les objets tricotés ou bien les performances. Elle appartient à cette génération d'artistes qui font de leurs gestes l'essence même de leur démarche. La vidéo et la photographie sont utilisées par l'artiste pour leur capacité à témoigner d'un ensemble d'actions qu'elle réalise chez elle ou publiquement. Christelle Familiari travaille dans le domaine de l'esthétique relationnelle, c'est-à-dire qu'elle souhaite créer une intimité directe avec le public en utilisant son corps comme médium dans une vision autobiographique de son travail. La photographie est pour elle un dispositif simple qui lui permet de se mettre en scène, frontalement, pour provoquer l'effet d'un miroir. Ses mises en scènes sont totalement dépourvues afin de privilégier cet effet direct de l'acteur sur le spectateur. Souvent avec des objets qu'elle tricote et détricote, Christelle Familiari fait allusion à la sexualité de manière troublante. L'œuvre présentée ici est le témoignage d'une performance réalisée à la Galerie L'Imagerie à Lannion le 25 janvier 1997

de 15h00 à 20h00. L'artiste s'était tricoté une combinaison avec une fermeture Éclair qui s'ouvrait du front jusqu'au sexe. Elle se trouvait dans une salle peu éclairée, le public était invité à entrer un par un. Certains ont ouvert la fermeture Éclair, d'autres non...



52

## MARIE-ANGE GUILLEMINOT

**52 - Mes Poupées**, 1993  
Film vidéo couleur sonore  
32'  
Acquisition en 1994

Née en 1960 à Saint-Germain-en-Laye, elle vit à Paris

« *Mes Poupées* sont des objets tactiles informes, à palper, arranger, pétrir jusqu'à leur trouver un volume propre. Offrandes, ces formes provisoirement accomplies et sans cesse avortées sont livrées aux mains de leur utilisateur. Les toucher, c'est leur donner une existence ; mais à force de caresses, on les fragilise, les amenant progressivement à leur disparition. Le talc, protection douce et dérisoire qui s'échappe à chaque geste s'avère témoin de cette apparition-disparition. »

*Mes Poupées* débute par un plan fixe cadré sur le giron et les deux mains de Marie-Ange Guilleminot. Elle pétrit des objets de couleur chair, mous et souples : ce sont ses poupées, des bas en nylon remplis de graines et de talc, matière qui permet la malléabilité et le changement progressif de la forme. S'il évoque le monde de l'enfance, le titre *Mes Poupées* ne fait pas d'allusion régressive à un jeu innocent, mais plutôt référence à un temps où la sexualité n'est pas encore fixée, un monde de découverte sans inhibition par le toucher, presque comme un Éden obscur. La répétition obsessionnelle du geste contraste avec la sensualité dont il est empreint. Une douce violence transparait derrière dans la manipulation. Les sculptures molles que représentent les *Poupées* font référence à un thème de la sculpture moderne, l'informe. Ce parallèle n'est pas seulement à considérer au sens littéral - l'utilisation d'une forme molle -, mais aussi au sens d'une redéfinition de la fonction d'une œuvre, variable selon les contextes d'exposition dans lesquels elle se trouve.



53

## FABRICE GYGI

**53 - Tatouages**, 1997  
4 linogravures à planches perdues sur toile de coton  
29,7x21x2,2 cm chacune  
Acquisition en 2002

Né en 1965 à Genève, il vit à Zurich (Suisse). S'agissant de Fabrice Gygi, il y a des mots qui reviennent, et au record de la plus grande occurrence : autorité et ambiguïté. L'autorité, les mécanismes, les situations et les objets autoritaires, c'est ce que Gygi cherche à pointer de diverses manières et selon des procédures variées, qu'elles relèvent de sa propre vie (résistance) ou du domaine de sa production artistique : sculptures, performances, estampes, etc. La gravure occupe très tôt une place essentielle dans la formation et dans le travail de Fabrice Gygi. Elle offre à ses yeux l'avantage d'une certaine distance et d'une

véritable effectuation. Quant à la pratique du tatouage, elle remonte à l'enfance de l'artiste quand, en cours de dessin, il se sert de ses avant-bras comme support de dessin. Les quatre *Tatouages* de la collection du Frac sont des reports en linogravure sur toile de ces signes dessinés sur son propre corps entre onze et quinze ans. On mesure là, comme dans toute la vie de Gygi, cette tension permanente entre l'expérience intime et sa publication par des signes qui attestent de ce qu'on pourrait appeler une « traversée sociale » mouvementée et riche. L'iconographie mystérieuse, entre signe et représentation, reflète bien cette double dimension d'un travail qui oscille entre le silence du secret et l'évidence de la manifestation.

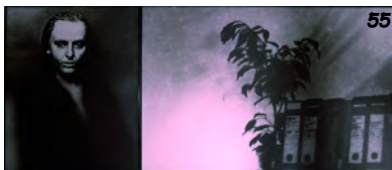


54

## CLAUDE LÉVÊQUE

**54 - Sans titre**, 1997  
Véhicule motorisé deux roues type « booster », portillon en métal  
120x170x170 cm  
Acquisition en 1998

Né en 1953 à Nevers, il vit à Montreuil-sous-Bois. Claude Lévêque a multiplié les expressions plastiques avant de réaliser des environnements lumineux et sonores qui se réapproprient l'enfance. Plus que des œuvres, ce sont des univers, émanations à peine scénographiées de son monde personnel qui relèvent de l'installation, genre qu'il a amplement contribué à fonder. Si les œuvres des années 1980 évoquent un univers onirique et intime, celles plus récentes, comme ici, se radicalisent. Elles témoignent du désordre de l'homme, de son instabilité, de sa fragilité, de son inquiétude. Ici, l'objet tant attendu à l'entrée de l'adolescence, symbole de liberté, est ici emprisonné dans des barrières qui d'ordinaire interdisent aux deux-roues l'accès aux espaces piétonniers. « Mon travail (...) c'est l'appropriation de mon enfance, de l'enfance en général, et d'un univers social désespéré. Je construis, je mets en scène des décors, des illustrations qui se raccrochent de manière un peu narrative à des situations que je vis, que j'observe (...). Créer des ambiances, des univers. C'est un jeu que j'établis avec la lumière, le son et l'objet. C'est ainsi, c'est poétique, ce sont des histoires, de petites histoires de la banalité. (...) Ma sensibilité et les histoires de ma vie font que je suis assez attiré par cet univers du drame, du malaise, de l'austérité et de la paranoïa. Et, c'est aussi la peur de la mort qui est mon obsession première. »



55

## URS LÜTHI

**55 - Just Another Story about Leaving**, 1974  
Diptyque, photographie noir et blanc sur toile émulsionnée  
Autoportrait : 65x53 cm ; panneau de droite : 65x100 cm  
Acquisition en 1983

Né 1947 à Lucerne (Suisse), il vit à Munich (Allemagne)

C'est à la fin des années 1960 que Urs Lüthi débute sa carrière artistique, il est alors peintre, ses tableaux sont abstraits. Ces premières œuvres révèlent le goût de l'artiste pour des espaces simples sans profondeur de champ où la couleur est répartie en aplat à l'intérieur de grandes surfaces agencées suivant des principes constructifs.

En 1970, Urs Lüthi débute une approche de son univers personnel et s'intéresse à ses tenues vestimentaires ainsi qu'à leur accessoires. Cette quête de l'identité s'affirmera paradoxalement dans la volonté délibérée de maquiller, transformer et même travestir sa propre image. Durant toutes ces années, Urs Lüthi modifiera constamment son aspect physique. Devant l'objectif, il reconstruira à chaque cliché une nouvelle personnalité. Mais dans chaque autoportrait demeure le même regard intense et désespéré en quête d'un dialogue impossible.

La série *Just Another Story about Leaving* est une réflexion sur le vieillissement. Ces autoportraits de l'artiste maquillé dans les différents âges de la vie sont toujours accompagnés d'une photographie noir et blanc d'un intérieur quotidien et banal. Cette extrême réalité nous révèle un profond désenchantement.



56

## ORLAN

**56 - Self-Hybridation pré-colombienne n°2**, 1999  
Photographie couleur contre-collée sur aluminium  
150x100 cm  
Acquisition en 1999

Née en 1947 à Saint-Étienne, elle vit à Los Angeles (États-Unis)

Orlan est connue internationalement pour les performances qu'elle réalise dans le contexte français des années 1960-1970 durant lesquelles elle partage avec de nombreux artistes un intérêt renouvelé pour le corps. Il s'agissait alors d'élargir le champ de l'art à d'autres pratiques que celles, considérées comme éprouvées, de la peinture ou de la sculpture. Avec Orlan cette réflexion s'avère d'emblée plus complexe et s'incarne dans des séries d'œuvres - photographies, sculptures, performances, vidéos... - où elle met en cause de manière radicale la possibilité d'une identité féminine individuelle. Aujourd'hui, Orlan continue son investigation sur le statut du corps, en recourant au morphing, sorte de greffe informatique qu'elle opère sur son propre visage. Les logiciels utilisés permettent de suggérer que tout est virtuellement possible, l'artiste ayant atteint sans doute aussi « la limite des possibilités du corps phénoménologique » (Régis Durand). Dans cette série lumineuse dont est issue la *Self-Hybridation pré-colombienne* de la collection, l'artiste interroge des visages et des représentations, venus d'autres civilisations (pré-colombiennes, africaines...), d'autres canons, d'autres normes. Grâce à l'outil numérique, la métamorphose et la transgression de l'identité sont infinies, l'artiste soulignant « les frontières incertaines entre le vivant et l'artificiel ». À l'ère des manipulations génétiques, ces séries apparaissent d'une grande actualité.

## GINA PANE

**57 - Azione sentimentale**, 1973  
Action, galerie Diagramma, Milan (Italie)  
Assemblage de 7 photographies couleur  
122,5x102,2 cm  
Dépôt de la collection Anne Marchand, depuis 2001

Née en 1939 à Biarritz, décédée en 1990. À la fin des années 1960, les artistes rejoignent avec la culture picturale et sculpturale. Ils cherchent un langage artistique neuf, capable d'ouvrir les horizons de la société, une expression témoignant de la vie et de « l'être-ensemble », porteuse de la théâtralité du quotidien, de sa dramaturgie à son utopie, et qui a fait désormais défaut aux catégories traditionnelles des Beaux-arts. C'est dans ce contexte, à partir de 1968, que Gina Pane abandonne la peinture

et place son propre corps et être comme enjeux de la création, lieu et médium de l'œuvre. Quittant l'isolement de l'atelier, l'artiste réalise alors de nombreuses actions en public dans l'importance du partage et de la présence de l'autre. Son corps est alors au centre de l'œuvre, tel un don de soi, en tant qu'instrument d'un nouveau langage: l'art corporel. *Azione sentimentale* a été conçue en hommage à la mère de l'artiste récemment disparue. L'action, dont est tirée la composition photographique qui a rejoint la collection du Frac au côté d'un ensemble d'une centaine d'œuvres de l'artiste, consistait symboliquement au passage d'un bouquet de roses rouges, couleur du sang et de la passion, à celui de la pureté, roses blanches sans épines. Les blessures pratiquées ne sont aucunement des mutilations mais l'affirmation d'un malaise et, comme l'énonçait l'artiste, « la nécessité vitale élémentaire de la révolte de l'individu ».



### JAVIER PÉREZ

59 - *Chemise d'air*, 1994  
Organdi, ballons en latex et air  
185x145x60 cm  
Acquisition en 1996

Né en 1968 à Bilbao, il vit à Barcelone (Espagne)

Très souvent l'artiste espagnol Javier Pérez fait du corps – et du sien notamment – la mesure de son art. La *Chemise d'air* créée en 1994 fournit un bon exemple du rapport entre l'art de Pérez et le corps: il s'agit d'une chemise dont les deux ballons gonflés à l'hélium qui sont au bout de chacune des manches lui permettent de flotter dans les airs. Davantage qu'un pur et simple vêtement, cet habit est proche d'une fine peau translucide et délicate, fragile et qui ne cache rien. La facilité de manipulation de l'organdi, permet aussi à l'artiste de pouvoir confectionner lui-même cette enveloppe tactile. Ainsi, jusque dans la fabrication manuelle de l'objet, c'est toujours d'un corps à corps dont il s'agit ici, c'est toujours le corps qui est au centre du processus artistique (son point de départ, son outil, son terme). En même temps l'artiste semble vouloir, en élevant dans les airs cette chemise, atteindre à une autre dimension du physique, une dimension qui transporte l'organique loin de ses repères terrestres appliquant alors à ce travail ce qui vaut pour son œuvre en général: « Je pense que ce sont des œuvres métaphoriques qui parlent du fait que, en tant qu'humains, on est limités, enfermés dans une enveloppe physique ». *Chemise d'air* traite donc du corps mais pour lui redonner de la liberté, de la légèreté ou pour le relier à une dimension céleste qui est aussi teintée d'étrangeté voire d'inquiétante étrangeté.



### ROSEMARIE TROCKEL

60 - *Sans titre*, 1988  
Bois, verre, chemise et toile d'araignée  
200x50x30 cm  
Œuvre réalisée dans le cadre des Ateliers internationaux du Frac des Pays de la Loire  
Acquisition en 1989

Née en 1952 à Schwerte, elle vit à Cologne (Allemagne)

L'une des grandes préoccupations de Rosemarie Trockel reste la mise en pièces des stéréotypes sexuels. La dimension féministe de son œuvre débouche sur une critique plus générale des idéologies véhiculées par les codes culturels enracinés dans la conscience collective. La mode vestimentaire étant un des domaines où les différences culturelles et sexuelles se manifestent de la manière la plus évidente, Rosemarie Trockel a consacré une large part de son travail à une réflexion sur la double fonction de l'habit comme parure du corps et comme signe social. L'œuvre est une chemise d'un blanc immaculé, pendue à un cintre et enfermée dans une vitrine. De prime abord, cet

article de mode ne semble pas différent de ceux que l'on peut voir dans les magasins. En regardant de plus près, on s'aperçoit que cette chemise est destinée à un client de sexe indéterminé. Le trouble ainsi jeté s'accroît encore à la lecture de l'étiquette sur le col: « Justine Juliette Collection Désir ». L'allusion transparente aux héroïnes de Sade fait intervenir une dialectique du vice et de la vertu redoublée par la tache délicate d'une toile d'araignée qui rompt la blancheur virgine de la chemise. Comme si l'adage de Leopardi, « la mode est mère de la mort », s'incarnait en un fétiche érotique et commercial, dont la séduction était indissociable de sa composition finale.

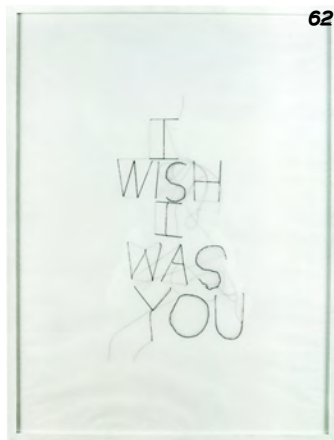


### PIERRICK SORIN

61 - *Réveils*, 1988  
Film Super 8 transféré, vidéo couleur sonore  
5'  
Acquisition en 1996

Né en 1960 à Nantes où il vit

De Pierrick Sorin, le Frac des Pays de la Loire possède l'essentiel des vidéos et autofilmages de la première période, c'est-à-dire de la fin de ses études à l'école des beaux-arts de Nantes, celles-là même qui le firent connaître avec le succès qu'on sait. Il s'agit par exemple de *Réveils*, *Je m'en vais chercher mon linge*, *De Belles Sculptures contemporaines*, etc. Du burlesque, il faut dire un mot. De cette veine, qui va des pionniers américains du cinéma muet jusqu'aux éternels clowns britanniques, quelques Deschiens aussi, Pierrick Sorin retient bien sûr les tartes à la crème, les coups de pieds aux fesses et cette triste mine du sujet moyen qui fait tant rire. Mais Sorin, nonobstant ses qualités d'acteur, est avant tout un artiste de cette charnière des deux siècles qui s'est révélé au cours des années 1990. Et ce n'est pas indifférent. De l'époque, il partage l'attirance pour le quotidien le plus banal, pour cette médiocrité qu'on appelle aussi parfois l'humanité. De l'époque, il aime également le bricolage, ces œuvres que l'on confectionne avec trois bouts de ficelle, quelques outils de jardin et un peu d'imagination. Là où il faut peut-être chercher la qualité très singulière de Pierrick Sorin, c'est qu'en ayant l'air de convoquer le cinéma ou la littérature, il réalise une œuvre très spécifiquement plastique quoique poreuse aux divers courants de la création.



### ROB WYNNE

62 - *I Wish I Was You*, 1998  
Dessin, fil cousu sur papier calque encadré sous verre  
63,3x48,3 cm encadré  
Acquisition en 1998

Né en 1950 à New-York où il vit (États-Unis)

Rob Wynne grâce à une dyslexie persistante depuis l'enfance, dévore des textes sans les voir, sans les lire, à part des petites phrases qu'il consigne patiemment dans ses carnets. Il utilise

cette perception comme un moyen d'évasion, comme une clé des songes qui ouvrirait plus directement le chemin des évocations chères à son intuition. Ces textes sont choisis par l'artiste pour frapper l'esprit ou désigner un mystère tapi dans la petite phrase et dans ces assemblages de phrases qui fonctionnent comme des « cadavres exquis ». Ces phrases possèdent souvent un double sens et ne demandent qu'à être détournées, sorties de leur contexte pour révéler le mystérieux contresens de toute réflexion sur la vie. La création des caractères, imaginés et sculptés par l'artiste, évoque un univers gothique, flamboyant et fantastique qui autorise la rêverie et dramatise la lecture. L'inscription *I Wish I Was You*, brodée d'un simple fil sur un calque renforce, par sa fracture, la fragilité du message explicité – évocation de l'illusion d'une possible fusion. Cependant, la phrase semble contenir, derrière le mystère qu'elle façonne, plus qu'une simple atmosphère proustienne mêlée de mélancolie et de regret. Le double sens de cette phrase semble à l'instar de Nathalie Sarraute dans *L'Usage de la Parole* mettre en lumière la violence que reflète parfois de simples formules presque anodines.

### boîte noire 4



### MIRCEA CANTOR

63 - *Deeparture*, 2005  
Film 16 mm couleur muet transféré sur DVD  
2'44"  
Acquisition en 2006

Né en 1977 à Oradea (Roumanie), il vit à Paris

Dans le white cube d'une galerie, un loup et une biche se tournent autour, feignant l'indifférence. La neutralité de l'environnement réduit leur instinct d'attaque ou de fuite et fait apparaître des émotions plus « humaines » comme la peur et l'incertitude. *Deeparture* est un film muet qui crée le sentiment inconfortable de ne plus reconnaître le fonctionnement de la hiérarchie et de la domination associées à la « nature ». L'artiste semble évoquer la performance de 1974 où Joseph Beuys, sans poser le pied sur le sol américain, avait été déposé, enveloppé dans du feutre, à la galerie new-yorkaise René Block, pour partager l'espace avec un coyote pendant une semaine. Contrairement à l'approche symbolique de Beuys concernant la figure de l'artiste vis-à-vis de l'animal sauvage, Cantor s'intéresse à l'ambiguïté de la domestication, à la fois de la nature et de l'espace artistique, et instaure un climat de surveillance où la confrontation reste irrésolue. Dans un autre film, *The Landscape is changing* (2003), il organise une performance où des manifestants défilent dans les rues de Tirana en brandissant des miroirs à la place des banderoles habituelles. La ville toute entière se reflète dans les miroirs, évoquant les films des avant-gardes soviétiques où les mouvements de foule sont mis en scène en parallèle avec l'activité et l'architecture de la cité.



### EMMANUEL PEREIRE

58 - *Personnage en lévitation*, de la série *Grande lévitation*, vers 1970  
Acrylique sur toile  
146x114 cm encadré  
Acquisition en 1997

Né en 1930 à Paris, décédé en 1992

Emmanuel Pereire n'est pas un peintre figuratif, quoi qu'on en pense, et bien qu'il peigne des formes qui pour être éclatées, au bord de l'apparition et de la disparition, n'en sont pas moins identifiables. L'artiste opère dans l'irrésolu, travaille dans l'ouvert et l'inachevé. Il produit des œuvres étranges d'une originalité absolue, qui restent comme en suspens, en attente de la suite, non d'un accomplissement, mais d'un inachevé à venir, volontaire. La série des *Anges* consiste, à l'instar de l'ensemble de la production d'Emmanuel Pereire, à se tenir au bord des décisions radicales. Avec ici, en regard, une réflexion théorique complexe sur l'angéologie, sujet de prédilection de l'artiste. Toutefois dans son œuvre, l'ange est parfois esquissé avec assez de précision pour être immédiatement reconnu mais il représente un caractère indéfini qui l'empêche de perdre corps. Les formes et les figures flottent dans un espace indéterminé, sur des fonds très travaillés: elles sont l'illustration d'un processus radical qui fait de la peinture brute la matière et l'objet même de son propos. « Conceptuel et angélique », Pereire représente des anges en peinture parce que « les anges n'ont pas d'apparence », ils sont « des paradoxes inextricables » et par conséquent des supports de réflexion inépuisables.

# LES MAISONS FLOTTANTES

## FLOATING HOUSES



### ROY ARDEN

64 - *Polis*, 1986  
10 photographies noir et blanc  
Chaque panneau : 68,6x40,6 cm  
Acquisition en 1990

Né en 1957 à Vancouver (Canada) où il vit L'œuvre de Roy Arden s'inscrit dans le contexte d'une scène artistique très homogène, celle de Vancouver. Tout en intégrant volontairement un certain académisme local, l'artiste propose une lecture très personnelle de l'image d'archives. Les images sélectionnées méticuleusement relatent un événement politique, historique ou social. Détachées de leur contexte, elles sont recadrées, disposées en séquences, amputées des légendes.

Ainsi *Polis* nous donne à voir dans le premier registre supérieur des fragments montrant des traces de lutte : des vitres sont brisées, des débris jonchent le sol, des corps de mannequins gisent dans la rue. Un drame a eu lieu. Au registre inférieur, se succèdent les étapes de la construction d'un bâtiment, à mi-chemin entre les buildings new-yorkais et certains édifices stalinien. Il s'agit de l'Hôtel de Ville de Vancouver, construit dans les années 1930, qui est ici juxtaposé aux souvenirs des émeutes ouvrières de 1938. L'œuvre de Roy Arden jette le trouble, remue nos consciences, avant même que nous ayons pu en décoder les images. Toute de contrastes, elle est à la fois immédiate et complexe, intellectuelle et émotionnelle, érudite et simple.



### YVES BÉLORGEY

65 - *23 de Enero Blocs n° 45 46 47*, 2001  
Glycéro, huile, crayon, enduit sur toile  
240x240 cm  
Acquisition en 2004

Né en 1960 à Chalon-sur-Saône, il vit à Lyon

Yves Bélorgey réalise des dessins et des tableaux représentant des façades d'immeubles de toutes les villes du monde, de Manhattan à Ankara, en passant par Bogotà, Lodz et Ivry-sur-Seine. Des lotissements parfois, de l'habitat collectif la plupart du temps. Dès 1993, l'artiste circonscrit l'objet de ses recherches plastiques à l'architecture fonctionnaliste, et plus précisément aux tours et aux grands ensembles nés de l'utopie moderniste. Il en résulte des œuvres troublantes dont l'absence de concession n'interdit cependant pas une certaine nostalgie. Si Bélorgey qualifie l'architecture moderne de « révolutionnaire » car « destinée à changer la vie », il n'en ignore pas moins l'échec du projet social. Les immeubles qu'il peint incarnent à la fois les ruines et le témoignage de cette utopie. Fragmentaires, les compositions de Bélorgey ne dessinent pas des paysages urbains que le regard pourrait embrasser mais plutôt le point de vue du passant, incapable d'en cerner l'étendue. Quoiqu'elles ne semblent jamais

inhabitées – la trace indicielle d'une présence rassure l'œil –, les cités apparaissent toujours désertes. Mais dans le face à face avec la toile, le grand format investit le corps du spectateur qui se pose « comme étant la figure humaine du tableau ».



### LILIAN BOURGEAT

66 - *G7*, 1996  
Structure en acier, toile de spi, ventilateurs et capteur de présence  
300x600x600 cm en action  
Acquisition en 1998

Né en 1970 à Belfort, il vit à Dijon

L'univers de Lilian Bourgeat, pour n'être pas d'emblée identifiable, n'en repose pas moins sur quelques constantes comme le jeu entre légèreté et monumentalité, la distance humoristique et la critique implicite, l'impact visuel et l'implication du public. Ses installations confrontent le public à des situations incongrues, actions dérisoires ou gestes sans fondement. Au lieu de se plier aux impératifs d'un discours cohérent, Lilian Bourgeat suit le désir d'explorer et d'expérimenter ce qui peut nous sembler inutile et superflu. L'artiste restitue ainsi de façon ludique la valeur expressive du quotidien. Pour la réalisation de *G7* l'artiste a transformé les drapeaux des sept pays les plus industrialisés en manches à air régulièrement fixés autour d'une structure en aluminium, le tout accroché au plafond. Les symboles nationaux se dressent grâce à un mécanisme activé par la présence du spectateur en une manifestation symbolique du pouvoir, puis se dégonflent. Ainsi l'esthétique de plage au parfum vaguement « fun », ouvre brusquement sur une autre réalité, celle de la mondialisation et de la puissance inégalitaire de l'argent. Cette ambivalence de signes, entre amabilité apparente et poids des implications sémantiques, se retrouve constamment dans le travail de Lilian Bourgeat.



### ÉRIC DUYNKAERTS

67 - *Pour en finir avec la Barre de Sheffer*, 1994-1997  
3 films vidéo en boucle *La Barre de Sheffer* (15'), *Marelles logiques* (5'), *Pour en finir avec Sheffer* (9') ; 4 marelles au sol en plastique peint (300x100 cm chacune) ; 4 dessins encadrés au mur *Sans titre*, crayon sur photocopie (34,5x111 cm chacun)  
Dimensions variables  
Acquisition en 1998

Né en 1953 à Liège (Belgique), il vit à Nice Juriste et philosophe de formation, Éric Duyckaerts parodie des discours et s'interroge sur cet écart entre la vérité et la

certitude. En fondant sa réflexion sur des bases scientifiques et des concepts avérés, il parvient à démontrer avec humour que des vérités « certifiées » n'en sont pas moins fausses. Entre ces deux propositions limitrophes, il construit de nouvelles relations entre l'art et la science. Duyckaerts remet perpétuellement en jeu des concepts philosophiques et scientifiques, niant des convictions antérieures pour les remplacer par de nouvelles affirmations. Les œuvres présentées ici ont comme dénominateur commun la Barre de Sheffer (concept mathématique fondateur du langage informatique), connecteur logique dont Duyckaerts donne la définition suivante : « C'est un connecteur qui permet de résumer tous les autres connecteurs, y compris la négation. Il produit toujours le vrai, sauf quand les deux éléments qu'il relie sont eux-même vrais. Je trouve que cette barre verticale introduit fort opportunément à la question de la verticalité ». Les trois vidéos, en trois épisodes, sont des conférences où l'artiste, en acteur remarquable, reprend les modèles et les constructions du discours scientifique – locutions latines, références, usage de schémas complexes – qu'il improvise devant la caméra et qui incluent fatalement tout discours critique sur l'art.



### THOMAS HUBER

68 - *Stellage*, 2002  
Huile sur toile  
200x300 cm  
Acquisition en 2005

Né en 1955 à Zurich (Suisse), il vit à Neuss (Allemagne)

Pour Thomas Huber, la peinture ne consiste pas uniquement à peindre des images mais, dans une approche totale de l'art, à accompagner sa pratique picturale de textes et de discours qui sont aussi importants que les toiles peintes et qui sont autant la peinture que les tableaux eux-mêmes. Il y a donc pour lui un lien direct, une relation déclarée, entre le verbal et le pictural, entre le lisible et le visible. La peinture au sens total de ce terme les réconcilie en faisant du discours un moment d'apparition de l'image. Préparée par de nombreux dessins, par des esquisses et aquarelles ou encore par des maquettes, son œuvre picturale se répartit d'abord en séries thématiques. Ainsi *Stellage* appartient à un vaste cycle, *Huberville*, dont le titre même joue avec le nom de l'artiste, dans lequel se retrouvent les motifs et les questions, les figures et les symboles transversaux à l'ensemble de son travail. On y retrouve, pour ce qui concerne les motifs picturaux, des références explicites à l'histoire de l'art et de l'architecture (villes imaginaires peintes par les artistes de la Renaissance, architectures de Palladio, fresques en trompe-l'œil de Véronèse, panoramas du XIX<sup>e</sup> siècle, scènes de théâtre...). Le tableau nous montre une exposition de tableaux, de volumes et de signes : c'est un dispositif d'accrochage qui est peint et qui fonctionne comme une architecture pour la peinture et pour l'art en général. On y retrouve un procédé de construction et de réflexion transversal au travail d'Huber : la mise en abyme.

### FABRICE HYBER

69 - *Programme d'entreprise indéterminée*, 1986-1993  
Technique mixte sur papier, silicone, peinture et élastomère sur bois, métal, djellaba, moteur, moniteur de contrôle, caméra de surveillance, compte-temps électrique, miroir, câble vidéo  
Dimensions variables  
Acquisition en 1994

Né en 1961 à Luçon, il vit à Paris L'univers de Fabrice Hyber relève d'une globalité ouverte, d'une entreprise, au sens large du terme, qui rechigne à s'envisager

en terme de pièce ou d'œuvre dans le sens que l'on donne habituellement à ces mots, c'est-à-dire des objets autonomes et séparés.

*Programme d'entreprise indéterminée* comprend des documents et des objets ready-made ainsi que des dessins dont certains rappellent les *Peintures homéopathiques* qui sont comme la matrice constante de cet univers. Ce projet s'intéressait aux rapports Orient (en particulier les pays arabes)/Occident et envisageait une réflexion sur le corps et ses empêchements par le biais de diverses entreprises liées à la production (de chaussures par exemple) et d'échanges commerciaux. Comme souvent chez Hyber, les motifs circulent à travers les diverses occurrences de l'œuvre et on remarque par exemple ici ce dessin de vêtements qui se réfère à une autre pièce de la même année, *Djellaba-soutane*, qui est une djellaba à l'intérieur de laquelle sont cousus les trente-six boutons de la soutane catholique. Le souci géopolitique de Hyber prend ici la forme d'une inventivité légère et métaphorique et qui cependant, malgré l'extrême volatilité de son expression et des codes qui en assurent la représentation, parvient à s'immiscer dans les mouvements réels du monde.



### JEONG-A KOO

70 - *Maisons flottantes*, 1994  
Bois et morceaux de sucre blanc  
Dimensions variables  
Acquisition en 1995

Née en 1957 à Séoul (République de Corée), elle vit à Paris

Jeong-a Koo, jeune artiste d'origine coréenne installée à Paris depuis 1991, réalise des œuvres qui s'apparentent le plus souvent à des interventions éphémères dans des lieux privés ou publics (appartements qu'elle a successivement habités, divers locaux désaffectés, galeries, etc.) en prenant en compte les singularités des espaces donnés. Jeong-a Koo a toujours manifesté un intérêt pour les matériaux banals ou inhabituels (naphtaline, médicaments...) qu'elle associe dans une sorte d'improvisation relevant de son imaginaire et de son plaisir. Jamais elle ne conçoit de plan, comme pourrait le faire un designer ou un architecte, pour un objet qui nécessiterait des matériaux précis et adaptés.

Ainsi, l'œuvre *Maisons flottantes* est constituée de petites architectures construites en morceaux de sucre et en planchettes de bois empilées, repositionnables, sans montage prédéfini. Fluides et furtives, modifiables et reconstructibles, les *Maisons flottantes* sont installées différemment, utilisant à chaque fois les ressources du lieu. Ce qui importe pour Jeong-a Koo, c'est le temps de la réalisation de l'œuvre, non pas celui qui s'étire du chaos à l'ordre, du magma à la forme, mais le temps régi par la propre nécessité intérieure de l'artiste qui considère, selon un proverbe coréen, que le commencement contient déjà la moitié du tout.





71

## ABRAHAM POINCHEVAL ET LAURENT TIXADOR

**71 - Total Symbiose 2**, 2005  
Bouteille en verre, cordelette et peau de blaireau, terre, terre cuite  
20x51x15 cm

- **Total Symbiose 2**, 2005  
Film numérique couleur sonore, 25'  
- **L'Inconnu des grands horizons**, 2002  
Bouteille en verre, figurines en plastique, terre de Verdun, bout de veste et lacets  
20x51x15 cm  
- **Killingusaap Avataani**, 2004  
Bouteille en verre, ivoire de narval, peau de phoque retournée  
20x51x15 cm

Acquisitions en 2006

Né en 1972 à Alençon, il vit à Marseille;  
Né en 1965 à Colmar, il vit à Nantes  
« À la question de savoir si nous nous sentons proches des artistes du Land Art parce que nos travaux répondent aux deux critères qui le définissent généralement : être en milieu naturel et intervenir sur l'espace, nous répondons immédiatement : non (...). Notre atelier se situe dans la nature mais ce que nous souhaitons, c'est tout simplement nous transposer dans des situations aventureuses. »

Chaque expérience artistique du duo pourrait débiter ainsi, par une courte phrase, qui précède souvent les jeux des enfants : « On dirait que... ». Comme un énoncé nécessaire, un postulat de départ qui tenterait de fixer les règles ou le cadre avant que l'Histoire ne se mette en marche, régie par les hasards et les aléas extérieurs. En l'occurrence, l'histoire est souvent celle d'une aventure à vivre : tantôt un itinéraire aux moyens de déplacements ou aux trajectoires peu communs, tantôt un campement au contexte décalé. L'ensemble des trois œuvres réunies par le Frac rend compte de leurs diverses performances sur le terrain. *L'Inconnu des grands horizons* : une virée lors de laquelle les artistes ont marché de Nantes à Caen puis de Caen à Metz en ligne droite avec pour seul moyen d'orientation une boussole ; *Total Symbiose 2* : séjour en autarcie au beau milieu d'une prairie de Dordogne, dans des igloos de terre construits par eux-mêmes ; *Killingusaap Avataani* : le lancement d'un faux iceberg télécommandé à Illulisat, Disco Bay, Groenland.

De ces épopées, il en résulte des reliques, entre autres douilles d'obus gravées, os de seiche sculptés, saynètes ou accessoires reconstitués dans des bouteilles réalisées par les artistes durant leurs expéditions ou au retour. Objets témoins, ils sont teintés d'une certaine facture kitsch qui n'est pas sans souligner leur posture excentrique. Leurs exploits nous sont aussi restitués par les films qu'ils réalisent, dont un est présenté sur moniteur dans la même salle, où leur univers s'affirme et n'a de légèreté de l'enfance que l'apparence. Dans leur expérience singulière au monde, contexte (créé) d'un état de survie, leur lot de fortunes s'éprouve avec une conscience d'adultes.

## PETER SAUL

**72 - Criminal being executed # 2**, 1964  
Huile sur toile  
174,5x169,5 cm  
Acquisition en 2002

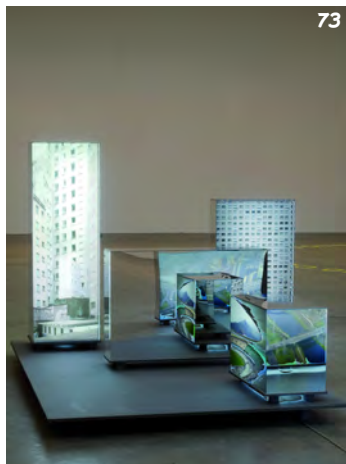
Né en 1934 à San Francisco, il vit à Germantown (États-Unis)

La peinture de Peter Saul est rebelle aux classifications habituelles. Qu'il s'agisse d'un travail figuratif, c'est l'évidence. Qu'il emprunte ses figures et ses décors à la B.D., aux photos de presse et à la culture « populaire », c'est incontestable. Les thèmes de ses toiles aussi bien que le traitement plastique qu'il inflige à ses emprunts le situe par contre aux antipodes du Pop Art. À l'instar de *Criminal Being Executed # 2* – sur la peine de mort –

les toiles de Peter Saul abordent de front les thèmes politiques et sociaux. Cette peinture est en effet de réaction. Elle ne montre pas seulement, elle dénonce avec une virulence qui transparaît dans ses choix chromatiques, dans les déformations morphologiques et dans les inscriptions qui ponctuent chaque composition : la toile est bruisante, dissonante, agressive pour l'œil et l'oreille, parce que c'est d'abord la contemporanéité qu'elle transcrit qui est, selon la célèbre formule « pleine de bruit et de fureur ». Peter Saul se définit volontiers lui-même comme un « artiste du genre expressionniste », dont « le boulot est de râler ». Et du monde tel qu'il va, il a choisi d'exacerber – avec les moyens qui sont les siens – les contradictions, les errances et les culs-de-sac. Peter Saul apparaît comme un des rares artistes américains capables d'affirmer que l'art est d'abord une façon de résister au goût majoritaire.



72



73

## KRISTINA SOLOMOUKHA

**73 - Shedding Identity (Identité permutable)**, 2005  
Caissons en Plexiglas et en miroir avec néons, impressions numériques sur adhésif, plateformes en bois  
L'ensemble : 130x400x350 cm  
Œuvre réalisée dans le cadre des Ateliers internationaux du Frac des Pays de la Loire  
Acquisition en 2006

Née en 1971 à Kiev (Ukraine), elle vit à Paris  
Loin de traduire une simple préoccupation formelle, l'omniprésence de l'architecture et de l'urbanisme dans les œuvres de l'artiste s'inscrit dans une réflexion plus vaste sur la notion de territoire. À travers ses aquarelles, maquettes, vidéos, installations, interventions dans l'espace public et peintures murales, elle esquisse une nouvelle topographie de notre environnement. Son travail fonctionne par distorsion, exagération et hybridation. Elle prélève les éléments constitutifs du tissu urbain, les isole, les caricature parfois, puis redessine une géographie abstraite faite de carrefours et de plateformes. Celle d'un monde parfois fascinant, vertigineux, anxiogène, mais que l'humour et la poésie préservent de l'écueil d'une univocité critique.

Dans *Shedding Identity*, des composants épars d'une métropole lambda s'affichent sur des impressions numériques que les caissons lumineux font ressembler aux panneaux publicitaires. Disposés au sol ou sur des plateformes, les modules suggèrent la maquette d'une ville. Le gigantisme des lieux photographiés se trouve contredit par la taille réduite de l'ensemble. Isolés dans l'espace, ces éléments composent un

paysage morcelé, « un tissu urbain éclaté » évoqué par l'artiste pour décrire Carquefou, où elle séjournait dans le cadre des Ateliers internationaux du Frac des Pays de la Loire lorsqu'elle réalisa cette œuvre.



74



## SIMON STARLING

**74 - Heinzmann, Uni Solar Trek**, 1999  
7 photographies couleur encadrées  
74x93 cm chacune  
Acquisition en 2005

Né en 1967 à Epsom, il vit à Glasgow (Royaume-Uni)

De prime abord insolite, multipliant gestes de transformation et de refabrication, références, déplacements géographiques et correspondances culturelles, l'œuvre de Simon Starling se caractérise par ses effets de rebonds et d'accumulation. Une création qui se constitue par épisodes, où l'on voyage beaucoup, telle une flânerie plastique dans l'imaginaire occidental. Dans *Heinzmann, Uni Solar Trek*\*, les photographies illustrent un voyage de Briey-en-Forêt à Rezé reliant en plusieurs jours à bicyclette deux bâtiments identiques (*Unité d'habitation*) de Le Corbusier. Reliant deux endroits presque semblables, l'artiste finit par se demander s'il a bien parcouru tous ces kilomètres. Par ailleurs, son vélo était équipé de panneaux solaires qui l'aidaient à monter les côtes. Cet appareillage est une évocation directe du travail de Le Corbusier sur la lumière, notamment dans ces deux bâtiments mais aussi une allusion à une technologie simple et efficace propre au célèbre architecte, enfin c'est aussi un clin d'œil à la question cruciale de l'environnement dans le monde moderne. Simon Starling appartient bien à cette tradition anglaise des artistes marcheurs, ces nouveaux arpenteurs de la modernité comme Richard Long et Hamish Fulton qui interrogent la notion d'identité à travers le temps et l'espace.

\* Heinzmann = marque de vélo - Uni-solar = pile batterie solaire - Trek = randonnée



75

## PATRICK VAN CAECKENBERGH

**75 - Het Bed**, 1994  
Sculpture  
Matériaux divers  
90 x 180 x 60 cm  
Acquisition en 1995

Né en 1960 à Aalst, il vit à Saint-Kornelis-Horebeke (Belgique)  
Le fonctionnement métamorphique de la maison, comme microcosme et système

organique, investit la plupart des œuvres de Van Caekenbergh. *Het Bed* (Le Lit) est une œuvre parfaitement représentative de l'univers très singulier de cet artiste qui résulte d'un souci d'envisager le monde (sous la forme de ses flux physiques et intellectuels) à l'aune de l'expérience personnelle et des balises de son environnement quotidien. Ainsi l'encyclopédie rhizomatique et l'autobiographie se croisent-elles sous les auspices de la métaphore et, plus généralement, d'une imagination sans limites. Cette double instance le place à la fois dans la lignée d'un Peter Bruegel et d'un Jérôme Bosch, ses ancêtres flamands, et lui confère une place à part dans le contexte de l'art actuel, quand bien même il partage avec des artistes de sa génération, Jean-Jacques Rullier par exemple, le souci de l'inventaire du monde et du répertoire des signes. Entre collage et bricolage, où les références tant savantes que populaires occupent une place centrale, Van Caekenbergh, principalement à partir des images de la maison, du corps et du paysage construit son univers du recyclage perpétuel. Tout y est régulièrement ingurgité, traité, digéré et recyclé. Les souvenirs de l'enfance familiale réapparaissent sous la forme d'objets (la chaise, le lit) ; les objets eux-mêmes se modifient ; les images circulent sans cesse, que ce soit sous la forme de collages, de figurines ou d'incroyables collections.

## boîte noire 5



76

## PAUL NOBLE

**76 - Unified Nobson**, 2000  
Film d'animation noir et blanc sonore 3'  
Acquisition en 2002

Né en 1963 à Dilston, il vit à Londres (Royaume-Uni)

Cela fait plus de dix ans maintenant que Paul Noble se consacre à la création d'une ville imaginaire appelée *Nobson Newton*. Cette invraisemblable métropole se matérialise dans d'immenses dessins au crayon et, plus récemment, dans un film d'animation en noir et blanc (*Unified Nobson*). Un petit livre (*Introduction to Nobson Newtown*), conçu à la manière d'un guide touristique, pose les fondements et les principes qui sous-tendent la construction de cette ville-fiction. Que ceux qui s'attendent à découvrir une ville utopique se détrompent : à Nobson on ne vivrait pas forcément mieux qu'ailleurs. Ce qui fait que Nobson mérite la visite, n'est pas son caractère idyllique mais plutôt son caractère unique et original. L'histoire de Nobson remonte à des époques lointaines, il existe donc des sites archéologiques ; la ville a un contexte économique et social, une religion, une architecture qui lui sont propres. Si Nobson Newton appartient au monde fantastique de Paul Noble, la ville répond à des principes urbanistiques et architecturaux absolument rationnels. Avec ses bâtiments construits à partir de lettres qui composent leur nom, Noble propose un commentaire ironique sur l'urbanisation de la fin du siècle dernier, et son slogan « Ni style, ni technique, ni accidents, seulement des erreurs » résume parfaitement son état d'esprit.

# PROGRAMME VIDÉO



## SVEN AUGUSTIJNEN

77 - *L'École des pickpockets*, 2000  
Film vidéo couleur sonore, 48'30"  
Acquisition en 2006

Né en 1970 à Mechelen, il vit à Bruxelles (Belgique)

Sven Augustijnen développe une œuvre dans laquelle la frontière entre l'art et la vie est si ce n'est quasiment nulle, tout au moins poreuse. *L'École des pickpockets* nous propose de suivre une journée de la formation d'un pickpocket par des pickpockets professionnels. La vidéo, qui peut être aussi considérée comme un document, ne porte aucun jugement négatif sur l'activité de ces personnages qui incarnent leur propre rôle. Elle décrit ce qui s'apparente ici à un travail sur le geste et sur le détournement d'attention : geste discret voire imperceptible ou invisible du pickpocket lorsqu'il enlève un objet de la poche d'une veste, geste de capture du regard lorsqu'il s'agit de travailler dans le dos du passant volé, geste violent lorsqu'on fend une poche au cutter pour en retirer un petit butin. C'est dans cette perfection du travail de la main bien souvent capable de se faire oublier pour être vraiment efficace que réside ce qu'il faut appeler une manière de grâce, de beauté du geste. Cette œuvre a été présentée en 2002 dans le cadre de l'exposition *Métro-Polis* organisée à l'occasion de *Bruxelles 2000*. Elle fut tout d'abord montrée en continu dans une zone ouverte au public d'une des stations du tramway bruxellois. À la suite de plaintes de passants indignés, elle ne fut projetée qu'au cours de séances spécifiques organisées dans un auditorium distinct de la compagnie de tramways, preuve que l'art, lorsqu'il interroge les limites de l'art, déborde aussi le seul cadre artistique pour atteindre une efficacité tout au moins à une résonance politique.



## MAJA BAJEVIC

78 - *Women at Work - Under Construction*, 1999  
Film numérique couleur sonore, 11'48"  
Acquisition en 2006

Née en 1967 à Sarajevo (ex-Yougoslavie), elle vit à Paris

Quand la guerre éclata dans son pays, Maja Bajevic était en France et ne put retourner à Sarajevo avant la fin du conflit. Cette perte de repères influence depuis son travail, articulé autour du rôle du politique sur l'intime et la mémoire. *Women at Work - Under Construction* est le second volet d'une série de trois performances imaginées et filmées par Maja Bajevic entre 1999 et 2001. L'œuvre témoigne de ce désir de mettre en avant les multiples possibilités de reconstruction d'une identité perdue, de la relation envisageable entre différentes communautés, et de l'importance du rôle des femmes dans la société. Ces vidéos montrent comment les tâches communautaires des femmes, comme ceux de coudre ou de laver, participent à la réparation et à la reconstruction d'une société dévastée par la guerre.

Dans *Women at Work - Under Construction*, des femmes brodent des motifs traditionnels bosniaques sur le filet de protection qui recouvre un échafaudage. Musulmanes en exil loin de Srebrenica, ville à majorité serbe où elles vivaient, elles se sont réfugiées à Sarajevo, capitale de la Bosnie-Herzégovine. Maja Bajevic les a sollicitées pour participer à une performance devant la façade de la « National Gallery » de l'ex-Yougoslavie, à Sarajevo. La pratique anodine de ces femmes, la broderie, devient par l'entremise discrète de l'artiste geste politique.



## JEREMY DELLER

79 - *Veteran's Day Parade. La fin de l'Empire*, 2002  
Film numérique couleur sonore, 14'10"  
Acquisition en 2006

Né en 1966 à Londres (Royaume-Uni), il vit à Londres

Jeremy Deller fonde sa pratique artistique sur un travail continu de recherches documentaires, de rencontres et de collaborations afin de mettre en relation les diverses expressions de la culture dite populaire avec le contexte social dans lequel elles apparaissent. En favorisant la réunion sans jugement de valeur d'éléments humains, culturels, esthétiques et politiques disparates, Jeremy Deller initie de nouvelles formes de transmission et de lecture de l'histoire contemporaine. Réalisé à la manière d'un document vidéo amateur, *Veterans Day Parade* dresse le portrait pittoresque d'un pays en guerre à travers ce défilé annuel en hommage aux soldats américains morts à la guerre. Sur la route ensoleillée d'une petite ville dans le désert, la caméra enregistre le passage de voitures décorées et de chars bardés de drapeaux américains dans lesquels différents groupes affichent leur appartenance à une communauté culturelle ou religieuse. Des écoliers vêtus d'uniformes militaires côtoient ainsi des groupes folkloriques ou religieux, des associations de retraités et d'anciens soldats, dans une même ferveur ou fierté patriotique et sentiments religieux apparaissent inextricablement mêlés. En mettant en lumière les relations que nous entretenons avec ce type de rituels, Jeremy Deller souligne leur influence sur la conscience de notre société.



## SONG DONG

80 - *Broken Mirror*, 1999  
Film couleur sonore numérique, 3'47"  
Acquisition en 2002

Né en 1966 à Pékin où il vit (Chine)

L'œuvre de Song Dong explore les thèmes de la perception, du temps et de la nature éphémère de l'existence. Quand vous allez rendre visite à Song Dong, dans son petit atelier encombré de livres, au centre de Pékin, vous savez (à peu près) quand vous arrivez mais vous ne savez jamais quand vous en repartirez. En effet entre ses propres bandes (nombreuses : il produit beaucoup) et celles de ses amis (qu'il montre volontiers), il faut des heures pour tout voir. D'autant que tout est intéressant et que le personnage est généreux. Les premières

vidéos de Song Dong parlaient de lui, de sa famille, de la situation. Celle qu'on diffuse ici s'intitule *Broken Mirror* (1999). Elle montre un coin de rue parfaitement banal. Et puis un marteau se terminant par deux pointes à l'autre bout, entre dans le champ, recule pour prendre de l'élan, comme s'il voulait briser l'objectif. Un bruit de verre cassé : vous fermez les yeux sous la violence du choc et sa stridence. Lorsque vous les rouvrez, vous vous apercevez qu'il s'agissait d'un miroir qui a été brisé, vous révélant un autre coin de rue et des passants choqués. Ou l'autre côté du miroir. Mais, pour voir l'autre côté du miroir, il faut le briser. Le propos est incontestablement politique. (...) Parfait autodidacte en ce domaine, Song Dong n'a pas étudié la vidéo à l'école des Beaux-arts ; mais nul, plus que lui, en Chine, n'a travaillé ainsi au cœur de l'être profond du médium.

## DEIMANTAS NARKEVICIUS

81 - *Energy Lithuania*, 2000  
Film Super 8 couleur sonore transféré sur dvd, 17'  
Acquisition en 2004

Né en 1964 à Utena, il vit à Vilnius (Lituanie)

Deimantas Narkevicius a développé sa pratique artistique au début des années 1990 — un moment particulier qui vit tomber le « rideau de fer » — avec un travail sculptural autour de l'objet. Rapidement, il s'oriente vers l'image en mouvement, s'inscrivant ainsi de plain-pied dans le contexte des arts visuels. Aux marges du documentaire, *Energy Lithuania* se propose comme une relecture de la télévision soviétique et des standards de l'image dans son pays : « Ces images télé avec lesquelles j'ai grandi. Le réalisateur tournait dans une usine, ou traitait d'un quelconque problème social, et c'était censé être de la propagande. (...) Mais les images, elles, étaient bizarrement très modernes. » Car quoique mâtinée de propagande et légèrement surannée, l'image tient aussi dans le commentaire qui l'accompagne, dans la narration. Dans *Energy Lithuania*, on découvre Elektrenai, une ville bâtie tout entière autour d'une usine électrique démesurée qui fut, il y a peu de temps encore, un des fleurons de l'industrie lituanienne. Des panoramas documentés de la cité et de la centrale électrique sont entrecoupés d'entretiens avec des personnages qui l'ont fait vivre et qui l'ont parfois « rêvée », touchants témoins d'un passé glorieux et d'une utopie avortée. L'exploration de l'Histoire nourrie de sa propre expérience reste le matériau central de tout le travail de l'artiste. Tout l'art de Deimantas Narkevicius consiste à transférer avec justesse et émotion le temps de l'histoire dans l'espace de l'art.



## RÉGIS PERRY

82 - *Effacer tag nazi*, 2003  
Film vidéo couleur sonore, 26'  
Acquisition en 2003

Né en 1970 à Nantes où il vit

Le travail de Régis Perray, jeune artiste nantais, puise dans son histoire personnelle et se construit dans une quête quasi obsessionnelle de la propreté. En effet, dès ses études à l'école des beaux-arts de Nantes, il s'est investi dans une pratique rigoureuse et constante. Que ce soit en grattant, en humidifiant ou en dépoussiérant, par des gestes simples, Régis Perray cherche à révéler l'essentiel. La réalité en

soi du lieu peut être cachée par différents signes du temps que l'artiste se donne pour mission d'enlever. Ainsi, dans un quartier situé à proximité d'un cimetière juif, lors d'une résidence en Pologne, il a effacé à l'aide d'une spatule un tag antisémite souillant une plaque commémorant le cimetière. Il ne s'agit plus seulement de lutter contre le temps, l'abandon ou la dégradation mais aussi contre l'absurdité et l'intolérance incarnées dans un antisémitisme persistant. Par sa présence et son geste, Régis Perray redirige les regards sur ce qui est devenu un « non-lieu ». Pendant le temps de l'action au moins, le respect, la mémoire et l'attention prennent la place de la négligence, de l'indifférence et du mépris. L'artiste n'a pas la vanité de changer fondamentalement les choses et les mentalités, ses interventions questionnent seulement le lieu et la responsabilité de chacun.

## Hôtel de région Nantes



## YAN PEI-MING

- 108 brigands, 1993-1994  
Ensemble de 120 tableaux, huile sur toile  
130x100 cm chacun  
Prêt du Fonds national d'art contemporain,  
Ministère de la Culture et de la Communication, Paris

Né en 1960 à Shanghai (Chine), il vit à Dijon

Natif de Shanghai, peintre d'icônes maoïstes en Chine où il a vécu jusqu'à l'âge de vingt ans, Yan Pei-Ming s'installe en 1980 à Dijon pour y étudier à l'école des Beaux-arts. Depuis 1988, il peint essentiellement des portraits. Lorsque l'artiste est nommé en 1993 pensionnaire à l'Académie de France à Rome, son projet est déjà formulé : réaliser cent vingt portraits monumentaux d'hommes, tous de format identique, représentant les personnes que le hasard lui fera rencontrer au cours de son séjour à la Villa Médicis (le directeur lui-même, ses collaborateurs, des hôtes de passage, etc). Il s'agit pour lui, loin de toute forme illustrative, à partir du célèbre roman épique *Au bord de l'eau*\*, monument de la mémoire collective chinoise, de développer à une échelle encore jamais expérimentée le principe de la série de figures. Ces portraits, par leur représentation systématique de face, l'emploi exclusif du noir et du blanc et leur accrochage aléatoire en registres serrés, témoignent de plusieurs questionnements qui sont depuis toujours au cœur de la démarche de l'artiste : la validité actuelle de la peinture, à laquelle il apporte une réponse percutante, et le statut du portrait de genre traditionnel dans l'histoire de l'art. Par leur nombre imposant ces portraits-constats perdent leur caractère de valorisation de l'individu pour renvoyer à la problématique du portrait anonyme donc de l'anti-portrait.

\* Après les Enfers inspirés de la Divine Comédie de Dante, voici les 108 spectres, dont les étoiles auxquelles ils s'identifient tirent leur origine de *Au bord de l'eau*, roman chinois ancien. Ce récit épique raconte comment la dynastie des Song du Nord (XII<sup>e</sup> siècle) vécut son apogée puis déclina lentement, victime de la corruption et de la décadence. C'est alors que ces hors-la-loi qu'étaient la bande des Marais des Monts Liang (ou les Chevaliers aux 108 étoiles), ne tolérant ni l'injustice, ni l'arbitraire, ni l'abus de pouvoir, défièrent l'autorité impériale et périrent sous les coups de leurs bourreaux.



**LE PAYSAGE, L'ART ET LE FLEUVE  
À NANTES, À SAINT-NAZAIRE ET  
LE LONG DE L'ESTUAIRE DE  
LA LOIRE : LES ŒUVRES  
DE PLUS DE 30 ARTISTES !**

**ATELIER VAN LIESHOUT / DAVID BARTEX / DANIEL BUREN - PATRICK BOUCHAIN / CONCEPT PLASTIQUE / JEAN-LUC COURCOULT / MINERVA CUEVAS / HONORÉ D'O / FRANÇOIS DELAROZIÈRE ET PIERRE OREFICE / MARIE-PIERRE DUQUOC / GILLES EBERSOLT / FRANCK GÉRARD / JEPPE HEIN / FLORENTIJN HOFMAN / FABRICE HYBER / ANISH KAPOOR / TADASHI KAWAMATA / THOMAS LANFRANCHI / « ROUGE BAISER », LA VALISE / ANGE LECCIA / LOS CARPINTEROS / THOMAS MCINTOSH / BEVIS MARTIN ET CHARLIE YOULE / KINYAMARUYAMA / TATZU NISHI / DENIS OUDENDIJK / ALEXANDRE PONOMAREV / JULIUS POPP / MARTIN RUIZ DE AZUA / ALAIN SÉCHAS / PIERRICK SORIN / MORGANE TSCHIEMBER / KEVIN VAN BRAAK / EDWIN VAN DER HEIDE / FELICE VARINI / DRE WAPENAAR / ERWIN WURM / YAN PEI-MING / YKFD**

Au fil des ans, la métropole Nantes Saint-Nazaire se constitue avec l'ambition de devenir à l'échelle européenne le pôle économique et culturel du Grand Ouest de la France.

En proposant à des artistes de créer des œuvres, dans les lieux culturels de Nantes et de Saint-Nazaire mais aussi sur les rives de l'estuaire, qui relient ces deux villes, qui jouent avec le paysage ou l'affrontent, s'y inscrivent ou s'en détachent, qui prennent en compte la dimension de ce territoire et sa diversité, « Estuaire » accompagne la construction de l'identité de cette métropole.

Pérennes ou éphémères, créées in situ, dans les villes ou dans les ports, dans l'eau ou sur l'eau, visibles des rives ou du fleuve, les œuvres vous emmènent à la découverte d'un estuaire fascinant, de son patrimoine et de ses paysages entre réserves naturelles fragiles et bâtiments industriels gigantesques. Des sculptures, des fontaines, des architectures étonnantes... Au total ce sont trente sites investis par des artistes que vous pouvez découvrir à pied, à vélo, en voiture (parkings à proximité) ou en bateau, dans des lieux de patrimoine, d'art, ou en plein air en composant vous-même votre parcours!

Du 1<sup>er</sup> juin au 1<sup>er</sup> septembre, « Estuaire Nantes <> Saint-Nazaire » n'est pas seulement à voir mais aussi à vivre : d'abord avec « L'île Phénoménale », une soirée d'ouverture très particulière sur l'île de Nantes le 1<sup>er</sup> juin 2007, chaque samedi avec les rencontres littéraires et musicales à la maison du port de Lavau-sur-Loire, ainsi qu'avec le Cabaret New Burlesque du Hangar à bananes qui accueille pendant trois mois, dans un décor de rêve, le show généreux et sensuel des performeuses américaines issues du New Burlesque.

Estuaire Nantes <> Saint-Nazaire est un événement biennal sur trois éditions (2007-2009-2011), imaginé et dirigé par Jean Blaise, directeur du lieu unique - scène nationale de Nantes. L'événement est soutenu par la Ville de Nantes, Nantes Métropole, la Région Pays de la Loire, le Département de Loire-Atlantique, la Ville de Saint-Nazaire, la Carene, les communautés de commune Loire et Sillon et Cœur d'Estuaire, le Ministère de la culture et de la communication, ainsi que par 25 partenaires entreprises (6 Partenaires Officiels, 5 Partenaires Projet, 14 Partenaires Services).

**LE FONDS RÉGIONAL  
D'ART CONTEMPORAIN DES PAYS  
DE LA LOIRE**

**LES MISSIONS DU FRAC**  
Créé en 1982, le Fonds régional d'art contemporain (Frac) des Pays de la Loire est une association financée à parité par l'État et la Région. Il a pour mission de constituer une collection d'art contemporain, de sensibiliser le public à l'art d'aujourd'hui et de participer au développement, à la diffusion et à la connaissance de toutes les formes de création contemporaine. La collection comprend aujourd'hui plus de mille œuvres ainsi que des fonds importants de Emmanuel Pereire et de Gina Pane. Elle est diffusée sur l'ensemble du territoire régional, y compris dans des établissements scolaires, et fait l'objet d'actions de médiation et de sensibilisation en partenariat avec les collectivités locales et l'Éducation nationale.

**UN LIEU SPÉCIFIQUE**  
Nomade jusqu'en 2000 (Fontevraud, Clisson, Nantes), le Frac est désormais installé à Carquefou dans un superbe bâtiment conçu par Jean-Claude Pondevie, à une dizaine de kilomètres au nord de Nantes dans le parc technopolitain de La Fleuriaye.

**LES EXPOSITIONS**  
Le Frac organise, à Carquefou, des expositions qui permettent, en regard de la collection, des ouvertures sur l'actualité artistique internationale. Dans le cadre des Ateliers internationaux, le Frac invite des artistes à séjourner au Frac pendant deux mois. Ces résidences donnent lieu à une exposition. Cette programmation s'accompagne d'une politique éditoriale centrée sur la publication de livres d'artistes et de catalogues d'exposition. Outre les actions en région, la collection est aussi rendue visible par des dépôts d'œuvres dans des institutions (musées, centres d'art) et par des prêts lors de manifestations d'art contemporain en France comme à l'étranger.

**LA MÉDIATION**  
Dans ses locaux à Carquefou comme en région, le Frac privilégie l'accueil personnalisé du public. À l'occasion de chaque exposition un programme d'action culturelle (conférences, rencontres avec les artistes, tables rondes...) permet de toucher un public très varié (adultes, scolaires, associations, centres de loisirs...).

**PROGRAMMATION  
DU FRAC A CARQUEFOU**

**HENRIK PLENGE JAKOBSEN  
MANHATTAN ENGINEERING DISTRICT  
EXPOSITION DU 17.05 AU 7.10.2007**

**INSTANTANÉ (62) : PILVI TAKALA  
BETWEEN SHARING AND CARING  
EXPOSITION DU 17.05 AU 1.07.2007**

**STÉPHANE CALAIS  
KATAGAMI, DESSIN MURAL, 2007  
À PARTIR DU 17.05.2007**

**INSTANTANÉ (63) : REGINA MÖLLER  
WENDEMANTEL  
EXPOSITION DU 7.07 AU 9.09.2007**

**FRAC DES PAYS DE LA LOIRE  
LA FLEURIAYE  
44470 CARQUEFOU  
T 02 28 01 50 00**

**PROGRAMMATION  
DU FRAC EN RÉGION**

**CE N'EST PAS LA GIRouETTE  
QUI TOURNE, C'EST LE VENT  
ŒUVRES DE LA COLLECTION DU FRAC  
DES PAYS DE LA LOIRE**

**EXPOSITION DU 20.04.2007 AU 7.10.2007  
DOMAINE DÉPARTEMENTAL  
DE LA GARENNE LEMOT  
GÉTIGNÉ-CLISSON (44)  
T 02 40 54 75 85 / WWW.CG44.FR**

**DÉPLACEMENTS  
ŒUVRES DE LA COLLECTION DU FRAC  
DES PAYS DE LA LOIRE, DANS LE CADRE  
DE LA BIENNALE DE L'ART CONTEMPORAIN  
À L'ÉCOLE**

**EXPOSITION DU 24.05 AU 19.06.2007  
CHÂTEAU DE LA GROULAIS  
BLAIN (44)**

**ROUGE BAISER**  
**RENSEIGNEMENTS  
PRATIQUES :**  
**RENSEIGNEMENTS ET RÉSERVATIONS  
À L'ACCUEIL-BILLETTERIE « ESTUAIRE » :**  
**HANGAR 32 –  
32 QUAI DES ANTILLES À NANTES  
T. 02 40 75 75 07 / WWW.ESTUAIRE.INFO**

**ROUGE BAISER  
HANGAR À BANANES  
QUAI DES ANTILLES, ILE DE NANTES  
44200 NANTES**

**EXPOSITION OUVERTE TOUS LES JOURS  
DE 14H À 20H, ENTRÉE LIBRE**

– Visites accompagnées tous les jours à 15h, 17h30 et 18h30 (inscription sur place, dans la limite des places disponibles)  
– Une documentation située dans l'espace d'exposition est accessible aux horaires d'ouverture  
– Visites de groupes scolaires sur rendez-vous au 02 28 01 57 62 ou mediation@fracdespaysdelaloire.com

**YAN PEI-MING, 108 BRIGANDS  
HÔTEL DE RÉGION - HALL D'HONNEUR  
1, RUE DE LA LOIRE 44200 NANTES**

**EXPOSITION OUVERTE TOUS LES JOURS  
DE 10H À 19H**

**ACCÈS :**  
**Pour aller au hangar à bananes :**  
tramway ligne 2 arrêt Vincent Gache, puis bus ligne 58 jusqu'au Hangar à bananes.  
**Entre le Hangar à bananes et l'Hôtel de Région :** bus ligne 58 arrêt Milleran (poursuivre à pied jusqu'à l'Hôtel de Région) ou bus 58 jusqu'à République et bus ligne 52  
**Hôtel de Région :** bus ligne 24 arrêt Hôtel de Région

**ROUGE BAISER**  
Commissariat : Laurence Gateau  
Scénographie : Éric Morin  
Graphisme et signalétique : Mathias Schweizer  
Coordination et montage : l'équipe du Frac assistée de Romain Boulay, Élisabeth Collobert, Pierre-Yves Helou, Noah Wiegand, et les stagiaires : Cécile Delin, Sarah Deslandes, Pierre Marchet, Hélène Martin, Élise Martineau, Émilie Phillipot, Min-Hui Shu, Carole Théodoly, Taoran Wang, Wen Wen Wu.

Équipe de médiateurs : Guillaume Airiaud, Lucile Bouvard, Guillaume Fouchaux, Anne-Pauline Girard, Marie-Charlotte Hautbois, Bérangère Hoyet, Amélie Labourdette, Gaëlle Moallic, Armand Morin, Sarah Moyon, Stéphanie Raimondi, Sébastien Roux

**Rouge Baiser est une exposition organisée par le Lieu Unique et le Frac des Pays de la Loire, sur invitation d'Estuaire Nantes <> Saint-Nazaire 2007**

**Le Frac des Pays de la Loire est subventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication, Direction régionale des affaires culturelles des Pays de la Loire, et la Région des Pays de la Loire**

**POUR CONSULTER  
L'ENSEMBLE  
DE LA PROGRAMMATION :**  
**WWW.FRACDESPAYSDELALOIRE.COM**



**FRAC DES PAYS DE LA LOIRE, FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN  
LA FLEURIAYE, 44470 CARQUEFOU  
T : 02 28 01 50 00. WWW.FRACDESPAYSDELALOIRE.COM**

**L'équipe du Frac des Pays de la Loire :** Direction du Frac : Laurence Gateau / Administration : Armelle Maréchal / Secrétariat et comptabilité : Josiane Gagner / Diffusion de la collection et régie des œuvres : Jean-Michel Jagot / Régie technique des œuvres : Jean-François Priou / Conservation préventive et restauration : Béatrice Tessier / Agent de conservation : Carmen Beillevaire / Coordination des expositions : Anouk Roussel / Documentation et suivi éditorial : Emmanuel Lebeau / Chargée des publics et de la communication : Vanina Andréani / Attachée de communication : Emmanuelle Martini / Assistante de communication : Marie-Charlotte Hautbois / Assistante à la médiation et à la communication : Lucie Charrier / Attachée à l'information et aux relations avec le public : Karine Poirier / Enseignante chargée de mission : Hélène Villapadierna / Montage de l'exposition : Assistant technique : Pierre-Yves Hérou, Gaël Derrien / Stagiaire : Guillaume Fouchaux, Jérémy Laurent, Elena Martin, Sarah Moyon

# ROUGE BAISER

OEUVRES DE LA COLLECTION DU FRAC DES PAYS DE LA LOIRE

EXPOSITION DU 1<sup>ER</sup> JUIN  
AU 1<sup>ER</sup> SEPTEMBRE 2007

SAÂDANE AFIF, ROY ARDEN, SVEN AUGUSTIJNEN, MAJA BAJEVIĆ,  
RICHARD BAQUIÉ, CÉCILE BART, MARIKA BUHRMANN, YVES BÉLORGEY,  
LILIAN BOURGEAT, JEAN-BAPTISTE BRUANT, MIRCEA CANTOR,  
WILLEM COLE, GÉRARD COLLIN-THIÉBAUT, MARC COUTURIER,  
JEREMY DELLER, MARIE DENIS, DANIEL DEWAR ET GREGORY GICQUEL,  
SONG DONG, LILI DUJOURIE, ERIC DUYCKAERTS, VALIE EXPORT,  
LUCIANO FABRO, CHRISTELLE FAMILIARI, BERNARD FAUCON,  
BARRY FLANAGAN, BERNARD FRIZE, HAMISH FULTON, MICHEL GERSON,  
TONI GRAND, MARIE-ANGE GUILLEMINOT, FABRICE GYGI,  
RAYMOND HAINS, MONA HATOUM, JIM HODGES, REBECCA HORN,  
THOMAS HUBER, FABRICE HYBER, ANN VERONICA JANSSENS,  
ANNE-MARIE JUGNET, JEONG-A KOO, CLAUDE LEVÊQUE, URS LÜTHI,  
ROBERT MALAVAL, DAVID MEDALLA, MATHIEU MERCIER,  
FRANÇOIS MORELLET, LAURENT MORICEAU, DEIMANTAS NARKEVICIUS,  
PAUL NOBLE, ANTOINETTE OHANNESSIAN, KRISTIN OPPENHEIM,  
ORLAN, GABRIEL OROZCO, GINA PANE, YAN PEI-MING, GIUSEPPE PENONE,  
EMMANUEL PEREIRE, RÉGIS PERRY, ABRAHAM POINCHEVAL  
ET LAURENT TIXADOR, JAVIER PÉREZ, JEAN-MICHEL SANEJOUAND,  
PETER SAUL, ROMAN SIGNER, KRISTINA SOLOMOUKHA, PIERRICK SORIN,  
ETTORE SPALLETTI, SIMON STARLING, NARCISSE TORDOIR,  
DIDIER TRENET, ROSEMARIE TROCKEL, PATRICK VAN CAECKENBERGH,  
XAVIER VEILHAN, MICHEL VERJUX, JEAN-LUC VERNA, JEAN-LUC VILMOUTH,  
ANDY WARHOL, GARY WEBB, ROB WYNNE

HANGAR À BANANES  
QUAI DES ANTILLES, ÎLE DE NANTES  
NANTES (44)

T: 02 28 01 50 00 / 02 40 75 75 07

## YAN PEI-MING "108 BRIGANDS"

PRÊT DU FONDS NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN, MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, PARIS

DU 1<sup>ER</sup> JUIN AU 1<sup>ER</sup> SEPTEMBRE 2007

HÔTEL DE RÉGION  
1 RUE DE LA LOIRE, ÎLE DE NANTES  
NANTES (44)