



LE DIVAN DES MURMURES

Une analyse des collections du FRAC Auvergne
et du FRAC Rhône-Alpes



Fonds régional
d'art contemporain
Auvergne

FRAC Auvergne - Du 7 octobre au 29 décembre 2017

55 visites guidées proposées gratuitement :

- les samedis à 15 h et les dimanches à 16 h 30.
- visites en famille les samedis à 17 h.
- visites "Flash" les mercredis et vendredis à 15 h.

Entrée et visites guidées gratuites.

Du mardi au samedi : 14 h - 18 h. Dimanche : 15 h - 18 h. Sauf jours fériés et 24 décembre.

FRAC Auvergne - 6 rue du Terrail - Clermont-Ferrand - France

04 73 90 5000 - contact@fracauvergne.com - www.frac-auvergne.fr -    

Commissariat, textes et conception graphique : Jean-Charles Vergne, Directeur du FRAC Auvergne.

Couverture : Gerald Petit - Sans titre (Tight Tips) - 2016 - Huile sur bois - 50 x 40 cm
Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2017.

Ci-contre : Dirk Braeckman - *BE-HO* - 1996 - Tirage gélatino-argentique sur papier baryté - 80 x 120 cm
Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes - Acquisition 1997.

Dos : Pierre-Olivier Arnaud - Three Reflexions on Non Site - 2008 - Ensemble de 4 posters imprimés
Impression offset sur papier - 56 x 42 cm chaque - Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes
Acquisition en 2012.

Partenaires



Grand mécène



Mécènes



Partenaire médias



LE DIVAN DES MURMURES

Une analyse des collections du FRAC Auvergne et du FRAC Rhône-Alpes



*"Are you a doctor, sir?"**



fig. 1

* Sigmund Freud, "Kerubim" - in Josef Blauer and Sigmund Freud, *Studies on Dreams*, The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, vol. 16 (1916), James Strachey and Anna Esner (London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis), (1911), vol. II, 11.

*"Are you a doctor, sir?"**



fig. 2

* Charles Darwin, "My Journal in Brazil", V. G. Le Dantec and Claude Perbot, eds., *Revolutions: Science and Social Paths*, Editions Galilée, 1989, vol. 1, 200.

Rodney GRAHAM - *Shorter Notice - Plates (détail)* - 1991

Deux tirages offset noir et blanc encadrés, un livre - 98,5 x 78,7 cm chaque tirage - Livre : 24 x 16 cm - Tirage : 1/150
Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes - Acquisition 1998.

Le divan des murmures

La grande question qui parcourt la constitution de toute collection publique est d'être en capacité de réunir des œuvres autour de problématiques fortes afin de structurer un propos cohérent et de pouvoir imaginer qu'elles puissent dialoguer par ensembles, s'invectiver, se répondre. Ainsi, en 2016, l'exposition *À quoi tient la beauté des étreintes* proposait une lecture de la collection du FRAC Auvergne fondée sur les accolades affectives, les familiarités entre artistes, avec des œuvres concernées par des réflexions communes, des rapprochements inattendus, voire improbables.

L'exposition *Le divan des murmures* réunit une sélection d'œuvres issues des collections du FRAC Auvergne et du FRAC Rhône-Alpes dans une perspective semblable, à la différence notable qu'il s'agit de collections publiques dont les identités spécifiques répondent à l'histoire fort différente des deux institutions.

Le FRAC Auvergne, créé en 1985, a dans un premier temps choisi d'orienter sa collection autour de la peinture pour ensuite élargir son champ aux questions relatives aux statuts de l'image (peinture, photographie, cinéma, vidéo).

Le FRAC Rhône-Alpes, créé en 1982, est porteur d'une histoire singulière puisque l'institution a fusionné avec le centre d'art Le Nouveau Musée (fondé en 1978) pour devenir l'IAC (Institut d'Art Contemporain, installé à Villeurbanne) en 1998, ce qui lui confère un caractère sans doute plus expérimental. Dans le contexte de la nouvelle région Auvergne-Rhône-Alpes, les deux institutions ont souhaité proposer à leurs publics cet échange de collections sous la forme de cartes blanches mutuelles.

Il en va de cette expérience, dont la première étape fut menée à l'IAC l'an passé, comme d'une analyse conjointe menée en miroir par les deux collections. *Le divan des murmures* propose de pousser cette notion d'analyse dans son sens le plus large, alliant ainsi l'analyse des deux collections à une dimension intérieure et psychanalytique que clôtüre le divan photographié par Dirk Braeckman en toute fin d'exposition. Aux accolades que proposait l'exposition *À quoi tient la beauté des étreintes* se substituent les murmures, appuyés par les figures de Sigmund Freud, Jacques Lacan et Hermann Rorschach qui ponctuent ce parcours : murmures de deux collections en miroir, murmures des œuvres et de l'écho déformé qu'elles produiront dans nos mémoires, murmures des mécanismes inconscients qui déplient l'interprétation des images en général et des œuvres en particulier...

Avec ce "divan des murmures" développé sur les dix espaces du FRAC Auvergne, le psychanalyste Jacques Lacan – réputé pour ses jeux de mots – aurait sans doute entendu "dix vents des murs mûrs", ajoutant aux murmures l'invisible souffle de la création offerte à tous.

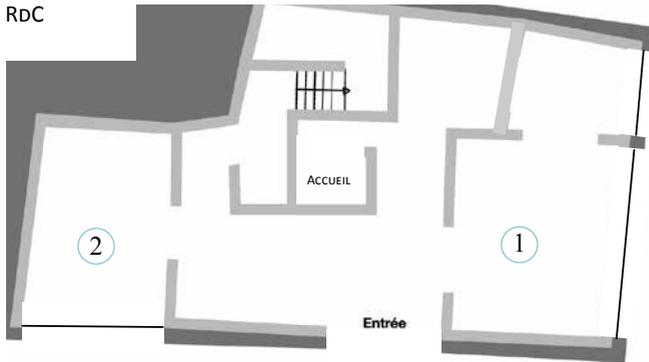
Jean-Charles Vergne
(ainsi que les textes qui suivent)

NB : Les textes qui suivent donnent des indications sur chaque salle du FRAC Auvergne. Pour davantage de précisions sur les œuvres, nous vous invitons à participer à l'une des 55 visites guidées gratuites organisées durant l'exposition.





RdC



1

Loris GRÉAUD

Né en France en 1979 - Vit en France

Ending Introduction

(Projection, Rorschach System, Spore Speakers)

2004 - Technique mixte - Dimensions variables.

Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2004.



2

Michel FRANÇOIS

Né en Belgique en 1956 - Vit en Belgique

Déjà-Vu (Hallu) - 2003 - Vidéo - 12mn35

Collection du Centre national des arts plastiques,
en dépôt à l'Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes.

L'INTERPRÉTATION DES IMAGES

Les deux œuvres présentées au rez-de-chaussée s'appuient sur le fameux test des tâches d'encre mis au point par le médecin psychiatre suisse Hermann Rorschach (1884-1922) et se situent à la frontière de l'art et des techniques employées par la psychologie projective et par la psychanalyse. Il est question ici de la manière dont s'opère la perception et des mécanismes inconscients qui nous font voir ce que nous voyons, nous font interpréter les images de manière subjective. Nous sommes, de toute évidence, aux fondements mêmes de notre manière de percevoir une œuvre d'art.

Il y a cent ans tout juste, Hermann Rorschach concevait son célèbre test en s'inspirant des travaux sur les associations d'idées du célèbre psychanalyste Carl Jung avec lequel il travailla, et de la klecksographie, une technique inventée par le scientifique et poète allemand Justinus Kerner (1786-1862) consistant à déposer une goutte d'encre sur une feuille de papier pour ensuite plier la feuille afin d'obtenir une tache symétrique. Le père d'Hermann Rorschach enseigne le dessin, lui-même est un très bon dessinateur dont l'intérêt pour l'art l'amène à s'interroger sur la perception des images. Il visite beaucoup d'expositions et l'idée selon laquelle nous ne voyons pas les mêmes choses devant une œuvre sera l'un des points de départ du processus qui le conduira à créer son test. Lorsque nous sommes confrontés à un signe visuel (dessin, image, mot, symbole, etc.), le cerveau réagit en deux temps : un premier temps opère à notre insu, de manière non consciente pendant deux à trois dixièmes de seconde, puis un second temps nous fait accéder à une perception consciente et interprétative. Face à un signe complexe, ouvert, équivoque, le premier temps inconscient est déterminant : c'est ce qui se joue aussi bien dans la perception d'une œuvre d'art que dans les fameuses taches du test projectif de Rorschach. Ce premier temps de perception inconsciente est largement influencé par notre état conscient : la perception inconsciente que nous avons des choses porte la marque de notre état (dépression, schizophrénie, bien-être, etc.). Dans sa version définitive, le test se compose de dix planches en noir et blanc, blanc et rouge ou en couleur. La symétrie des tâches est très importante : elle est évidemment liée au mode de création des tâches, par pliage, mais la structure axiale verticale amène une dimension qui est celle de la symétrie du visage et du corps humain ou animal et permet donc de mobiliser des représentations du corps.

Les œuvres de **Loris Gréaud** et de **Michel François** reprennent les principes du test de Rorschach selon des modalités particulières et en y ajoutant un élément déterminant qui est celui du cinéma. On a depuis assez longtemps démontré la relation étroite qui lie le cinéma à l'hypnose. La meilleure description donnée de l'hypnose est sans doute celle de Leon Chertok dans les années 1970, affirmant que l'hypnose est le "quatrième état de l'organisme", aux côtés des trois autres états que sont la veille, le sommeil et le rêve. L'accès à l'état hypnotique débute par la mise en œuvre d'un protocole d'induction destiné à déplacer le champ de conscience du patient en captant son attention par la voix, par un phénomène lumineux intermittent, par une répétition mécanique, etc. Ce processus d'induction correspond à une régression psychique qui permet d'accéder à l'état hypnotique en lui-même, durant lequel le sujet est à la fois endormi et éveillé, flottant dans un état transitionnel où la réalité existe mais selon des référents modifiés. Comme l'explique Raymond Bellour (dans *Le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, POL, 2009), le cinéma entretient une forte analogie avec l'état d'hypnose : au cinéma nous sommes en état d'immobilité, dans l'obscurité, fixés sur une source lumineuse, focalisés sur une réalité autre, identifiés aux personnages, à l'histoire, etc.

Les œuvres de **Loris Gréaud**, dont les sources dépassent largement les frontières de l'art, font intervenir les notions de subconscient, d'états limites de la perception, de kinesthésie et utilisent autant la sculpture, la vidéo, la photographie, la lumière, que de régulières et directes références cinématographiques. L'installation *Ending Introduction* rassemble trois œuvres indépendantes qui, réunies, forment une installation dont le principe repose sur les mécanismes de l'état hypnotique. Les images du film *Projection* donnent à voir des volutes de fumée dédoublées destinées à capter

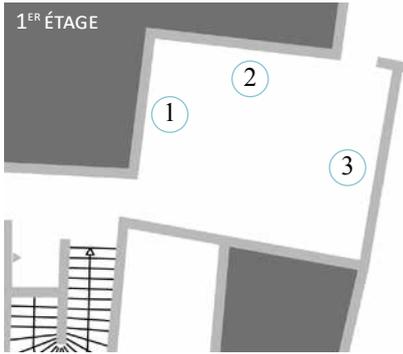
l'attention du spectateur plongé dans l'obscurité. Le deuxième élément, intitulé *Rorschach System*, est constitué de cinq projecteurs puissants. Parfaitement synchronisés sur le film, ils s'allument par intermittence tandis que la projection s'interrompt simultanément, diffusant une lumière aveuglante, césure brutale destinée à stopper net le mécanisme hypnotique du film projeté. Enfin, six lustres suspendus, les *Spore Speakers*, dissimulent des enceintes qui diffusent une série de basses fréquences destinées à amplifier l'effet hypnotique créé par les volutes de fumée du film.

Michel François utilise également les principes du test de Rorschach dans la vidéo *Déjà-Vu (Hallu)*. Le titre du film procède de l'emboîtement entre le phénomène de paramnésie (la sensation de "déjà-vu"), l'état d'hallucination et l'homophonie "hallu" / "alu". Face à une image dédoublée en miroir, le spectateur assiste à l'enchaînement de motifs symétriques issus des pliages de la feuille d'aluminium. Formes animales, hybrides, fantastiques, burlesques se succèdent dans un geste sculptural continu au cours duquel, sans doute, l'artiste lui-même partage une fascination identique à celle du spectateur pour les formes générées de façon non-préméditées. Ce que nous voyons est un triple jeu de miroir (un "triple je" serait plus approprié) : surface-miroir de l'aluminium froissé, motifs dédoublés en miroir, mise en miroir de l'inconscient de l'artiste avec celui du spectateur. L'artiste filme la création spontanée de formes nées sans préméditation : tels des dessins automatiques enchaînés par associations d'idées, ces formes développent dans l'espace filmique les projections mentales de leur auteur adressées à des spectateurs comme autant de planches de Rorschach à interpréter. Le corps de l'artiste est doublement sectionné par le miroir qui donne sa symétrie à l'image et par un cadrage excluant sa tête. Seule une main apparaît dédoublée (n'oublions pas cette main, ses mouvements). **Michel François** déploie face à la caméra les formes issues de son inconscient, puis les projette pour que nous les interprétions en visionnant le film en son absence. *Déjà-Vu (Hallu)* peut être perçu comme la mise à nu de l'acte de création dans sa plus immédiate expression.



Michel FRANÇOIS - Déjà-Vu (Hallu) - 2003





①

Rémy HYSBERGUE

Né en France en 1967 - Vit en France

Pour l'instant n°11

2006 - Acrylique sur miroir acrylique - 131 x 150 cm

Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2006.



②

Michelangelo PISTOLETTO

Né en Italie en 1933 - Vit en Italie

Il disegno dello specchio (Le dessin du miroir)

1979 - Bois et miroirs - 180 x 450 x 40 cm

Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes

Acquisition en 1988.



③

Ned VENA

Né aux États-Unis en 1982 - Vit aux États-Unis

The Departed

2008 - Miroir, acide - 152,5 x 305 cm

Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2009.

L'INTERPRÉTATION DU JE

Aux motifs en miroir du test de Rorschach succèdent les miroirs eux-mêmes, dans un clin d'œil adressé à la mise en miroir des deux collections réunies pour cette exposition. Aux formes symétriques de Rorschach succède la symétrie du miroir qui redouble le réel et l'imaginaire, renvoyant l'image du monde en l'inversant. Le miroir reflète le présent. Pourtant, le miroir est une absence, une surface invisible agissant comme un attracteur auquel rien de ce qui passe à ses abords ne peut échapper. Le miroir introduit, dès que le regard s'y accroche, le spectateur lui-même. Le miroir n'est pas seulement une surface réfléchissante mais une surface d'introspection. Ce que met en œuvre le miroir n'est pas uniquement la révélation inversée de la réalité mais une réflexion sur l'identité même de celui qui s'y reflète. Pourtant, la fascination exercée par le miroir réside dans son caractère insaisissable : il montre une image proche mais néanmoins lointaine, il renvoie la profondeur de l'espace tout en étant parfaitement plan, il donne à voir le spectateur là où il n'est pas et le monde là où il n'existe pas. En psychanalyse, le miroir joue un rôle de tout premier ordre, qu'il s'agisse de la symbolique que lui a donné Sigmund Freud en s'appuyant sur le mythe de Narcisse ou de ce que Henri Wallon, psychologue et ami de Jacques Lacan, appelle en 1931 le "stade du miroir" : vers 6 à 12 mois, l'enfant reconnaît son image dans le miroir et unifie ainsi son corps, prenant simultanément conscience de l'existence de son entourage. En d'autres termes, l'apparition du "je" est synchrone avec la conscience de "l'autre" (pourquoi en effet dire "je" s'il n'y a personne à qui l'opposer ?). Les œuvres réunies dans cet espace sont des miroirs qui provoquent la mise en abyme de la notion couramment admise selon laquelle une œuvre d'art puisse être un miroir pour celui qui la regarde. Regarder de l'art c'est aussi chercher son "je" en acceptant de le soumettre aux "je" des autres qui regardent la même œuvre.

Michelangelo Pistoletto est l'un des artistes les plus renommés de l'Arte Povera italien. Il souligne, à propos de ses tableaux-miroirs ("Quadri specchianti") que "le miroir est un vide plein d'images, [...] la surface du miroir est en elle-même absolument vide, mais en même temps elle contient l'image de tout ce qui existe. Il y a une idée d'universalité dans le miroir : considéré comme le rien, il contient virtuellement le tout." S'il a consacré une part si importante de son œuvre au miroir, c'est parce que celui-ci possède deux fonctions essentielles : il redouble l'espace et, simultanément, il abolit les limites spatiales. Face à ses œuvres-miroirs, le spectateur voit à la fois ce qui se trouve devant lui et ce qui est situé derrière lui. La perspective se déploie donc dans les deux directions, le spectateur tient le rôle principal de l'œuvre qu'il regarde. En ce sens, l'œuvre-miroir porte la part introspective à son maximum, poussant à son extrême la fameuse phrase de Marcel Duchamp selon laquelle "c'est le regardeur qui fait l'œuvre". *Il Disegno dello specchio* ("Le Dessin du miroir") est une œuvre majeure de l'artiste. Ses sept miroirs inclinés contre un mur démultiplient, en le fragmentant, le reflet du spectateur. Si les miroirs reprennent des formats courants (rectangulaire, tondo), la fragmentation du reflet générée par leur superposition est doublée par la présence de deux miroirs scindés en deux parties. Ainsi, le miroir dont l'angle inférieur gauche est découpé et le miroir de droite séparé en deux parties égales renvoient-ils symboliquement à l'illusion consistant à penser le reflet comme vérité : je me vois, je me vois me voir, mais je ne parviens pas à être simultanément celui qui voit et celui qui est vu...

La peinture de **Rémy Hysbergue** est une histoire de fantômes. Par fantômes, il faut comprendre aussi bien les œuvres du passé que celles du présent, aussi bien la multitude des techniques picturales que leurs effets. Habitées par les formes errantes de l'art, hantées par les ritournelles picturales qui flottent dans le vent de l'histoire, ses peintures montrent que les fantômes n'aiment rien tant que se faire nommer et évoquer, se promenant, parfois à visage découvert, parfois sous un voile plus ou moins sombre, à la surface de ses œuvres. Depuis vingt ans, les séries se multiplient, sautent d'un style à l'autre, procèdent de samples et de mixages réglés au plus fin, puisent sans vergogne dans l'histoire de la peinture. Les fantômes qui peuplent la peinture de **Rémy Hysbergue** forment un peuple spectral cosmopolite constitué d'artistes, de mouvements, de tics picturaux, de stéréotypes, de clichés, de styles majeurs, de langues pauvres ou appauvries par leur emploi excessif et inapproprié. L'œuvre est



d'une grande précision, ne laissant rien au hasard, absolument consciente des enjeux historiques et grammaticaux qui se jouent aujourd'hui dans la peinture contemporaine. Dans une certaine mesure, sa peinture pourrait s'apparenter à la technique de sampling d'un DJ. La série la plus emblématique de ce principe est sans doute *Pour l'instant* et ses peintures réalisées sur une surface miroir. Le travail de mixage effectué à la surface est prolongé par l'emploi du miroir grâce auquel la réalité fait irruption dans le tableau. La peinture entre en collision avec son environnement et le tableau avale le tout, comme un vortex auquel rien ne saurait résister. Le reflet du réel est fragmenté par les motifs abstraits, souillé par les giclures, voilé par le vernis qui recouvre le miroir. Le spectateur, reflété malgré lui dans le tableau, n'a d'autre choix que de se fondre dans l'abstraction de la composition ou bien de se placer selon un certain angle par rapport au tableau s'il ne veut pas y être intégré. Derrière lui et à côté de lui, toutes les œuvres exposées à proximité se reflètent, intégrées d'emblée dans l'œuvre de **Rémy Hysbergue** et immédiatement déformées par le vernis recouvrant le miroir : le sampling opéré par les motifs peints sur le miroir se redouble d'un sampling opéré naturellement par le lieu d'exposition de l'œuvre..

Dans les œuvres de **Ned Vena** deux cultures se rencontrent. Celle des grandes mouvances artistiques, où il puise de nombreuses références empruntées au Minimal Art, au courant Hard Edge et à des artistes comme Frank Stella originaire de Boston comme lui. La culture populaire, d'autre part, dans laquelle **Ned Vena** puise ses techniques, inspirées de celle des graffeurs. *The Departed* appartient à une grande série d'œuvres réalisées sur miroir qui s'imposent par leur taille et par la présence de projections d'acide qui en altèrent la surface, dans une gestuelle qui n'est pas sans évoquer le *dripping* de Jackson Pollock ou les *Oxydation Paintings* d'Andy Warhol. Dans *The Departed*, la disposition des quatre miroirs renvoie au Minimal Art alors que le splash d'acide situe davantage l'œuvre dans un registre expressionniste. L'acide a rongé le miroir, rendant aveugle toute sa partie centrale, celle justement devant laquelle le spectateur cherche spontanément son reflet. Le titre *The Departed* est une citation du film de Martin Scorsese (traduit par "Les Infiltrés" en France) dont l'action se déroule dans les milieux mafieux de Boston. Le film déploie en parallèle l'histoire d'un policier (interprété par Leonardo DiCaprio) infiltré dans un gang et celle d'un mafieux (interprété par Matt Damon) infiltré dans la police, tous deux victimes de troubles identitaires à force de dissimulations sur leurs personnalités réelles. Dans cette œuvre, le splash d'acide est le vecteur de cette perte d'identité : le vitriol, ici, n'est pas projeté au visage mais à l'endroit même où il devrait se refléter, dans une évocation finale de la punition infligée à Narcisse par les dieux courroucés dans *Les Métamorphoses* d'Ovide.



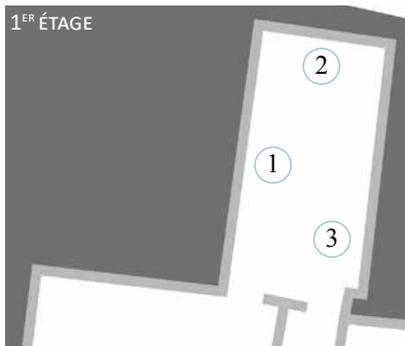
"Ce serait exiger l'inconcevable des hommes du 20ème siècle, qui ont tapissé leurs appartements de miroirs, que de leur demander de prendre conscience de ce que signifie le fait que, jusqu'à une période récente, la quasi-totalité de l'espèce humaine était composée d'individus qui, de toute leur vie, n'ont jamais pu voir leur visage, sauf dans des situations d'exception, caractérisées par une extrême rareté. Jusque dans les temps modernes les miroirs demeurent des objets entourés de mystère entre les mains d'un petit nombre de privilégiés. Les miroirs en verre du type de ceux qu'on utilise couramment aujourd'hui n'existent que depuis 1500 environ - ils furent d'abord fabriqués sous monopole vénitien. Pour l'essentiel, il a fallu attendre le 19ème siècle pour que de grandes parties de la population disposent de miroirs."

Peter Sloterdijk, *Bulles, Sphères I*, Paris, Pauvert, 2002, p. 211-215



LE CARAVAGE - *Narcisse* - 1594-1596 - Huile sur toile - 110x92cm - Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome

1^{ER} ÉTAGE



①

Rodney GRAHAM

Né au Canada en 1949 - Vit au Canada

Le Séminaire

1988 - Bois, livres *Le Séminaire* de Jacques Lacan
6 x (27,5 x 43 x 28 cm)

Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes
Acquisition en 1998.

②

Elmar TRENKWALDER

Né en Allemagne en 1959 - Vit en Allemagne

Sans titre

1996 - Mine de plomb, fusain sur papier - 200 x 350 cm
Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes
Acquisition en 1997.



③

David LYNCH

Né aux États-Unis en 1946 - Vit aux États-Unis

I See Myself

2007 - Lithographie n° 24/30 - 66 x 86,5 cm
Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2012.

I Fix My Head

2007 - Lithographie n° 20/30 - 64 x 86 cm
Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2012.



THÉÂTRE DE L'INCONSCIENT

Si, dans la salle précédente, l'œuvre de Ned Vena provoque le télescopage de l'art minimal et d'un expressionnisme teinté de violence, l'œuvre de **Rodney Graham** présentée dans cet espace procède d'une collision semblable entre des registres a priori éloignés. Six modules en bois évoquent des éléments de mobilier tout en citant de façon explicite les sculptures murales minimalistes de Donald Judd. Ces éléments, dont l'intérieur est creux et biseauté, servent de réceptacle à six volumes du célèbre *Séminaire* de Jacques Lacan (les volumes I, II, III, VII, XI et XX). Entre bibliothèque (non consultable néanmoins), design, sculpture et art conceptuel, cette œuvre est emblématique des procédures employées par cet artiste éminent. **Rodney Graham** fonde sa création sur un croisement permanent de textes, de photographies, de sculptures, de vidéos ou de performances afin d'aborder des registres aussi diversifiés que la philosophie, la psychanalyse, les sciences, l'histoire, etc. L'utilisation de textes dans ses œuvres est récurrente mais ici, contrairement à l'œuvre consacrée à Freud et Baudelaire exposée dans la dernière salle de cette exposition, le texte demeure illisible, contenu dans des livres que le spectateur ne peut ouvrir (mais qu'il peut néanmoins aisément trouver en librairie). Le *Séminaire* de Lacan est la retranscription des cours donnés par le psychanalyste, celui-ci ayant toujours refusé d'être publié afin de rester en cohérence avec la dimension orale de la psychanalyse. Poursuivant, en la prolongeant, la pensée de Sigmund Freud, Jacques Lacan a fondé un système de pensée complexe dont les principes fondamentaux concernent notamment les notions de Réel, de Symbolique et d'Imaginaire et l'idée selon laquelle l'inconscient est structuré comme un langage. **Rodney Graham** rend ici hommage à la pensée de Jacques Lacan en exposant une partie des livres contenant sa pensée, en veillant à ce que ces livres ne soient pas consultables (afin de respecter la volonté de non publication de leur auteur), dans des modules principalement occupés par cet espace en creux, possibles symboles d'un inconscient à investiguer. Ne demeure lisible que la tranche des ouvrages, dont le moindre mot devient dès lors source d'interprétation possible (jusqu'à l'éditeur, Le Seuil, dont le nom se charge d'une connotation toute psychanalytique...).

Elmar Trenkwalder est peintre, dessinateur et sculpteur. Les formes qu'il crée jouent toujours d'une ambivalence entre leur aspect manifestement figuratif et le style impulsé par l'artiste à ses représentations qui les placent dans un registre ambigu où affleurent un érotisme à peine dissimulé, teinté d'onirisme et de multiples références croisées au baroque, au gothique, à l'art grotesque, etc. L'art d'**Elmar Trenkwalder** est fortement connecté à la dimension intérieure et onirique, que l'artiste revendique comme source de ses créations. Le grand dessin en dix panneaux présenté dans cette salle est un exemple caractéristique de la manière dont l'artiste rend visible ce qui, au départ, est le



Rodney GRAHAM (détail)



Elmar TRENKWALDER

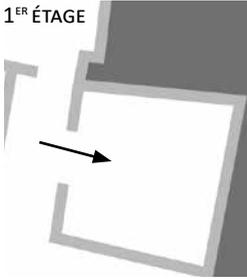
fruit d'une attention portée vers les remous d'une intériorité brassée par les courants souterrains de l'inconscient. Ce paysage impossible est de toute évidence un paysage mental où chaque motif est traversé par une puissance organique érotisée et androgyne où chaque élément naturel – arbres, montagnes, nuages, dévers, vallées – ne se fonde que par la somme des entrelacements sensuels de quelque rêve invouable.

De rêve, il en est presque toujours question chez **David Lynch**, dont l'œuvre cinématographique et plastique repose depuis ses premiers courts-métrages sur une manière très spécifique d'envisager notre relation à une réalité insaisissable. A l'occasion de l'exposition *Man Waking From Dream* qui lui fut consacrée en 2012, le FRAC Auvergne a acquis un ensemble d'œuvres parmi lesquelles figurent les deux lithographies présentes dans cette exposition. La pierre lithographique prend son sens pour **David Lynch** dans ses spécificités minérales, mémorielles (la pierre, sablée après utilisation, porte la mémoire des œuvres faites par d'autres que lui avant lui) et dans la nécessité de travailler à l'envers, en miroir, rejoignant ainsi l'un des thèmes fondateurs de son univers. La pierre est envisagée comme une scène de théâtre où se joue l'œuvre avant sa disparition par effacement, scène sur laquelle se déploie un monde inversé (comme le sont les univers de ses films, de la Black Lodge de *Twin Peaks* aux jeux de miroirs de *Lost Highway*, en passant par toutes les scènes de théâtre où la logique s'inverse – dans *Eraserhead*, *Rabbits*, *Mulholland Drive*...). *I See Myself* représente un espace théâtralisé, encadré de deux rideaux ouverts sur une scène. Sur cette scène, un corps blanc, allongé, duquel émane un second corps noir, en négatif, flottant dans l'air comme un corps astral. Les deux corps sont liés l'un à l'autre par une matière hybride, à la fois feu et électricité. Dualité, complémentarité, scission des corps et des âmes, énergie, théâtralité, interaction, intériorité, regard, se fondent en une seule réalisation jouant d'un effet miroir, redoublé par l'exécution en miroir du dessin sur la pierre lithographique. Chez **David Lynch**, les univers sont fragmentaires, brisés, scindés ; les corps sont segmentés, démembrés ; et pourtant tous ces mondes, tous ces corps, toutes ces réalités atomisées tendent toujours vers une réunification, vers une unité retrouvée.



David LYNCH

1^{ER} ÉTAGE



John M. ARMLEDER

Né en Suisse en 1948 - Vit en Suisse

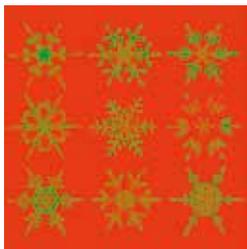
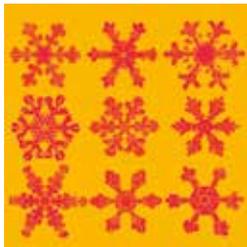
Chaque œuvre :

Sans titre

2003 - Sérigraphie sur aluminium, vernie, cuite au four
(n° 10/20) - 79 x 79 cm

Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes

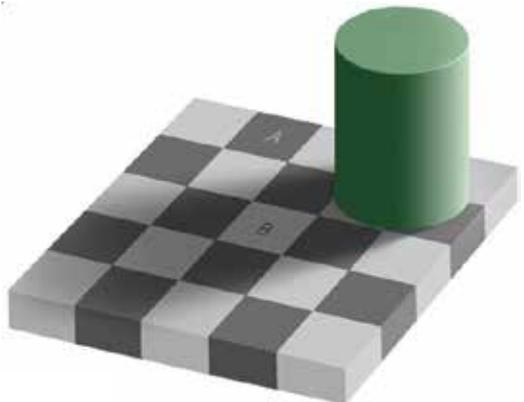
Acquisition en 2006.

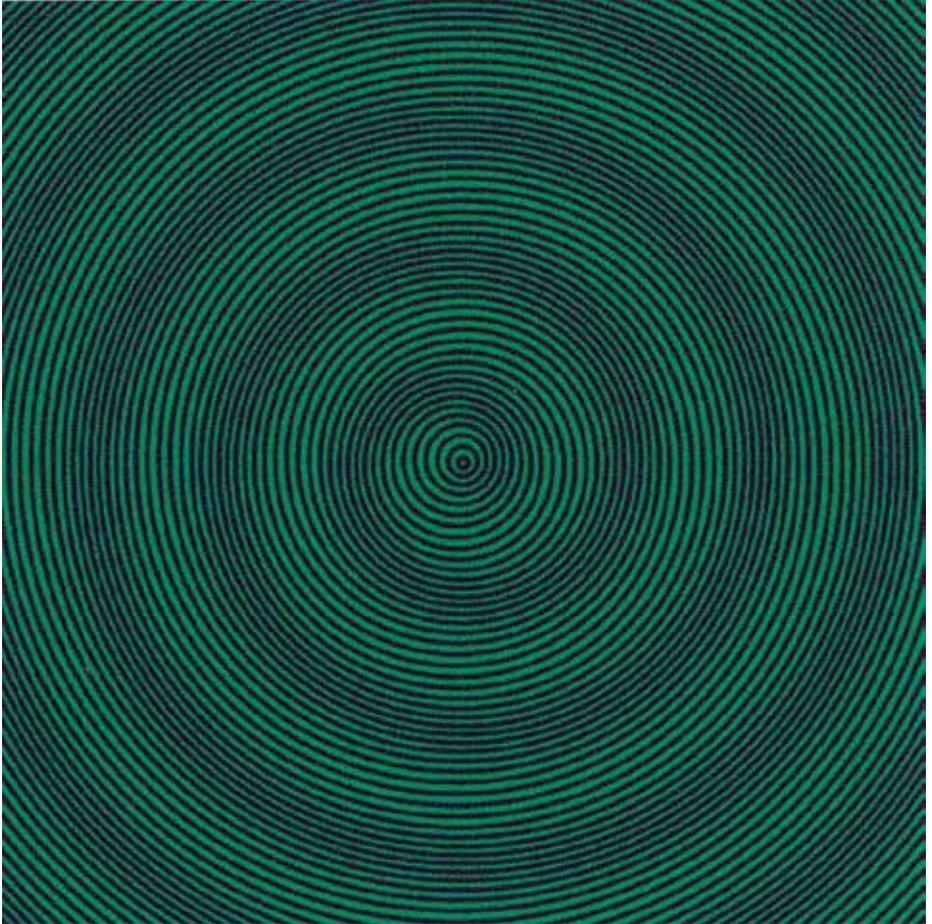


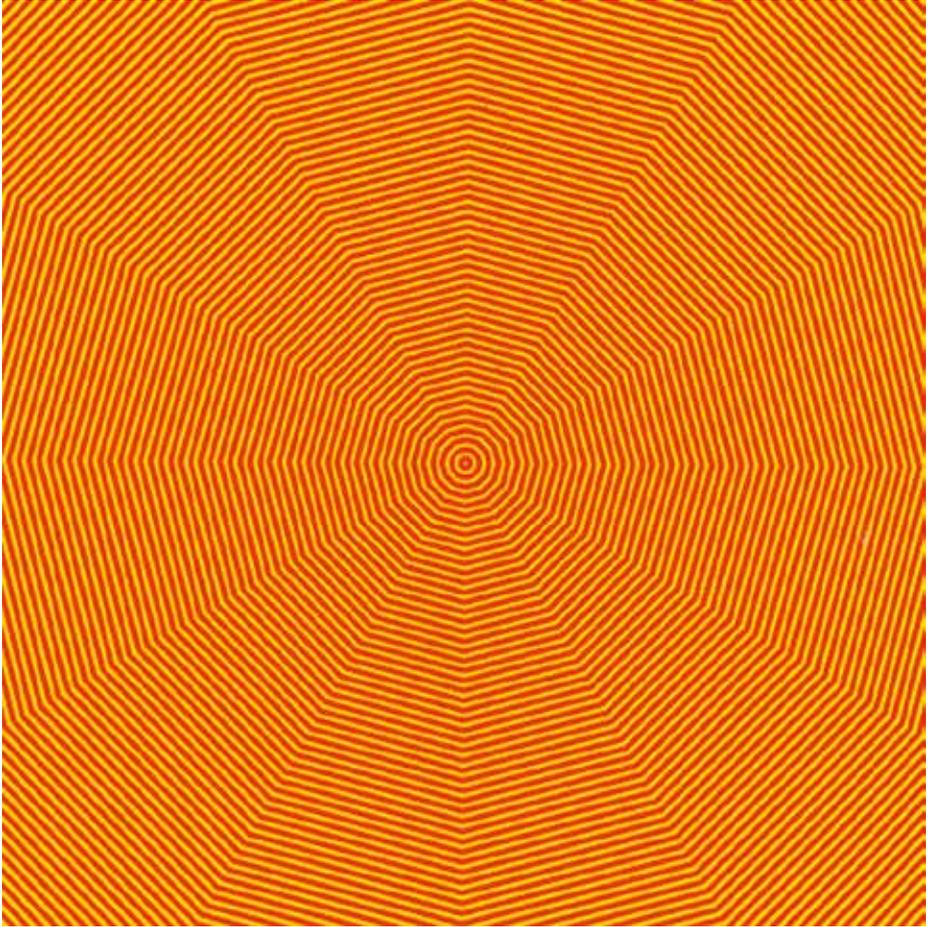
ILLUSION

Artiste clé de la scène contemporaine suisse, **John M. Armleder** puise les sources de son œuvre dans une culture moderne dont il détourne indifféremment les objets industriels, le mobilier ou les motifs décoratifs. Ses travaux empruntent au compositeur Erik Satie la notion ironique de création "d'ameublement", aux vertus décoratives, fondée sur la revendication d'un art refusant la distinction entre culture dite "haute" et culture dite "basse" ou "populaire". Il n'hésite pas à reprendre à son compte des motifs déjà existants pour les détourner dans une entreprise de bricolage des formes. L'ornement est roi, les motifs n'ayant pour lui qu'une valeur d'image dépourvue de message. L'abstraction occupe une place importante dans l'œuvre de **John M. Armleder** bien qu'elle ne soit pas expérimentée comme langage ou grammaire mais toujours pour sa valeur strictement picturale et décorative, volonté renforcée dans ce cas précis par la surface particulière obtenue par la cuisson de ces sérigraphies vernies réalisées sur aluminium. Evidemment, les choses ne sont pas si simples. S'il est question de jouer d'une facilité, d'une désacralisation et d'une mise à distance de l'artiste avec sa création, les motifs choisis pour ces quatre peintures ne peuvent se départir de l'effet optique qu'ils génèrent sur leurs spectateurs et ces effets, en dépit de l'absence annoncée de message, amènent inévitablement ces œuvres à produire du sens, un sens dont le contenu varie inévitablement avec le contexte dans lequel les peintures sont montrées. En d'autres termes, plus les œuvres tendent à clamer leur part ornementale, plus elles s'ouvrent aisément aux interprétations multiples que l'on veut bien leur accorder. Les présenter dans une exposition consacrée à l'art optique les ferait immédiatement basculer dans le champ particulier de ce mouvement artistique ; les montrer dans une exposition dont le thème serait la couleur leur conférerait une lecture orientée différemment, etc. Leur accrochage dans cette exposition fait inévitablement surgir la fonction illusionniste, quasi hypnotique, de leurs motifs en spirale, des vibrations stridentes de leurs couleurs et ne peut se départir d'une connexion immédiate avec les tâches de Rorschach précédemment évoquées. Le regard est placé dans une situation d'instabilité, le spectateur est soumis à l'inconfort de motifs en pulsation dont les effets évoquent les techniques d'hypnose. La vibration induite par la spirale ou par le dodécagone est purement illusoire, imprimée à la surface de la rétine du spectateur dont l'œil est l'unique moteur d'un mouvement qui n'existe pas. Ces œuvres posent aussi, de manière immédiate et simple, la question de la confiance limitée que nous pouvons accorder à ce que nous croyons voir, à notre soumission à ce que René Magritte appelait "la trahison des images" dans une peinture célèbre¹.

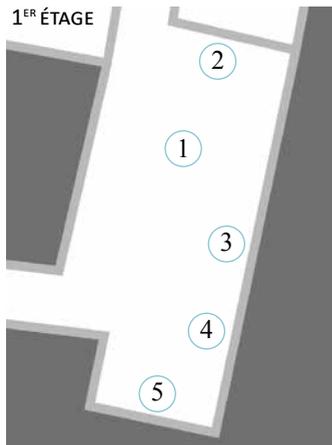
1- Pour s'en convaincre, le fameux test optique d'Adelson ci-dessous est édifiant, avec les carrés A et B dont les couleurs semblent assurément différentes alors qu'elles sont absolument identiques...







1^{ER} ÉTAGE



①

Mengzhi ZHENG

Né en Chine en 1983 - Vit en France

Pli / Dépli

2015 - Bois - 224 x 550 x 375 cm

Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes
Don de Michel Jolivet en 2015.

②

Pius FOX

Né en Allemagne en 1983 - Vit en Allemagne

Einer muss raus - 2015 - Huile sur toile - 50x35 cm

Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2016.

Auflösung - 2014 - Huile sur toile - 33x24 cm

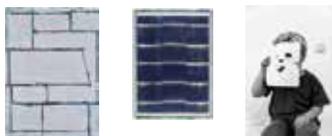
Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2016.

Sans titre - 2015 - Photographie - 57 x 38 cm

Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2016.

Oh Eurydicke - 2015 - Huile sur toile - 24 x 17 cm

Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2016.



③

Jean-Charles EUSTACHE

Né en France en 1969 - Vit en France

A1 / A5 / A7

2015 - Acrylique sur bois - 18 x 24 cm chacune

Collection FRAC Auvergne - Acquisitions en 2006.



④

Al MARTIN

Né en France en 1949 - Vit en France

Eidétique paressante - 2009-2010

365 couches d'acrylique poncée sur toile - 42 x 35 cm

Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2012.



⑤

Simon HANTAÏ

Né en France en 1922 - Décédé en 2008

"Tabula" bleu

1981 - Acrylique sur toile - 235 x 191 cm

Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 1985.



Pius Fox ne fait aucune distinction dans ses peintures entre les œuvres supposément abstraites et celles qui, figuratives, renverraient à une volonté de représentation de la réalité. Une partie de son entreprise picturale consiste à déjouer cette distinction, ce que souligne la présence de photographies au milieu des peintures comme c'est le cas dans cet ensemble. La photographie de l'enfant au visage dissimulé par un masque rudimentaire oriente clairement le propos vers la question du regard, du regard renvoyé par l'œuvre, de l'effet miroir produit par les œuvres, de la part d'intime recelée par les œuvres (l'enfant photographié est le fils de l'artiste). Elle peut être mise en perspective avec les miroirs de la première salle et donne aux trois peintures qui l'accompagnent une intonation particulière en faisant affleurer les thèmes de la découverte de l'identité chez l'enfant, de la question de la dualité, de l'échange du regard, du visage comme masque, etc. Les titres des trois autres œuvres offrent des possibilités de lectures qui, tout en concernant directement des questions liées à la peinture, ouvrent l'interprétation à d'évidentes digressions vers le champ de la psychanalyse. Ainsi *Oh Euridike*, dans l'évocation explicite du mythe d'Orphée, se constitue-t-elle en allégorie du regard, de l'impossibilité de voir, de la disparition de la figure, du deuil. La surface stratifiée de *Auflösung* ("Résolution") simulant le balayage électrique d'un écran mal réglé donne autant à méditer sur la résolution de l'image que sur notre propre capacité à percevoir la réalité. Par son injonction autoritaire, *Einer muss raus* ("l'un de nous doit dégager") impose la nécessité d'un choix. L'un de nous doit dégager, mais de qui s'agit-il ici ? De la relation de distance entre le créateur et son œuvre ? Plus largement, du père et de sa progéniture ? Du peintre et de son regardeur ? D'Orphée face à Eurydice ? Du sujet conscient et de son inconscient ? Quelle que soit la réponse, dans son arpentage des surfaces et dans le regard réflexif qu'elle porte sur elle-même, la pratique de **Pius Fox** est une poétique de la peinture dont les débordements vont bien au-delà du simple geste pictural. Il s'agit ici de déplier le sens, de se glisser derrière le masque pour aller chercher plus en profondeur dans les plis et replis de l'acte de création lui-même en évoquant subtilement les forces inconscientes qui éventuellement en constituent les fondements : sources autobiographiques, part d'aléatoire et d'accident, refoulement, etc.

En l'occurrence, il n'est question que de plis et de déplis dans la structure en bois de **Mengzhi Zheng** dont les pratiques croisées de photographie, de dessin et de sculpture abordent des problématiques liées à l'espace et à l'architecture. Ses maquettes et sculptures, élaborées avec des matériaux basiques n'ont généralement pas vocation à être réalisées à grande échelle. Néanmoins, *Pli/Dépli*, qui fut au départ une maquette, a fait l'objet d'une réalisation vouée à se déployer dans l'espace selon une structure comparable à celle d'une forme conçue selon la technique de l'origami. La structure, entièrement ouverte, évoque un volume que l'on aurait mis à plat (selon un protocole qui pourrait évoquer la mise à plat du planisphère inventée par l'architecte Richard Buckminster Fuller dans les années 1940). *Pli/Dépli* s'impose dans l'ambiguïté d'un volume dont ne resterait que le squelette et dans une manière de contraindre le lieu tout en s'offrant totalement à la présence physique de son spectateur invité à y pénétrer. Dans l'espace de cette salle, la sculpture de **Mengzhi Zheng** opère un mouvement de pli et de dépli tout en faisant fonction de lien au sein de l'espace lui-même. Elle provoque une rupture architecturale en même temps qu'elle lie entre elles les œuvres présentes aux murs, intimant au visiteur un parcours contraint d'une peinture à l'autre et influençant de fait la lecture de chaque œuvre. C'est donc selon un angle particulier – celui du pli et du dépli – que les œuvres de **Jean-Charles Eustache**, **Al Martin** et **Simon Hantaï** peuvent être lues ici.

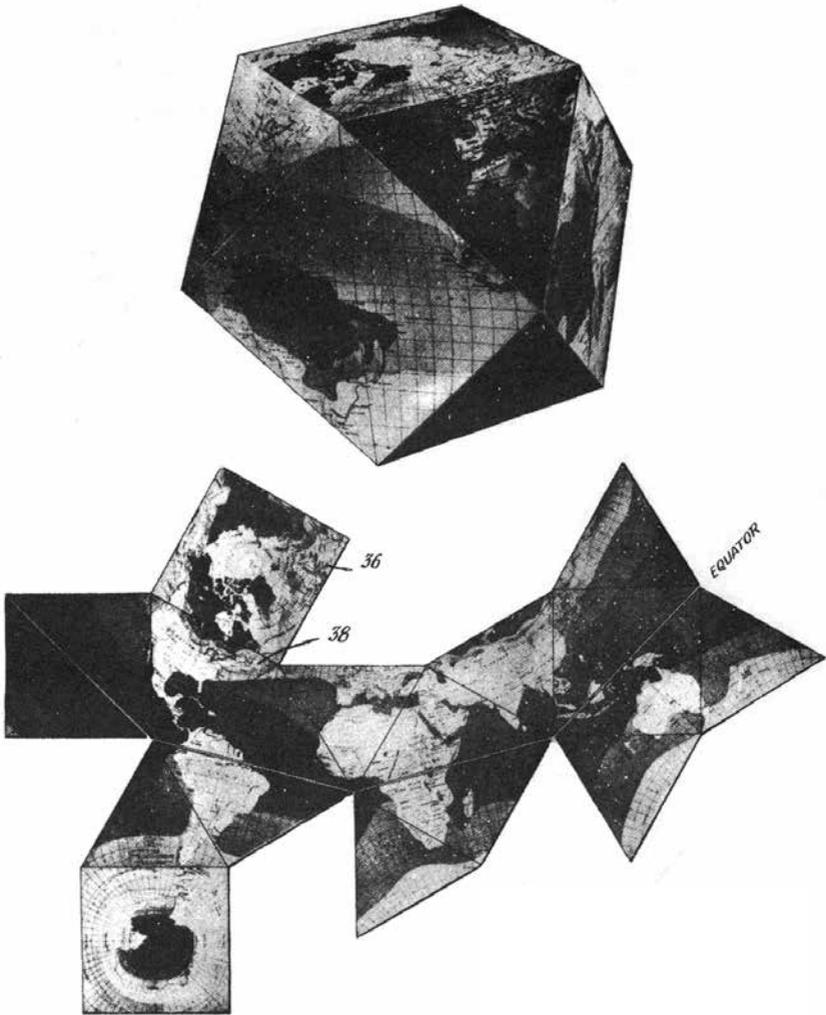
À propos des trois petites peintures présentées dans cette salle, **Jean-Charles Eustache** parle de "question de mesure et de fragmentation, de répétition et de variation, de recouvrement et d'emboîtement, de temporalité par l'écart entre différents éléments, de l'organisation des pleins et des vides, du jeu des ombres et de la lumière." Il précise également, dans un texte d'une grande sensibilité, l'origine de cette série de peintures qui, sous des apparences abstraites, demeurent très ancrées dans la représentation : "C'était l'été. Un bleu cristallin embrassait tout le ciel. J'observais, par la fenêtre de ma chambre, la lente évolution du soleil sur les murs de l'immeuble d'en face.

Les ombres dérivait paresseusement d'un angle à l'autre du bâtiment. Alors que j'assistais à ce silencieux ballet, j'avais la conviction que je jouissais d'un instant privilégié. J'étais en paix. Il me revint à l'esprit ce passage du *Contre Sainte-Beuve* où Marcel Proust relate ses impressions à la vue des reflets d'un balcon en fer forgé. L'auteur nous y dépeint une expérience tout à fait singulière. Il analyse comment ce subtil jeu de lumière éveille en lui un sentiment de totale plénitude. Proust s'émerveille de ce que ce même motif ravive chez lui des souvenirs profondément enfouis. En fixant ce pan de mur, j'expérimentais un processus analogue. Je prenais toute la mesure du troublant pouvoir qu'exerçait la lumière sur les objets, comme sur notre mémoire. J'avais pleinement conscience d'une temporalité élastique. Cette sensation de dilatation du temps m'amenait à une forme de disponibilité, de joie intérieure [...]. D'une certaine manière, il me semblait que des lieux longtemps oubliés refaisaient surface."

S'il s'agit pour **Jean-Charles Eustache** de déployer modestement une expérience de mémoire involontaire mue par l'action conjointe de l'observation (le déplacement de la lumière sur un pan de mur) et de la durée, la peinture de **Al Martin** procède d'une autre approche de la durée, selon un protocole bien défini où le dépliage du temps est la condition de la révélation de l'œuvre. *Eidétique paressante* a en effet été réalisée sur une durée d'une année, à raison d'une couche d'acrylique appliquée chaque jour. Ces 365 couches constituent l'étape préliminaire à la réalisation de cette œuvre dont la finalisation a consisté à creuser délicatement la surface, inversant ainsi le processus de recouvrement. Cette archéologie miniature qui symboliquement remonte le temps trouve sa conclusion lorsqu'enfin est redécouverte la première couche appliquée plus d'un an auparavant. Le temps est remonté, l'espace du tableau est littéralement retroussé. Comme le précise Éric Suchère, "la peinture d'**Al Martin** est, ainsi, une double mémoire ; non seulement la mémoire de toutes les couches qui ont amené à sa dernière surface, mais aussi mémoire de toutes les opérations visibles qui ont permis l'achèvement de la peinture."

Simon Hantaï a adopté à partir de 1960 un processus de travail consistant à plier et froisser sa toile pour n'en peindre que les parties restées visibles, généralement d'une seule couleur. Ainsi, l'œuvre s'exécute partiellement à l'aveugle et ce n'est qu'au moment du dépliage que l'artiste découvre une composition qui n'est que très partiellement contrôlée. *Tabula bleu* appartient à une série débutée en 1974 qui poursuit l'entreprise de mise à distance et de dépersonnalisation souhaitée par **Simon Hantaï**. Son titre renvoie au latin "tabula" qui signifie à la fois peinture, tableau, table pour écrire ou écrit. Le terme désigne donc tout autant l'œuvre que son support, la création et l'objet qui lui permet d'advenir. C'est en dépliant la toile froissée qu'apparaissent les zones laissées vierges et ces zones non peintes sont simultanément le support et la composition de l'œuvre.



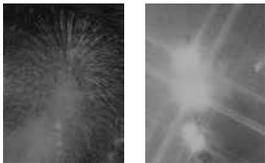
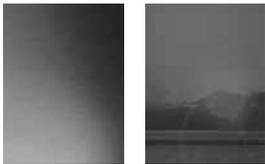
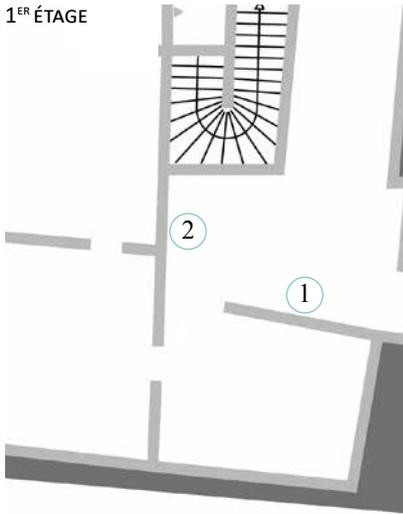


Richard BUCKMINSTER FULLER
Patent Drawing for a World Map Projection Based on the Cuboctahedron - 1946



Simon HANTAÏ

1^{ER} ÉTAGE



1

Pierre-Olivier ARNAUD

Né en France en 1972 - Vit en France

Three reflexions on non site

2008 - Impression offset sur papier - 56 x 42 cm chaque
Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes
Acquisition en 2012.

2

Dirk BRAECKMAN

Né en France en 1969 - Vit en France

SO-HO

1996 - Tirage gélatino-argentique sur papier baryté
80 x 120 cm
Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes
Acquisition 1997.



IMAGES À ACTIVER

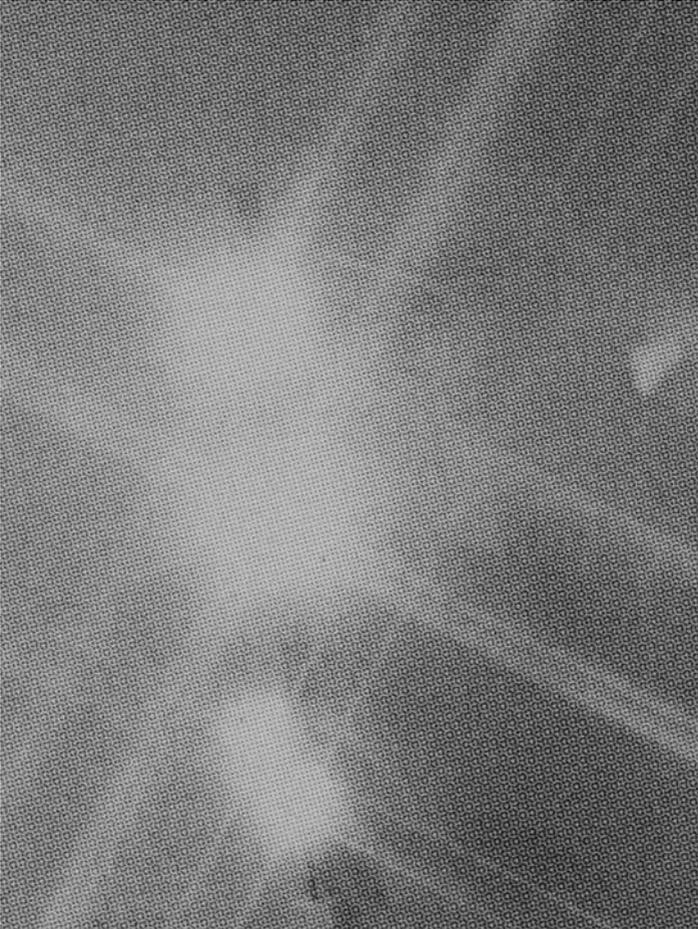
Pierre-Olivier Arnaud et **Dirk Braeckman** ont ceci de commun qu'ils travaillent tous deux sur un renversement des caractéristiques généralement attribuées aux images. Nul effet spectaculaire, refus de la narration, gris délavés ou noirs intenses : tout dans leurs œuvres semble finement réglé pour décevoir et pourtant, ces images ont une formidable capacité à s'épancher, à s'ouvrir, à développer un potentiel d'imaginaire, à persister de manière floue dans la mémoire, à susciter une poésie étrange et insaisissable.

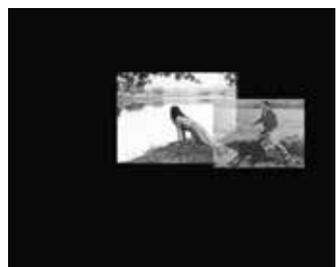
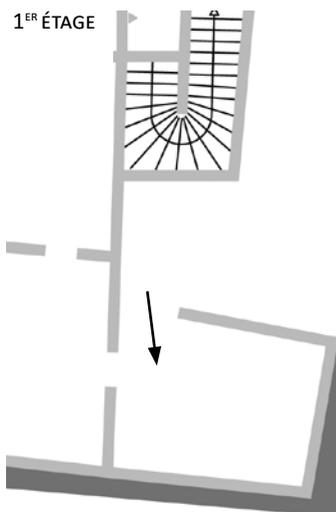
Pierre-Olivier Arnaud mène sur le statut de l'image un travail dont les fondements conceptuels sont à la mesure de la sensibilité poétique émanant d'œuvres qui obéissent toujours au même protocole : une image photographiée ou trouvée est retouchée de façon à en amoindrir les qualités plastiques, à en soustraire les aspects spectaculaires. L'image est, pourrait-on dire, délavée, réduite à des valeurs de gris (le noir et le blanc sont exclus), parfois tirée en négatif. Les œuvres sont produites en cent sérigraphies destinées à être collées au mur tels des papiers-peints. Ce protocole inclut une disparition programmée de l'œuvre dans le temps : chaque présentation doit être consignée dans un registre et, lorsque sera atteinte la centième présentation, son existence prendra fin. Pourtant, ces images dévaluées (dans leur forme comme dans le temps qui leur est imparti), qu'elles soient des vues de ciels marqués par le passage d'avions, des fleurs, des feux d'artifices, ou de maigres détails sur des dégradés de gris, opèrent chez le spectateur un travail autant esthétique que mémoriel. Il se passe dans ces œuvres quelque chose d'assez analogue aux dernières images du film *L'Éclipse* réalisé en 1962 par Michelangelo Antonioni (cinéaste de référence pour l'artiste). Avec ces images simples et sublimes, qui adviennent alors que l'histoire est terminée, nous assistons à une succession de situations optiques et sonores pures qui imprègnent la séquence finale du film d'une temporalité suspendue, au sein de laquelle finissent par se confondre le temps d'une réalité humaine et celui, astronomique, de l'éclipse qui survient à la toute fin. C'est dans cette zone indicible que réside ce qui va travailler longuement dans la mémoire du spectateur. De la même façon, les images de **Pierre-Olivier Arnaud** n'en deviennent que plus puissantes, aptes à agir comme des filtres polarisants sur le réel : ses images grises s'épanchent littéralement dans la mémoire de ceux qui les regardent, en ravivant le souvenir d'images déjà vues, en se constituant possiblement en matrices pour des souvenirs futurs.

Dirk Braeckman, qui représente la Belgique à l'occasion de la Biennale de Venise 2017, envisage son rapport à l'image selon des modalités analogues. S'il est photographe, il pense comme un peintre et n'envisage pas la photographie dans son rôle de capture de l'instant décisif ni dans celui de mise en scène ou de témoignage. La photographie relève pour lui d'une "pratique existentielle" et ses images, dépourvues de toute narration, donnent à voir des lieux desquels toute dimension spectaculaire est exclue. Pas d'anecdote, peu d'information, mais un épurement et une discrète présence du photographe parfois manifestée, à l'instar de ce léger halo reflété par le flash sur l'écran de SO-HO. Il utilise ses négatifs comme objets d'expérimentation : les noirs sont modifiés, les gris retraités, la lumière est travaillée de manière très précise. L'image émerge, monochromatique, et révèle subtilement l'étrangeté de sujets pourtant simples, généralement choisis dans l'environnement proche de l'artiste. Il est souvent question de faire apparaître, de dévoiler, d'occulter partiellement : rideaux, écrans, murs, tapis constituent des sujets récurrents pour ces images qui nécessitent un temps de regard long pour en apprécier la texture et la charge émotionnelle. **Dirk Braeckman** explique : "c'est cela que je dois photographier, afin d'articuler ce que je « ressens » à ce moment précis, tout le reste ne m'intéresse pas. [...] Je ne veux pas faire voir « quelque chose », que ce soit négatif ou positif, j'essaie de « camper » une image." Une image éteinte comme cet écran que seul le regard du spectateur est en mesure d'activer.



Pierre-Olivier ARNAUD





Agnès GEOFFRAY

Née en France en 1973 - Vit en France

Sutures

2014 - Diaporamas en projection vidéo - 30 mn

Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2016.

IMAGES À ASSOCIER

L'œuvre d'**Agnès Geoffray** trouve sa raison d'être dans la constante réflexion menée par l'artiste sur le statut de l'image photographique, sur la manière dont les images nous parviennent, sur la façon dont l'Histoire s'en empare, modifiant parfois leur signification jusqu'à leur falsification pure et simple. Elle est photographe mais la majeure partie de sa pratique s'effectue sans la photographie ou, plutôt, par la récupération d'images d'archives dont elle n'est pas l'auteur et qui constituent le fondement d'un travail de retouche et de recontextualisation. Acquisée dans son intégralité par la collection du FRAC Auvergne en 2014, la série *Incidental Gestures* (présentée au FRAC lors de l'exposition *Retour au meilleur des mondes* en 2016) regroupait un ensemble de photographies collectées, montées et retouchées. Ces retouches posaient autant la question de la position éthique du photographe qu'elles abordaient la problématique de la rectification de l'événement – simple fait divers ou marqueur historique.

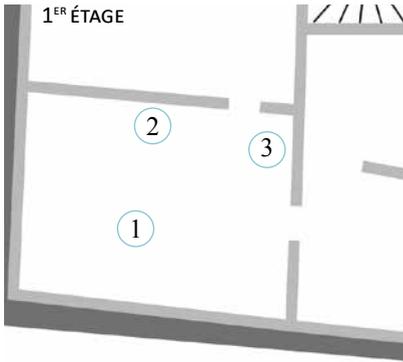
La série de trois films intitulée *Sutures* poursuit cette réflexion sur le montage analogique des images. Sur une durée de 30 minutes absolument fascinantes, des images se succèdent, se superposent, se juxtaposent et attisent notre pulsion scopique. Issues de collectes ou de prises de vue réalisées par l'artiste, les photographies défilent sous nos yeux sous une forme quasi hypnotique, laissant libre cours à notre imaginaire de les recomposer. La lenteur de défilement, paradoxalement, est la source d'un véritable suspense auquel le spectateur ne peut échapper, attendant à chaque nouvelle séquence l'image qui viendra s'adjoindre à la précédente, dans une fusion éphémère de motifs, de postures de corps ou d'agencements créant d'improbables narrations. *Sutures*, comme son titre l'indique, repose sur une technique qui n'est pas celle du collage mais bien celle de la suture, de la greffe, d'une plaie noire – le fond de l'image – refermée quelques secondes durant par une intervention chirurgicale du montage. Ces images artificiellement "saturées" enclenchent chez leur spectateur des mécanismes narratifs semblables à ceux qu'utilisent les psychanalystes avec le célèbre Thematic Apperception Test (T.A.T.) créé en 1935 par Henry Murray. Influencé par Carl Jung (et son test d'associations de mots mis au point en 1904) et par les travaux d'Herman Rorschach, le T.A.T. consiste à présenter une série d'images à un individu en l'invitant à raconter une histoire pour chacune d'elles. Un bref descriptif de certaines de ces images permet de prendre la mesure de l'analogie qu'il est possible d'établir avec les images choisies : un garçon, la tête dans les mains, violon posé devant lui ; une femme et un homme qui se détournent ; un paysage chaotique à pic ; une femme couchée, poitrine dénudée et un homme debout, le bras levé devant le visage, etc. Avec *Sutures*, le déclenchement narratif est donc double, lié d'une part à chacune des images prise individuellement et, simultanément, au montage des images entre elles.



Henry MURRAY - Thematic Apperception Test (extrait) - 1935







①

David MACH

Né en Grande-Bretagne en 1956 - Vit en G-B

Aquarium

1983 - Verre, colorant, eau déminéralisée

29 x 442 x 206 cm

Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes

Acquisition en 1984.



②

Georges ROUSSE

Né en France en 1947 - Vit en France

Rêve

2008 - Photographie marouflée sur aluminium - Ed. 1/1

120 x 160 cm

Collection FRAC Auvergne

Acquisition 2008.



③

Gerald PETIT

Né en France en 1973 - Vit en France

Black Bird #6

2016-2017 - Huile sur bois

50 x 40 cm

Collection FRAC Auvergne

Acquisition 2017.

UN RÊVE

Les trois œuvres réunies dans cette salle fonctionnent selon un agencement directement emprunté au mécanisme d'associations d'images utilisé dans le film d'**Agnès Geoffray** projeté dans l'espace précédent. La conjonction de la sculpture de **David Mach**, de la peinture de **Gerald Petit** et de la photographie de **Georges Rousse** déclenche un processus narratif dont les mécanismes tiennent autant de l'illusion visuelle (apparition des requins dans les bouteilles pour David Mach, anamorphose¹ du motif chez Georges Rousse), de la dimension irréaliste (incongruité des requins, onirisme de l'œil constellé de Gerald Petit) que de la présence du langage (le mot RÊVE de Georges Rousse) : tout prédispose ici à la construction d'une fiction qui serait celle d'un rêve. La thèse freudienne qui a fondé la psychanalyse est de voir dans le rêve l'expression des désirs profonds de l'individu, les désirs qu'il ne peut pas formuler consciemment.

Allons plus loin. Dans l'agencement de cette salle, trois œuvres, trois requins, 924 bouteilles (multiple de trois), renvoient symboliquement à la symbolique freudienne du chiffre trois tel qu'il se manifeste dans les rêves. Pour Sigmund Freud, en effet, tous les rêves composés de trois parties renvoient à l'organe sexuel de l'homme. Cette symbolique est d'autant plus confirmée lorsque le rêve comporte des éléments dont la forme est évocatrice de cette partie anatomique (ici, les bouteilles), ou des objets par lesquels l'eau s'écoule (les bouteilles, encore, dont 247 sont teintées d'encre rouge et noire). Les organes génitaux féminins sont quant à eux symbolisés par les objets creux qui peuvent contenir quelque chose : bateaux, boîtes et... bouteilles. Les 924 bouteilles du rêve sont simultanément les symboles du masculin et du féminin, dans un agencement fusionnel qui, sous l'effet de l'illusion d'optique, donne naissance à l'image de trois requins dont la forme évoque celle de spermatozoïdes fécondant 247 bouteilles qui donnent naissance à l'image de trois requins dont la forme évoque celle de spermatozoïdes fécondant 247 bouteilles qui... etc., posant pratiquement la fameuse question de la poule et de l'œuf.

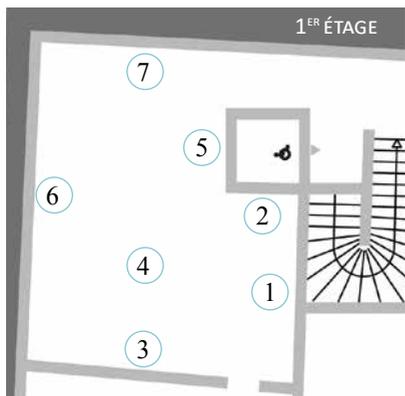
Allons plus loin. Le requin est l'unique espèce animale à perdre et renouveler ses dents tout au long de sa vie, et l'on sait avec Freud que la perte de dents est un symbole de castration. Si une reine apparaît dans le rêve, Freud associe alors le symbole au complexe d'Œdipe. La reine est bien là, dans ce *Black Bird* de **Gerald Petit**, représentation onirique du visage de sa mère devenue étendue cosmique. *L'oiseau noir* en miroir des requins noirs, l'air répondant aux fonds subaquatiques, etc.

Allons plus loin. Ce rêve prend naissance dans une pièce délabrée, une pièce que le public du FRAC ne voit jamais mais qui se trouve à quelques mètres puisqu'il s'agit d'une partie de l'administration, dans laquelle **Georges Rousse** a réalisé cette œuvre en 2008 lorsque le lieu était en travaux. Voici donc un rêve qui prend place dans une partie cachée du lieu. Ce "RÊVE", logé entre deux portes (autre symbole du sexe féminin pour Freud) est peint en anamorphose dans un espace que nul ne verra, un espace entièrement modifié lors de la réhabilitation de ce lieu, un espace qui, ici, tient lieu d'inconscient symbolique du lieu.

Nous pourrions aller plus loin encore et poursuivre ce jeu d'interprétations : l'encre rouge et noire n'est pas sèche, n'est pas de l'encre de seiche mais l'encre de l'illusion où s'ancre le rêve sur une planche de fakir faite de bouteilles, de bouteilles à la mer, de bouteilles à la mère, où l'on rêve de dents, où l'on rêve "dedans", etc.

Il fallait bien, dans cette exposition où les collections se mirent, où les œuvres dialoguent sur ce divan des murmures, en passer par le rêve et ses interprétations, jusqu'à l'outrance, jusqu'au contresens même.

1- Une anamorphose est la déformation d'une image à l'aide d'un système optique. Dans la photographie de Georges Rousse, le mot RÊVE semble être une surface plane, à deux dimensions, alors qu'il s'agit d'un ensemble de peintures réalisées sur les murs et les portes, un ensemble décousu qu'un seul point de vue, celui où se place l'objectif de l'appareil photographique, assemble et unifie. Cette photographie est l'image d'une peinture que le spectateur ne connaîtra jamais.



①

Gerald PETIT

Né en France en 1973 - Vit en France

Tight Tips

2016 - Huile sur bois - 50x40 cm

Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2017.

Fondling A.A.

2017 - Huile sur bois - 60x50 cm

Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2017.



②

Viriya CHOTPANYAVISUT

Né en Thaïlande en 1982 - Vit en France et en Thaïlande

Cygne

2014 - Photographie marouflée sur aluminium

30x45 cm

Collection FRAC Auvergne - Acquisition 2016.



③

Rodney GRAHAM

Né au Canada en 1949 - Vit au Canada

Shorter Notice - Plates

1991 - 2 tirages offset noir et blanc encadrés, 1 livre

98,5x79 cm chaque tirage - Livret : 24x16 cm

Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes

Acquisition en 1998.



④

Dan GRAHAM

Né aux États-Unis en 1942 - Vit aux États-Unis

Two Cubes, One Cube Rotated 45°

(Deux cubes, un cube pivoté à 45°)

1985 - Aluminium, miroir double-face, verre et bois

47,5x79x89 cm - Socle : 90x90x88 cm

Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes

Acquisition en 1988.



5

Agnès GEOFFRAY

Née en France en 1973 - Vit en France

Catalepsie

2012 - Photographie - 34 x 50 cm

Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2014.



6

Joachim MOGARRA

Né en Espagne en 1954 - Vit en France

Ampoule n° 8

1991 - Photographie au gélatino-argentique sur toile

94 x 141 cm - Tirages uniques

Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes

Acquisition en 1993.



Dirk BRAECKMAN

Né en France en 1969 - Vit en France

BE-HO

1996 - Tirage gélatino-argentique sur papier baryté

80 x 120 cm

Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes

Acquisition 1997.

7

Souvenons-nous du goût de Lacan pour les jeux de langage, déclarant : "J'attache énormément d'importance aux jeux de mots, vous le savez. Cela me paraît la clé de la psychanalyse." Dans l'introduction de ce livret nous faisons déjà allusion à la possibilité de renverser l'apparence des choses par le jeu de mots, transformant le "divan des murmures" en "dix vents des murs mûrs" : dix espaces d'exposition et de circulation pour des œuvres accueillies par des murs "mûrs", des murs porteurs d'une histoire habitée par les œuvres qui se sont succédées dans ce lieu ouvert en 2010 – sept ans, l'âge de raison chez l'enfant, comme le soulignent les psychologues...

Après la collision de signes de la salle précédente, c'est un cygne qui nous accueille dans ce dernier espace avec la photographie de **Viriya Chotpanyavisut**. Celle-ci est emblématique de la dimension poétique omniprésente chez ce jeune artiste thaïlandais pour qui l'éphémère des choses fragiles, le reflet d'une lumière, un détail improbable portent un potentiel de beauté et d'émerveillement dont rendent compte ses images. Ce cygne, tête immergée, ne laisse apparaître que l'immaculée blancheur de son plumage parcouru de gouttelettes d'eau à peine visibles sur l'eau noire d'un lac. Le cygne devenu signe convoque la référence, assez évidente, au fameux *Lac des cygnes* de Tchaïkovski (1877) dans lequel s'affrontent le sublime et la destruction autour de la féminité et de ce lac, formé par les larmes des parents de Siegfried, le héros amoureux d'Odette (cygne le jour, femme la nuit). Freud voyait dans ce ballet l'archétype de la dualité entre l'amour et la mort, entre Eros et Thanatos et, derrière la poésie délicate de la photographie de **Viriya Chotpanyavisut**, c'est cet obscure héritage fait de symboles et de signes qui fait irruption.

Cette collision du poétique et du symbolique est l'une des portes d'accès à la mise en regard des portraits de Sigmund Freud et de Charles Baudelaire proposée par l'œuvre de **Rodney Graham**, déjà présent dans cette exposition avec une pièce murale consacrée au *Séminaire* de Jacques Lacan. Ici, ce sont deux figures tutélaires de la modernité qui se côtoient dans un dispositif mural présenté comme une démonstration, avec son livret sous Plexiglas et ces deux portraits sous-titrés "fig. 1" et "fig.2" comme on le fait pour les dessins à caractère scientifique. Le premier portrait est celui de Charles Baudelaire, poète de génie doublé d'un critique d'art d'une importance considérable qui ouvre en grand les portes de la modernité artistique et littéraire : "La modernité, c'est le fugitif, le transitoire, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable." (*Le peintre de la vie moderne*, 1863). Le second portrait est celui de Sigmund Freud, père d'une autre modernité – celle de la psychanalyse – non pas parce qu'il découvre l'inconscient (dont il était déjà question dès le début du 19e siècle) mais parce qu'il en démontre la puissance et l'autonomie par opposition à une conception selon laquelle l'inconscient était toujours envisagé sous le contrôle de la pensée consciente : "La question décisive pour le destin de l'espèce humaine me semble être de savoir si et dans quelle mesure son développement culturel réussira à se rendre maître de la perturbation apportée à la vie en commun par l'humaine pulsion d'agression et d'auto-anéantissement." (*Malaise dans la civilisation*, 1929). **Rodney Graham** réunit les deux hommes par une question – "Are you a doctor, sir?" – qui, étrangement, leur fut posée à chacun dans des circonstances étonnamment comparables. Charles Baudelaire écrit dans son poème en prose *Mademoiselle Bistouri* (dans *Le Spleen de Paris*, 1869) : "Comme j'arrivais à l'extrémité du faubourg, sous les éclairs du gaz, je sentis un bras qui se coulait doucement sous le mien, et j'entendis une voix qui me disait à l'oreille : «Vous êtes médecin, monsieur ?» Je regardai ; c'était une grande fille, robuste, aux yeux très-ouverts, légèrement fardée, les cheveux flottant au vent avec les brides de son bonnet." (Il s'agit d'une prostituée dans le poème). Dans ses *Études sur l'hystérie* (1895), Sigmund Freud rapporte le cas de Katharina, une jeune femme névrotique qui l'aborda alors qu'il était en vacances dans les Alpes autrichienne : "Je m'étais plongé dans la contemplation d'un point de vue magnifique, si oublieux de ma propre personne que lorsque j'entendis quelqu'un demander : «Est-ce que Monsieur n'est pas médecin ?», je ne rapportai tout d'abord pas ces paroles à moi-même. C'était pourtant à moi que cette question s'adressait et elle m'était posée par la jeune fille d'environ dix-huit ans qui m'avait servi à déjeuner d'un air assez maussade et que la patronne avait interpellée en l'appelant *Katharina*."



Paul RICHER - Études sur la grande hystérie - 1881.

Névrose ou hystérie, nous avons à l'esprit les célèbres illustrations des cours de médecine de Jean-Martin Charcot dans les années 1880 dont les apports seront déterminants pour Sigmund Freud qui fut son élève. Ces représentations de femmes contorsionnées orientent indubitablement la manière dont nous regardons la photographie d'**Agnès Geoffroy** intitulée *Catalepsie*, extraite de la série *Incidental Gestures* acquise par le FRAC Auvergne, dont les 16 images se constituent selon un principe de retouche. Un élément est ôté, modifié, à l'instar de *Catalepsie* dont un personnage a été effacé de la photographie originale. L'homme qui soutient la femme, renversée en arrière sur son bras, peut-être pour l'embrasser, a disparu et cette disparition confère à l'image une toute autre lecture. L'hystérie se loge là, dans la perte, dans l'absence, dans la moitié manquante, dans le refoulé et la catatonie de la femme qui se manifeste dès lors comme symptôme psychiatrique. Les retouches auxquelles procède **Agnès Geoffroy** dans ses œuvres ne concernent pas uniquement la volonté de souligner le doute que nous devrions toujours avoir vis-à-vis d'une possible falsification des images. Elles traitent également de ce qui se dissimule sous les images, de la part fantomatique, inconsciente, refoulée que toute image (surtout ancienne) porte intrinsèquement, et de la manière dont nous transférons une partie de nous-mêmes dans la lecture que nous faisons des images en général et des œuvres d'art en particulier.

La mise en regard de la poésie baudelairienne et des concepts freudiens sur l'hystérie effectuée par **Rodney Graham** se retrouve dans les deux peintures de **Gerald Petit**. Après le visage maternel exposé dans la salle précédente, les deux œuvres sur bois de cette dernière section de l'exposition se concentrent sur une recherche récente consacrée à la représentation de mains. Ce qui d'un prime abord semble pouvoir être assimilé à de très classiques études de mains comme ont pu en peindre Nicolas de Largillière au 18e siècle ou Ingres au 19e siècle se révèle être beaucoup plus ambigu. Ne nous y trompons pas, ces deux peintures jouent d'un registre classique – celui de l'étude anatomique – pour mieux le déjouer et le ramener vers un genre tout autre. **Gerald Petit** mène depuis des années une pratique conjointe de photographie et de peinture. Ces deux champs participent d'une réflexion relative à la manière dont les images apparaissent. Si la photographie, dans ses commencements, permettait d'obtenir une image noir et blanc à partir d'une réalité colorée, c'est en retournant ce processus que **Gerald Petit** exécute ses peintures : le noir n'est jamais employé, il ne se révèle que par la superposition de couches colorées dont la trace demeure visible sur la tranche de ses peintures.



Nicolas de LARGILLIÈRE - Étude de mains - 1714 - Musée du Louvre.

Le noir, d'une profondeur exceptionnelle, est le fond recevant les motifs de mains tordues, exposées dans d'étranges contorsions qui éloignent immédiatement le sujet de ses antécédents classiques. Et pour cause : préalablement à la prise de vue photographique qui donne ensuite lieu à sa transposition en peinture, l'artiste a demandé à ses modèles de se soumettre aux effets de psychotropes, lesquels sont à l'origine de ces positions peu naturelles de leurs mains. La création associée à la prise de psychotropes est une histoire connue, de Charles Baudelaire (*Les Paradis artificiels*, 1860) à Jean Cocteau (*Opium*, 1930), jusqu'aux dessins sous mescaline d'Henri Michaux (années 1950). Jean-Martin Charcot lui-même réalise en 1853 une série de dessins sous emprise de haschisch... Après avoir renversé le processus de la révélation photographique pour élaborer ses peintures, **Gerald Petit** inverse donc un second processus : ce n'est plus l'artiste qui crée sous l'effet de drogues mais les modèles qui soumettent leur corps aux effets de substances psychotropes. L'hallucination se renverse, l'artiste devient le regardeur/voyeur des hallucinations de ses modèles. La virtuosité de ces peintures ne peut d'ailleurs se départir d'une forme de sensualité révélée par l'extrême délicatesse des carnations, par la finesse de la peau, ou par la présence d'indices comme ces lignes jaunes sur *Tight Tips* (que l'on pourrait traduire par "extrémités serrées") qui dessinent les contours d'un collant que l'on enlève. Le titre de la seconde œuvre, *Fondling* ("Caresse"), ne laisse quant à lui aucun doute sur l'érotisme à peine dissimulé de ces peintures.

Le trouble visuel est ce qui prévaut dans l'architecture labyrinthique créée par **Dan Graham** pour *Two Cubes, One Cube Rotated 45°* (Deux cubes, un cube pivoté à 45°) qui peut être envisagée comme la mise en abyme des grands thèmes qui parcourent cette exposition. Artiste, théoricien, photographe, vidéaste, architecte, **Dan Graham** est l'une des figures les plus importantes de l'art d'après 1965. L'illusionnisme virtuose amené par l'emploi croisé de miroirs double-face et de verre offre à cette œuvre en apparence minimaliste une symbolique riche qui concerne autant la question du regard, du reflet, de la perte de repères, de la traversée du miroir, etc. Il est intéressant de signaler que cette sculpture est la maquette d'une œuvre qui fut conçue en 1986 à la taille d'un enfant, à l'occasion de l'exposition *Chambres d'amis* à Gand. Architecturée comme un espace de jeux, les enfants se

déplaçaient à l'intérieur de ce petit palais des glaces, perdant leur reflet, expérimentant le vacillement des points de repères et les fluctuations de la lumière réverbérée à l'intérieur de ces deux cubes imbriqués l'un dans l'autre. Un an plus tard, la sculpture est transposée à la taille d'un adulte pour une autre exposition, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris où, à nouveau, les visiteurs sont invités à pénétrer cet espace, à en tester les qualités perceptives, à mesurer leur rapport aux autres visiteurs présents avec eux à l'intérieur, à prendre en considération le regard des visiteurs demeurés à l'extérieur... Passage de l'enfance à l'âge adulte, perte de repères, perception du corps et de la présence de l'autre, imbrication des formes, traversée du miroir, reflets, trouvent leurs prolongements symboliques dans l'histoire même de cette sculpture dont les trois dimensions successives rejoignent les grandes étapes de l'évolution d'un individu.

Enfin, à l'image de peintures de **Gerald Petit**, le passage de la photographie à la peinture et l'emploi de noirs intenses sont également les thèmes qui parcourent les œuvres de **Joachim Mogarra** et **Dirk Braeckman**. La photographie à tirage unique de **Joachim Mogarra** tire le genre photographique vers une dimension picturale dans un propos qui, pourtant, est entièrement focalisé sur l'acte photographique lui-même dans la représentation de ses éléments les plus basiques : *Ampoule n°8* met en scène le matériau le plus simple et le plus essentiel à l'acte photographique, la lumière. La photographie trouve ici sa littéralité la plus absolue (*photo-graphie*, étymologiquement "écriture de lumière"). Issue d'une série intitulée *Aphorismes et lumières*, cette photographie constitue bien un aphorisme, définition brève destinée à délimiter le sens d'une chose. Cette image est un tirage unique imprimé sur une toile tendue sur châssis, recouverte d'une émulsion de gélatine contenant des sels d'argent : s'il s'agit bien d'une technique photographique développée à la fin du 19^e siècle, le support et le caractère unique de cette œuvre renvoie inévitablement au registre de la peinture. Avec cette photographie, l'artiste nous donne à voir ce qui rend possible son art. L'œuvre se présente à nous dans le regard qu'elle porte sur elle-même ("la lumière est la condition de mon existence, voici ce qui me fait exister", nous dit-elle) et sur son ancrage au sein d'une histoire de la photographie intimement liée à celle de la peinture, inventée par des peintres, pour des peintres, qui en conçurent l'idée dès le 15^e siècle pour apporter des solutions aux problèmes posés par la peinture comme représentation du monde réel.

Nous ne reviendrons pas sur ce qui sous-tend la création de **Dirk Braeckman** (voir en page 31) mais il est évident que *BE-HO*, dernière œuvre présentée dans le parcours du *Divan des murmures*, a été déterminante dans le choix du thème général de cette exposition et de son titre. De l'obscurité dense et veloutée de l'image émerge, sous l'effet d'une persistance rétinienne, le divan aux motifs surannés, appuyé contre un mur dont le papier-peint finement rayé prend les allures d'un écran. L'image est à la fois représentation du lieu photographié et ne peut s'empêcher de se révéler à nous comme le croisement d'une vieille photographie, d'une peinture et d'une image cinématographique ancienne. Tout se joue dans le trouble visuel, dans l'indécis, dans le vacillement et dans la volonté d'ouverture maximale de l'image aux projections de l'imaginaire.

LE DIVAN DES MURMURES

Loris Gréaud

Michel François

Michelangelo Pistoletto

Ned Vena

Rémy Hysbergue

Rodney Graham

Elmar Trenkwalder

David Lynch

John M. Armleder

Pius Fox

Mengzhi Zheng

Jean-Charles Eustache

Al Martin

Simon Hantaï

Pierre-Olivier Arnaud

Dirk Braeckman

Agnès Geoffray

David Mach

Gerald Petit

Georges Rousse

Viryia Chotpanyavisut

Joachim Mogarra

Dan Graham

Commissariat, textes, conception graphique : Jean-Charles Vergne, Directeur du FRAC Auvergne

Assistante : Séverine Faure

Régisseur : Philippe Crousaz

Chargée des publics : Laure Forlay

Chargée de la pédagogie : Amandine Coudert

Médiatrice : Mathilde Nadaud

Assistant régie : Antoine Charbonnier

Assistante régie : Ericka Chomette

Enseignant associé : Patrice Leray

FRAC Auvergne

6 rue du Terrail (exposition / exhibition)

1 rue Barbançon (administration / office)

63000 Clermont-Ferrand - France

contact@fracauvergne.com / www.fracauvergne.com



LE DIVAN DES MURMURES

Loris Gréaud

Michel François

Michelangelo Pistoletto

Ned Vena

Rémy Hysbergue

Rodney Graham

Elmar Trenkwalder

David Lynch

John M. Armleder

Pius Fox

Mengzhi Zheng

Jean-Charles Eustache

Al Martin

Simon Hantaï

Pierre-Olivier Arnaud

Dirk Braeckman

Agnès Geoffray

David Mach

Gerald Petit

Georges Rousse

Viryia Chotpanyavisut

Joachim Mogarra

Dan Graham

