



Reste l'air et les formes...



Reste l'air et le monde...

Expositions de collection

Pistes pédagogiques

C'est en fait une double exposition qui est en place dans les locaux du FRAC jusqu'en juin. La première, *Reste l'air et les formes*, est consacrée à l'artiste Clément Cogitore dont le FRAC vient d'acquérir deux œuvres vidéo qui sont installées au rez-de-chaussée. La seconde, *Reste l'air et le monde*, composée aussi de nouvelles acquisitions, mais pas seulement, est conçue par le commissaire Jean-Charles Vergne, comme « une traversée du paysage » qui se fait de l'aube, où pointent les premières lueurs de clarté, au crépuscule, où l'on se retrouve pour une veillée autour d'un feu. Cette exposition est ponctuée par une œuvre poétique en prose d'Éric Suchère.

Programme d'histoire des arts	Œuvres	Prolongements
<p>Cycle 3 Dégager d'une oeuvre d'art, par l'observation ou l'écoute, ses principales caractéristiques techniques et formelles <input type="checkbox"/> Caractéristiques et spécificités des champs artistiques et éléments de lexique correspondants.</p> <p>Cycle 4 4. État, société et modes de vie (XIIIe -XVIIIe s.) » Définition et hiérarchie des genres artistiques. 8. Les arts à l'ère de la consommation de masse (de 1945 à nos jours) » Un monde ouvert ? les métissages artistiques à l'époque de la globalisation.</p> <p>Lycée</p> <p>1. CHAMP ANTHROPOLOGIQUE</p> <p>2. Thématique : « Arts, corps, expressions » * <i>Le corps et l'expression créatrice</i> : instrument (voix, danse, geste, cris, souffles, etc.), sens (rythme, poésie, symbole), matière et support (... costumes, vêtements, etc.), acte (geste, rythme, instruments, théâtralité).</p> <p>3. CHAMP HISTORIQUE ET SOCIAL Thématique « Arts et idéologies » * <i>L'art et la contestation sociale et culturelle</i> : formes</p>	<p>Clément Cogitore – (1983-) <i>Les Indes galantes</i> - 2017 - Vidéo - 6 mn. - Édition 3/5</p> 	<p>Prolongements</p> <p>Les Indes Galantes de Clément Cogitore est une vidéo qui met en scène des danseurs de Krump sur une musique de Jean-Philippe Rameau. C'est une œuvre de commande qui a été réalisée dans le cadre de 3^{ème} Scène de l'Opéra de Paris (https://www.operadeparis.fr/3e-scene) qui sollicite des artistes contemporains, plasticiens, cinéastes, chorégraphes (Julien Prévieux, Denis Darzacq, Benjamin Millepied...) pour la réalisation de vidéos.</p> <p>Clément Cogitore a choisi de mélanger les genres en associant « une espèce d'enfant furieux du hip hop », comme il définit le Krump à une musique du XVIIIème siècle.</p> <p><i>Les Indes galantes</i> de Jean-Philippe Rameau (1683-1764) et du librettiste Jean-Louis Fuzelier sont un opéra-ballet. C'est le second ouvrage lyrique du compositeur et théoricien français de la fin de la période baroque et du début du classicisme, dont il symbolise l'apogée. Lors de sa création en 1735, il comporte un prologue et trois entrées. Les entrées sont en fait quatre courts drames indépendants, chacun se situant dans des Indes différentes. Première entrée : <i>Le Turc généreux</i> ; Deuxième entrée : <i>Les Incas du Pérou</i> ; Troisième entrée : <i>Les Fleurs ou La Fête persane</i>.</p> <p>La quatrième entrée : <i>Les Sauvages</i> (c'est celle que nous entendons dans la vidéo) - est ajoutée l'année suivante en 1736. L'Opéra Ballet développe quatre intrigues « galantes » différentes, dont le seul lien est l'exotisme, très en vogue au XVIIIème siècle où on raffolait de « turqueries » et de « perseries ». C'est dans la quatrième entrée qu'est interprétée la <i>Danse du grand calumet de la paix</i> qui est une chaconne. La chaconne est une danse du XVII / XVIII siècle, de tempo andante (vitesse lente) et de temps nettement marqués</p> <p>« Le Krump (Kingdom Radically Uplifted Mighty Praise, traduisible par "élévation du royaume par le puissant éloge", [...]) Son précurseur, Thomas Johnson, ancien dealer reconverti en éducateur et en clown, crée une danse (le clown dancing) pour animer les goûters d'anniversaire des</p>

	<p><i>Sans titre (Lascaux) - 2017 - Film 16mm - 46 sec. en boucle</i></p> 	<p>enfants du ghetto. Cette danse devient rapidement populaire auprès des plus jeunes qui s'en emparent, la transforment progressivement » explique Jean-Charles Vergne (journal de l'exposition). Ce personnage et le Krump seront découverts par le film <i>Rize</i> de David La Chapelle en 2005. Cette danse est apparue dans les années 90 à Los Angeles au moment des émeutes qui ont fait suite au verdict innocentant les policiers - blancs - qui avaient roué de coup Rodney King un an plus tôt. Rapidement cette vidéo était devenue virale et témoignait de l'état dans lequel était tenue la communauté noire. La répression sur les ghettos, à la suite des émeutes de 1992, fut telle que « les gamins des ghettos se sont mis à danser pour exprimer cette violence cette tension qui était à l'œuvre. Ils se mirent à miner des sortes d'arrestations et de combats par la danse et petit à petit cette danse est devenue un langage avec ses codes ses gestes » explique l'artiste (interview https://www.youtube.com/watch?v=UMv4EyS08_g). Cette œuvre, condensant une « folle énergie », est une représentation, presque une incarnation de « la violence par le geste, on va exprimer la violence sans que le sang coule. On voit que ça a une origine rituelle très lointaine, presque tribale. » rajoute l'artiste (opus cité).</p> <p>Pour cette seconde œuvre de Clément Cogitore c'est une plongée dans l'art pariétal à laquelle il nous invite. Pour cela, il utilise des images réalisées par le préhistorien Norbert Aujoulat. Ces films réalisés en 1999 nous permettent de voir la grotte originale, fermée au public depuis 1963 sur ordre d'André Malraux, ministre de la culture de l'époque. Le site du ministère de la culture permet de voir plusieurs de ces courtes vidéos (moins de 5mn), sans commentaire et qui plongent dans la « Sixtine du Périgord ». L'exploration se fait à la lumière d'une torche, qu'on suppose électrique mais dans une démarche exploratoire qui évoque celle des premiers découvreurs de la grotte en septembre 1940. L'artiste a utilisé la vidéo montrant le diverticule axial, qui est la première salle que l'on découvre quand on rentre dans la grotte.</p>
--	--	---

Cycle 4

L'enseignement de l'histoire des arts, qui contribue à ouvrir les élèves au monde, ne se limite pas à la tradition occidentale et s'intéresse à l'ensemble des champs artistiques :

» la photographie et le cinéma ;

Lycée

1. CHAMP ANTHROPOLOGIQUE

Thématique « Arts, sociétés, cultures »

* *L'art et les identités culturelles* : diversité, particularismes (arts vernaculaires, régionalismes, folklores, minorités, diasporas, ghettos, etc.)

2. CHAMP HISTORIQUE ET SOCIAL

Thématique « Arts, mémoires, témoignages, engagements »

L'art et l'histoire : Les figures d'artistes témoins et engagés (œuvres, destins).

Dove ALLOUCHE (1972-)

Le Temps scellé - 2006

13 tirages cibachrome - 24 x 31 cm chaque, 60 x 50 cm encadrés



Cet ensemble de 13 photographies est une référence explicite au film *Stalker* (1979) du réalisateur russe Andrei Tarkovski. La Zone, site maudit, habité par une inquiétante force spirituelle, a, selon la légende, été l'objet de la visite d'une civilisation extraterrestre de passage et contiendrait un certain nombre de traces de ce contact éphémère avec la Terre. Circonscrite par des barrages soigneusement gardés par la police, la Zone est réputée pour son influence néfaste, voire mortelle, sur tous ceux qui y pénètrent. Seuls quelques hommes, les stalkers, se risquent à y conduire clandestinement ceux qui, en quête de leur propre destin, souhaitent atteindre le cœur de la Zone, où se trouve une bâtisse abritant la Chambre, lieu sensé pouvoir exaucer tous les désirs.

Le Temps Scellé reprend le titre du livre d'Andrei Tarkovski, regroupant ses écrits et notes de tournage. Dans cet ouvrage, propos de *Stalker*, le réalisateur déclare : « Lorsque les héros du film commencent leur voyage vers la Zone, leur but est d'atteindre une chambre où, leur dit-on, leurs vœux les plus secrets seront exaucés. [...] Lorsqu'ils touchent enfin à leur but, après avoir été très éprouvés et avoir beaucoup réfléchi sur eux-mêmes, ils décident pourtant de ne pas entrer dans la chambre, bien qu'ils aient cherché à l'atteindre au risque de leurs vies. C'est qu'ils se sont alors rendus compte combien ils étaient imparfaits au niveau le plus tragique, le plus profond de leurs consciences. Et ils ne trouvent plus les forces spirituelles nécessaires pour avoir confiance en eux-mêmes. Il ne leur reste que celles pour voir en eux-mêmes et ils en sont horrifiés ! » (*Le Temps Scellé*, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2004, p.229). Et il ajoute : « On m'a très souvent demandé ce que représentait cette Zone. Il n'y a qu'une seule réponse à donner : la Zone n'existe pas. C'est le stalker lui-même qui a inventé sa Zone. Il l'a créée pour pouvoir y emmener quelques personnes très malheureuses, et leur imposer l'idée d'un espoir. La chambre des désirs est également une création du stalker, une provocation de plus face au monde matériel. Cette provocation, construite dans l'esprit du stalker, correspond à un acte de foi ». Le sens métaphorique du film est souligné par Slavoj Zizek qui précise ce que

		<p>pouvait signifier pour les russes cette notion de Zone interdite. Elle « donne lieu à (au moins) cinq associations : la Zone est (1) le Goulag, c'est-à-dire un territoire isolé voué à l'enfermement ; (2) un territoire contaminé ou rendu inhabitable par quelque catastrophe technologique (biochimique, nucléaire...), tel Tchernobyl ; (3) le domaine retiré dans lequel vit la Nomenklatura ; (4) le territoire étranger dont l'accès est interdit (comme le Berlin Ouest clôturé au cœur de la RDA) ; (5) un territoire où une météorite s'est écrasée (comme à Tunguska en Sibérie). [...] Dans Stalker, cet espace fantasmatique est la « zone » mystérieuse, le territoire interdit dans lequel l'impossible se produit, dans lequel les désirs secrets sont réalisés » (Slavoj Zizek, <i>Lacrimae Rerum</i>, Editions Amsterdam Poches, 2005, p.199 - Sources le site du FRAC Auvergne)</p>
<p>Cycle 4 8. Les arts à l'ère de la consommation de masse (de 1945 à nos jours) » Réalismes et abstractions : les arts face à la réalité contemporaine.</p> <p>Lycée 4. CHAMP ESTHETIQUE Thématique « Arts, goût, esthétiques » * <i>L'art, jugements et approches</i> : le concept de « beau », sa relativité * <i>L'art et ses classifications</i> : catégories</p> <p>Thématique « Arts, théories et pratiques » * <i>L'art et ses conventions</i>: courants dominants (conventions, tendances, influences, modes, mouvements,...)</p>	<p>Olivier DEBRÉ (1920-1999) <i>Longue rouge (de Touraine)</i> - 1979-1980 - Huile sur toile - 180 x 520 cm</p> 	<p>Olivier Debré (1920 -1999) est l'un des principaux représentants de l'abstraction, au même titre que Poliakoff, Hartung, Soulages, ou Nicolas de Staël. Il adopte une technique de peinture basée sur la construction par plans de couleurs, appliqués tantôt de façon lisse, tantôt de façon plus brute en laissant des empâtements sur ses tableaux. C'est en 1959 qu'il rencontrera aux Etats Unis les maîtres de l'expressionnisme abstrait américain (Kline, Rothko, Olitski), cette rencontre marquera un tournant dans son œuvre. Il inscrit sur des fonds fluides des accents vigoureux de matière picturale, qui décentrent ses compositions et impriment dans l'espace du tableau la marque visible de son action.</p> <p>Ce dialogue constructif avec la peinture abstraite américaine fait d'Olivier Debré un jalon entre la peinture américaine du Colorfield (Mark Rothko, Clifford Still, Barnett Newman) des années 50 et l'abstraction lyrique (Pierre Soulages, Hans Hartung). Au cours des années 80, Olivier Debré peint une série de grandes toiles, influencé qu'il est par le lieu et l'espace où elle sont exécutées, c'est-à-dire Cachan en Touraine au bord de la Loire: " un lieu réel que j'indique mais en même temps un lieu sentimental ...Si je peins Athènes, ce n'est pas Athènes, mais l'état dans lequel ce lieu me met ... ". Le format très allongé de ses toiles baigne le spectateur dans un environnement coloré qui rappellera, à part les dimensions, les</p>

		<p>tableaux de Marc Rothko , le peintre américain conseillant de se tenir à une cinquantaine de centimètres de ses toiles.</p> <p>Il travaillait souvent dehors, des images le montrent sur les bords de Loire, au milieu de la nature travaillant plusieurs tableaux en même temps. Ce rapport à la nature il le transpose dans ses tableaux. « Quand je suis comme le vent, disait-il, comme la pluie et comme l'eau qui passe, je participe à la nature et la nature passe à travers moi. » (catalogue de l'exposition <i>Une histoire parallèle 1960-1990</i> – p157)</p> <p>Les grands formats l'obligent très souvent à travailler avec des balais, comme quand il travaille aux différents panneaux du Ballet monté par Carolyn Carlson sur une musique de René Aubry <i>Signes</i>.</p>
	<p>Gregory CREWDSON (1962-) <i>The Shed (Série Cathedral of the Pines)</i> – 2013 - Photographie couleur numérique - 95,5 x 127</p> 	<p>Depuis une vingtaine d'années Grégory Crewdson a réalisé six grandes séries de photographies qui sont composées, construites comme de véritables tableaux. S'il emprunte à la peinture, son travail est aussi fortement marqué par la photographie et le cinéma.</p> <p>Avec ces photographies une comparaison est souvent faite avec Edward Hopper : des personnages figés comme en attente de quelque chose qui va advenir, comme si on était à la croisée des chemins. L'image qui est présentée est celle d'une solitude captée au moment de sa plus grande intensité. Le spectateur est alors dans une scène de film, où une histoire est en cours. L'artiste précise qu'il « existe beaucoup de connections et des leçons de photographies à apprendre par l'observation de son œuvre. Edward Hopper était photographe, car ses peintures parlent de lumière et de couleurs, de l'élévation de la vie ordinaire, et d'une certaine solitude » (Les échos du 1^{er} octobre 2016)</p>  <p>Bosschaert Ambrosius (1573-1621) – <i>Nature morte aux fleurs</i> – 1614 – huile sur toile – 30.5x38.9 – Los Angeles, Paul Getty museum</p>

	<p><i>The Shed</i> est une œuvre qui est rentrée dans les collections du FRAC Auvergne. Dans cette image une femme se tient debout dans une attitude qui rappelle l'œuvre précédente. Les fleurs jouent ici aussi un rôle particulier. Ce sont d'abord celles posées au sol devant le personnage, ce sont ensuite celles représentées sur un tableau posé au sol, à droite de la porte contre un autre cadre, tourné à l'envers. Ce dispositif nous rappelle que le genre pictural du bouquet, genre mineur, était généralement représenté au revers du tableau à la Renaissance. Alors que la représentation de fleurs était liée aux scènes religieuses, c'est à partir du XVIIème que ce type de nature morte va prendre une véritable autonomie, en liaison avec le goût pour la botanique, tout particulièrement aux Pays Bas. Victor Stoichita précise que « si, aux siècles précédents, les revers de tableaux fonctionnaient [...] comme le coté invisible du miroir, [...] le « revers » devenu « endroit » instaure un dialogue avec le monde. Il en est l'image en négatif. Ou bien, si l'on veut, il se définit comme l'unique vraie réalité face à un monde considéré comme l'image suprême, la suprême illusion » (cité par J.C. Vergne, opus cité p99) Parmi les premiers tableaux affirmant l'apparition de ce genre, on peut citer ceux réalisés par le peintre néerlandais Ambrosius Bosschaert.</p>
--	--

Document réalisé par Patrice Leray professeur correspondant culturel auprès du FRAC, permanence le mercredi de 10h à 13h30 tel : 04 73 90 50 00 patrice.leray@ac-clermont.fr

📄 Ensemble adoptons des gestes responsables : n'imprimez ce courriel que si nécessaire !



Reste l'air et les formes...



Reste l'air et le monde...

Expositions de collection

Pistes pédagogiques

C'est en fait une double exposition qui est en place dans les locaux du FRAC jusqu'en juin. La première, *Reste l'air et les formes*, est consacrée à l'artiste Clément Cogitore dont le FRAC vient d'acquérir deux œuvres vidéo qui sont installées au rez-de-chaussée. La seconde, *Reste l'air et le monde*, composée aussi de nouvelles acquisitions, mais pas seulement, est conçue par le commissaire Jean-Charles Vergne, comme « une traversée du paysage » qui se fait de l'aube, où pointent les premières lueurs de clarté, au crépuscule, où l'on se retrouve pour une veillée autour d'un feu. Cette exposition est ponctuée par une œuvre poétique en prose d'Éric Suchère.

» **La relation du corps à la production artistique :**

- l'implication du corps de l'auteur (affirmation ou minoration des gestes, traces, mouvements, déplacements...);

» **La présence matérielle de l'œuvre dans l'espace, la présentation de l'œuvre :**

- l'exploration des présentations des productions plastiques et des œuvres (l'œuvre considérée dans sa matérialité et sa présence physique,...).

» **L'expérience sensible de l'espace de l'œuvre :**

- les rapports entre l'espace perçu, ressenti et l'espace représenté ou construit

La représentation ; images, réalité et fiction

» **La ressemblance :**

- le rapport au réel et la valeur expressive de l'écart en art;

» **L'autonomie de l'œuvre d'art, les modalités de son autoréférenciation :**

- inclusion ou mise en abyme de ses propres constituants;
- art abstrait, informel, concret...

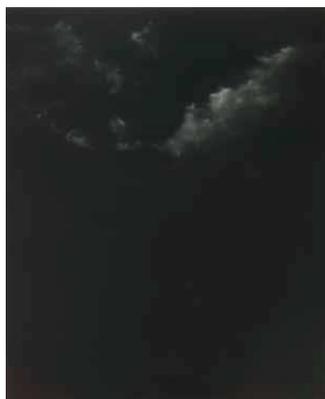
L'œuvre, l'espace, l'auteur, le spectateur

» **La présence matérielle de l'œuvre dans l'espace, la présentation de l'œuvre :**

- le rapport d'échelle

» **L'expérience sensible de l'espace de l'œuvre :**

- les rapports entre l'espace perçu, ressenti et l'espace représenté ou construit



Camille SAINT-JACQUES (1956-)
LIII 364, Cuyahoga Mist - 2010
Aquarelle sur papier Ingres - 258 x 158 cm



même type de geste, qui le conduit à un « noircissement progressif, en partant de la couleur la plus vive jusqu'à une obscurité quasi sidérante ». Il précise que ces paysages nocturnes, ont pour constante « la manière de fabriquer ces grands formats très sombres, composés de couches colorées successives qui concourent progressivement à une sensation de noir profond, sans jamais utiliser de noir et rarement de blanc. Les opérations chromatiques et chimiques de l'huile révèlent des ressemblances très fortes avec le noir et blanc photographique. [...]. Elles concourent à une hyper-présence de l'image, du sujet autant que des gestes qui le génèrent » (Interview d'Alain Berland publié le 7 mars 2017).

Comme il est précisé dans le journal de l'exposition, cette œuvre a été inspirée à Camille Saint-Jacques par une rivière sur son lieu de vacances. « C'est une eau limoneuse, lisse ici, bouillonnante ailleurs (...) chaque fois que je la regarde, je m'attends à y découvrir quelque vie végétale, animale ou humaine (...) Non pas une eau pour irriguer, pour laver ou pour jaillir, mais une eau pour noyer. » Devant sa peinture, l'imaginaire du spectateur peu vagabonder et imaginer tout aussi bien que des constellations. Ses aquarelles « semblent des cartes des cieux traversées de comètes et saupoudrées de constellations, éclairées pour certaines par des soleils d'une blancheur blessante. D'autres paraissent être des vues subaquatiques ou des reflets à la surface d'un bassin ou d'une flaque » écrit Philippe Dagen (La Superbe discrétion de Camille Saint-Jacques Le Monde du 30 juillet 2011)

<p>La matérialité de l'œuvre ; l'objet et l'œuvre</p> <p>» La transformation de la matière :</p> <ul style="list-style-type: none"> - les relations entre matières, outils, gestes; - la réalité concrète d'une œuvre ou d'une production plastique; <p>» Les qualités physiques des matériaux : l'agencement de matériaux et de matières de caractéristiques diverses</p> <p>» L'objet comme matériau en art :</p> <ul style="list-style-type: none"> - la transformation, les détournements des objets dans une intention artistique; - l'objet, y compris non artistique, comme matériau de l'œuvre <p>La représentation ; images, réalité et fiction</p> <p>» L'autonomie de l'œuvre d'art, les modalités de son autoréférenciation :</p> <ul style="list-style-type: none"> - l'autonomie de l'œuvre vis-à-vis du monde visible; <p>art abstrait, informel, concret</p> <p>La matérialité de l'œuvre ; l'objet et l'œuvre</p> <p>» Les qualités physiques des matériaux :</p> <ul style="list-style-type: none"> - les notions de fini et non fini; <p>L'œuvre, l'espace, l'auteur, le spectateur</p> <p>» La relation du corps à la production artistique :</p>	<p>Hervé BRÉHIER (1968-) <i>Sans titre (Distorsion) - 2016</i> Cagette, chambre à air - 80 x 280</p>  <p>Per KIRKEBY (1938-) <i>Sans titre – 1999 - Peinture, craie sur Masonite - 122 x 122 cm</i></p>	<p>Sept cagettes enrubannées de chambres à air. La pression exercée par les sangles sur le bois fin a évidemment une incidence sur sa morphologie. Deux matériaux hétérogènes sont combinés et soumettent leurs propriétés propres à leurs capacités de résistance. Ainsi les lanières de chambres à air qu'elles soient une, deux, trois ou quatre ne vont pas exercer la même pression sur le bois, d'autant plus si elles sont placées sur les bords de la cagette ou en son centre. Ce sont les paramètres physiques de l'objet manufacturé qui sont ici explorés dans un processus de réalisation clairement établi, et qui tient d'un bricolage revendiqué. Hervé Bréhier intervient sur les objets, sans en modifier l'apparence, mais en les soumettant à des transformations : des portes sont découpées par exemple, qui en changent la structure mais pas la matière. Ici pour les cagettes, ce sont les fonds qui ont été ôtés pour mieux déformer l'objet. « J'aime cette idée de manipuler les matériaux, cela me fait penser à celui qui manipule, celui qui est manipulé, ce qui reste, ce qui est détruit. Je suis à la fois celui qui manipule, et je me laisse manipuler par les charges poétiques ou esthétiques que je peux rencontrer. Je trie avant de mettre cela en jeu dans un espace. » déclare l'artiste (interview de Karen Tanguy Catalogue de l'exposition <i>Expanding Color, les peintres/ les constructeurs</i> à la Tôlerie)</p> <p>Le support est un matériau rigide, type isorel, et se présente comme un tableau noir sur lequel des formes apparaissent en noir, blanc, et rouge. Le graphisme affirmé de l'œuvre laisse aussi apparaître des zones d'effacement laissant l'empreinte de la main ou du chiffon. Ces strates qui composent l'œuvre se confirment avec la superposition des dessins colorés qui témoignent aussi d'une inscription dans le temps. « Mon passé de géologue et mes voyages furent évidemment importants. J'y ai vu des structures – comme ces falaises du Groenland dont on voit souvent la trace dans mes tableaux » dit l'artiste (cité dans le journal de l'exposition). Ce travail de sédimentation est en effet l'une des caractéristiques de la peinture de Per Kirkeby que l'on retrouve ici. L'autre point important est</p>
---	---	---

- l'implication du corps de l'auteur (affirmation ou minoration des gestes, traces, mouvements, déplacements...);



Éric PROVENCHÈRE (1970-)
Fragile Wind – 2013 - Technique mixte sur balsa - 20 x 30 cm



La matérialité de l'œuvre ; l'objet et l'œuvre

» La transformation de la matière :

- les relations entre matières, outils, gestes;
- la réalité concrète d'une œuvre ou d'une production plastique;

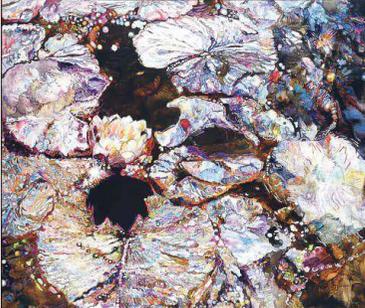
» La matérialité et la qualité de la couleur :

- les relations entre sensation colorée et qualités physiques de la matière colorée;
- les relations entre quantité et qualité de la couleur.

son rapport au paysage. S'il ne peint pas sur le motif, l'artiste danois, témoigne dans ses écrits de la question de la représentation du paysage. Il explique notamment que « Les nuages de Constable se vantent d'être des taches de couleur étalées par le pinceau [...] Mais l'étude des vagues de la mer du Nord, aussi minutieuses et péniblement exécutée soit-elle, n'est pas plus légitime que n'importe quel badigeonnage. Une vague est une vague. Elle a déjà éclaté pour n'être plus que de l'eau, et une peinture reste une peinture. » (Catalogue *Per Kirkeby* Hôtel des arts à Toulon-2005 p11 et 19) Il est ici question de transposition des sensations que l'artiste garde du paysage. « Mais je suis un peintre moderne. Je peins des tableaux, pas des paysages. Je ne veux pas me laisser contaminer par cette image chaste et pure du peintre de la nature. » précise t-il (opus cité p11)

La couleur est au centre de la pratique d'Eric Provenchère. Dans ce travail c'est un peu comme un retour en arrière, un retour avant que la peinture ne se trouve dans des tubes dans une gamme de couleur qui n'est pas infinie. C'est aussi sans doute pour cette raison qu'il fabrique lui-même ses médiums. C'est à véritable travail de cuisine auquel il se livre dans son atelier, réalisés par un mélange de pigments de liant et d'épaississant, il obtient une matière épaisse et colorée.

Pour les trois œuvres présentées ici le travail est un peu différent puisque ce sont des pastels gras qui sont utilisés. Mais cela procède de la même démarche : laisser opérer la matière dans les jeux de superposition, juxtaposition et d'interactions entre les couleurs. « Rien n'est laissé au hasard, chaque accord de couleur est étudié, travaillé et pensé dans un esprit d'exigence. Empâtements poussés à l'extrême ou ultra-transparence tout se mélange et se confond au profit des jeux. » écrit Gaëlle Gibaul (site de l'artiste : <http://ericprovenchere.eu/>)

<p>La représentation ; images, réalité et fiction</p> <p>» La ressemblance :</p> <ul style="list-style-type: none"> - le rapport au réel et la valeur expressive de l'écart en art; - Productions tirant parti des interrelations entre des médiums, des techniques, des processus variés à des fins expressives. <p>» L'autonomie de l'œuvre d'art, les modalités de son autoréférenciation :</p> <ul style="list-style-type: none"> - l'autonomie de l'œuvre vis-à-vis du monde visible; - inclusion ou mise en abyme de ses propres constituants; <p>La matérialité de l'œuvre ; l'objet et l'œuvre</p> <p>» La transformation de la matière :</p> <ul style="list-style-type: none"> - les relations entre matières, outils, gestes; <p>L'œuvre, l'espace, l'auteur, le spectateur</p> <p>» La relation du corps à la production artistique :</p> <ul style="list-style-type: none"> - l'implication du corps de l'auteur (affirmation ou minoration des gestes, traces, mouvements, déplacements...); 	<p>Eugène LEROY (1910-2000) <i>Atelier 94/6 – 1994 - Huile sur toile - 100 x 81 cm</i></p> 	<p>Pour cette œuvre d'Eugène Leroy, le spectateur devra patienter. La toile semble au premier abord n'être qu'un chaos coloré, puis le sujet se révèle au regard, émergeant lentement des profondeurs picturales.</p> <p>Le processus créatif est ici essentiel ; la relation que l'artiste entretient avec l'image, le conduit à l'engluer dans la peinture jusqu'à s'y dissoudre pour ne laisser plus voir que la peinture. Jean Clair écrit qu'il cherche à « saisir non la ressemblance mais au contraire l'indéfini, l'insaisissable, l'imprévu ». « Tout ce que j'ai jamais essayé en peinture, c'est d'arriver à cela, à une espèce d'absence presque, pour que la peinture soit totalement elle-même » déclare Eugène Leroy. (In « <i>Eugène Leroy, Peinture, lentille du monde</i> » entretien avec Irmeline Lebeer, Lebeer Hossmann, Bruxelles, 1979, P.29.)</p> <p>C'est le corps de l'artiste qu'il faut imaginer travaillant devant sa toile. La matière picturale, essentielle dans le travail de cet artiste. La forme est travaillée dans le médium créant des sur épaisseurs très importantes. Tant et si bien que la peinture va mettre de décennies à sécher, se transformant, se plissant avec le temps. Ces épaisseurs de matières vont également avoir une incidence sur la perception de l'œuvre en fonction des déplacements du spectateur tout autant qu'avec l'éclairage.</p>
<p>La représentation ; images, réalité et fiction</p> <p>» La ressemblance :</p> <ul style="list-style-type: none"> - le rapport au réel et la valeur expressive de l'écart en art; <p>L'œuvre, l'espace, l'auteur, le spectateur</p> <p>» La relation du corps à la production artistique :</p> <p>la lisibilité du processus de production et de son déploiement dans le temps et dans l'espace : traces, performance,</p> <p>» L'expérience sensible de l'espace de l'œuvre :</p>	<p>Joseph RAFFAEL (1933-) <i>Renascence – 1980 - Huile sur toile - 230 x 270 cm</i></p> 	<p>Les thèmes traités dans les peintures de Joseph Raffael sont assez variés, allant des fleurs aux paysages, en passant par les animaux mais toujours avec une densité chromatique particulièrement séduisante. « Toutes les saisons peuvent pour moi être peintes » dit l'artiste. Les techniques picturales, ici de l'huile sur toile, mais aussi très souvent des encres colorées, sont utilisées dans des pigmentations extrêmement denses et dans des juxtapositions qui font exister chacune des taches de couleur.</p> <p>Par ailleurs, alors que dans les images photographiques à partir desquelles il travaille le ton local se transforme sous l'effet de la lumière en dégradé, la transposition qu'il en donne est une fragmentation de la surface colorée en parcelles de couleurs intenses. Il ya aussi une grande subtilité dans le</p>

<ul style="list-style-type: none"> - l'espace et le temps comme matériaux de l'œuvre, la mobilisation des sens (jeux sur l'échelle et la fonction de l'œuvre, sur les conditions de sa perception et de sa réception); 		<p>travail de la couleur avec des gammes de camaïeux de jaunes, de rouges, de bleus, de verts... Une vidéo le montre travaillant dans son atelier avec des aquarelles et des pastels. Le plus souvent ses peintures sont inondées de lumière mais sa maison, son atelier également. « Je ne peins pas des fleurs, je peins de l'énergie » déclare l'artiste (Catalogue <i>Reflections of nature, paintings by Joseph Raffael</i>)</p>
<p>La représentation ; images, réalité et fiction</p> <p>» La ressemblance :</p> <ul style="list-style-type: none"> - le rapport au réel et la valeur expressive de l'écart en art; <p>» Le dispositif de représentation :</p> <ul style="list-style-type: none"> - l'espace en deux dimensions (littéral et suggéré), Invention et mise en œuvre de dispositifs artistiques pour raconter <p>» L'autonomie de l'œuvre d'art, les modalités de son autoréférenciation :</p> <ul style="list-style-type: none"> - inclusion ou mise en abyme de ses propres constituants; <p>La représentation ; images, réalité et fiction</p> <p>» La ressemblance :</p> <ul style="list-style-type: none"> - le rapport au réel et la valeur expressive de l'écart en art; - les images artistiques et leur rapport à la fiction, notamment - la différence entre ressemblance et vraisemblance. <p>» Le dispositif de représentation :</p> <ul style="list-style-type: none"> - l'espace en deux dimensions (littéral et suggéré), Invention et mise en œuvre de 	<p>Stephen MAAS (1956-) <i>Sans titres – 1996 - Aquarelles sur papier - 50 x 65 cm</i></p>  <p>Marc BAUER (1975 -) <i>Sans titre – 2012 - Crayon et fusain sur papier - 23 x 32 cm</i></p> 	<p>Son nom en hollandais signifie « entre les mailles du filet » et donne une petite idée de la dimension humoristique que peut prendre le travail de Stephen Maas. Pour preuve sans doute ces œuvres, les aquarelles et la sculpture un peu bancale, précaire, comme en arrêt, présentées ici. Les deux sont intimement liées et témoignent du rapport que l'artiste entretient avec l'oiseau. La passion pour l'ornithologie que lui a transmise son père, s'est transformée au travers de la pratique de l'aquarelle. Aux longues séances de marche à travers la garrigue, et aux temps d'observation des oiseaux à la jumelle, succèdent un travail de mémoire. Il s'agit moins pour lui de saisir la vérité de l'animal que de se livrer à une forme de « capture », pendant de son travail sculptural. Les oiseaux sont présentés seuls ou en groupes, parfois liés par des lignes qui pourraient s'apparenter à des collets.</p> <p>Pour ce qui est du story-board, la série de 16 dessins intitulée Sans titre de Marc Bauer s'y apparente. Il a recours à plusieurs modes de représentation le plus souvent fragmentaires et accompagnés de textes. La représentation de l'espace utilise les règles de la perspective conique. Dans le 5 c'est une pièce qui est figurée, mais dans le 6 la perspective est redressée alors que dans le 9 c'est un point de vue plongeant qui est adopté. On notera également comment l'artiste alterne dessin très graphique, valeurs de gris par des hachures et zones d'un noir opaque. les images et leur relation au temps et à l'espace. Cette entrée permet de travailler la durée, la vitesse, le rythme (montage découpage ellipse) ; elle permet d'étudier les processus séquentiels fixes et mobiles » (programme</p>

- dispositifs artistiques pour raconter
- Découverte et utilisation des différents modes de représentation de l'espace et du temps (usages et origines)

» **La narration visuelle :**

dispositif séquentiel et dimension temporelle, durée, vitesse, rythme, montage, découpage, ellipse...

La représentation ; images, réalité et fiction

» **La ressemblance :**

- le rapport au réel et la valeur expressive de l'écart en art;
- les images artistiques et leur rapport à la fiction, notamment

» **Le dispositif de représentation :**

- Analyse des images de diverses natures et statuts, fixes et mobiles

» **La narration visuelle :**

- mouvement et temporalité suggérés ou réels,

» **La conception, la production et la diffusion de l'œuvre plastique à l'ère du numérique :**

- les incidences du numérique sur la création des images fixes et animées,
- les incidences du numérique sur les pratiques plastiques en deux et en trois dimensions;



Gregory CREWDSON (1962-)
The Shed (Série Cathedral of the Pines) – 2013 - Photographie couleur numérique - 95,5 x 127



de quatrième p10). pourront aussi servir de support pour ce point ainsi que la série de dessins de Marc Bauer qui s'apparente à un story-board.

L'ensemble de son travail, et notamment la série *Cathedral of the pines* dans laquelle il revient à la photo après une longue période de creux durant laquelle il ne pouvait plus faire de photo, est une référence autobiographique. L'idée de ses inventions iconographiques est venue de son enfance. En effet, fils de psychanalyste, Gregory Crewdson se souvient d'avoir perçu les confidences de certains patients.

Ces photographies permettent d'aborder la question de la composition, les règles qui la régissent, et la différence entre composition et organisation. Toutes ces images sont le résultat d'une élaboration minutieuse, d'une véritable mise en scène, comme au cinéma. Ces mises en scène figées, ne sont pas sans rappeler celles des tableaux de Hopper (cf. HiDA), L'image qui est présentée est celle d'une solitude captée au moment de sa plus grande intensité, dégageant un aspect angoissant aux limites du fantastique.

Ce qui fait la renommée de Gregory Crewdson ce sont ces images qui nous plongent dans un univers, très proche du cinéma. Une scène de film, où une histoire est en cours mais on ne comprend rien parce qu'on a raté le début. Les personnages semblent immobilisés dans un cri silencieux.

L'artiste dit se concentrer sur un instant entre deux moments. Cependant, selon lui, seule la photographie, à la différence d'autres formes narratives, reste toujours silencieuse. Il n'y a ni d'avant, ni d'après. Les événements qu'elle capture restent un mystère.

L'image est en fait un composite fait d'une multitude d'images, ceci est

		<p>rendu possible grâce au numérique. Il précise que « c'est ma première série entièrement numérique, et ce ne fut pas simple, car je voulais que le résultat fasse «photo». Cela dit, une chose n'a pas changé : mon appareil est sur un trépied et reste immobile, car on fait des centaines de prises de vues, en changeant la focale, nous concentrant sur le premier plan, le milieu ou l'arrière-plan, avec sujet ou sans sujet, etc. » (Libération 17 18 septembre 2016). De toutes les images qu'il réalise il n'en utilise qu'une partie, et il précise qu'il « veut que tout, absolument tout, soit net. L'ironie de l'histoire, c'est que je ne souhaite pas que ce soit visible : il ne faut pas que la photo révèle ses artifices. Il faut pouvoir s'y perdre, comme dans un roman ou un film. Mais tout doit être lisible, chaque détail a son importance, et faire un composite est la seule manière d'y parvenir. On doit pouvoir palper l'ambiance. J'utilise aussi des machines à brouillard, très légèrement, pour faire ressentir la texture de l'air. » (Opus cité.)</p>
--	--	--

Document réalisé par Patrice Leray professeur correspondant culturel auprès du FRAC, permanence le mercredi de 10h à 13h30 tel : 04 73 90 50 00 patrice.leray@ac-clermont.fr

📄 Ensemble adoptons des gestes responsables : n'imprimez ce courriel que si nécessaire !



Reste l'air et les formes...



Reste l'air et le monde...

Expositions de collection

Pistes pédagogiques

C'est en fait une double exposition qui est en place dans les locaux du FRAC jusqu'en juin. La première, *Reste l'air et les formes*, est consacrée à l'artiste Clément Cogitore dont le FRAC vient d'acquérir deux œuvres vidéo qui sont installées au rez-de-chaussée. La seconde, *Reste l'air et le monde*, composée aussi de nouvelles acquisitions, mais pas seulement, est conçue par le commissaire Jean-Charles Vergne, comme « une traversée du paysage » qui se fait de l'aube, où pointent les premières lueurs de clarté, au crépuscule, où l'on se retrouve pour une veillée autour d'un feu. Cette exposition est ponctuée par une œuvre poétique en prose d'Éric Suchère.

Programme de seconde : - Le dessin - La matérialité	Œuvres	Prolongements
<ul style="list-style-type: none"> • Le dessin : Le dessin de l'espace et l'espace du dessin : <ul style="list-style-type: none"> - le dessin génère son propre espace et révèle son support ou s'en dégage • La matérialité De la matière première à la matérialité de l'oeuvre : <ul style="list-style-type: none"> - production d'effets sensibles - diversité des processus : modelage, collage, assemblage, stratification, empilement, 	<p>Pius FOX (1983-) <i>Zirkusnacht</i> - 2016 Huile sur toile - 56 x 42 cm</p>  <p><i>Sans titre</i> - 2016 Photographie - 29,7 x 21 cm</p> 	<p>La notion de cadre est très souvent présente dans les œuvres du jeune artiste allemand, en plus du subtil travail pictural laissant transpirer la succession de couches de peinture. L'œuvre présentée ici fait apparaître ce jeu avec le cadre. Il se développe par des jeux « lignes peintes tracées au cordeau avec la lame d'une spatule, emboîtements de bandes colorées, superpositions de cadres peints qui viennent prévenir ce qui s'effectuera au centre, comme s'il fallait enchâsser les motifs pour leur éviter de fuir la surface quadrangulaire en la débordant. » commente Jean-Charles Vergne (catalogue de l'exposition)</p> <p>L'espace littéral de la toile est parcouru par des lignes qui se croisent et s'entrecroisent, comme pour mieux occuper l'espace. Cet espace à arpenter pour ses qualités picturales et les surprises qu'il réserve, évoque cette citation du général Giap, commandant l'armée nord vietnamienne, « si l'ennemi se concentre il perd du terrain, s'il se disperse il perd sa force » et reprise par Mario Merz dans <i>Igloo de Giap</i>. Cette qualité d'espace densifié par les lignes, les emboitements qui vont creuser la surface, peut évoquer la grille cubiste analytique élaborée par Braque et Picasso.</p> <p>Ce rapport à l'espace anime aussi le travail photographique de l'artiste allemand comme en témoigne l'œuvre <i>Sans titre</i>.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Le dessin La forme et l'idée : - processus de l'idée à la réalisation L'observation et la ressemblance : - l'imitation, la représentation produisent des écarts • La matérialité De la matière première à la matérialité de l'oeuvre : - production d'effets sensibles 	<p>Luc TUYMANS (1958-) <i>Sans titre</i> – 1989 - Huile sur toile - 34,5 x 45 cm</p>	<p>Sa peinture se fait dans la journée, pas de remords, pas de reprises. Peinture sans message, sans effet autre que la perversion de la « beauté » dit Catherine Flohic (<i>Ninety</i> N°28 p10). Ces images produites ont toujours une existence antérieure. Il va en effet puiser dans des photographies ou des films. Il en fait un dessin au crayon, au stylo à bille ou à l'aquarelle, une première forme d'abstraction de la réalité qui sera ensuite réalisée en peinture.</p> <p>Ces peintures ont ceci de singulier qu'elles ont un seuil de lisibilité qui</p>

L'expérience de la matérialité : - la matérialité de l'oeuvre se déploie dans l'espace.



Ilse D'HOLLANDER (1968-1997)
Sans titre (238) – 1996 - Huile sur
toile - 38 x 31 cm

oblige le spectateur à y regarder de plus près. « Lorsqu'une peinture est bonne on ne doit pas pouvoir en mémoriser « l'image ». Pour cette même raison, je travaille avec des tons et non pas avec des couleurs, et cela explique que mon travail a parfois été perçu comme en noir et blanc » explique l'artiste (opus cité p12). *Sans titre* est composé pour l'essentiel de gris, d'un jaune éteint et d'un bleuté qui vient cerner les formes. « des teintes passées, comme celles des étoffes, des photos, des livres ou comme le pourrissement des chairs » dit encore Catherine Flohic (opus cité). Des formes, sans doute des fruits dans une coupelle posée sur ce qui pourrait être une table, dans un environnement assez indéfini. Mais derrière la banalité des objets représentés, plus de sens que dans un visage, ils agissent comme des arrêts sur image. *Sans titre* est «natures mortes d'où se dégage un sentiment mitigé de secret, de malaise, de répulsion et d'interrogation lié à ce qui paraît être exécuté avec une sorte de nonchalance faussement dérisoire. » écrit Jean-Charles Vergne (site du FRAC) Luc Tuymans affirme que "la violence est la seule structure commune à tout mon travail. Elle est à la fois physique et détachée". Peut-être faut-il voir dans cette nature morte sans profondeur l'évocation de cette violence contenue.

Dans les paysages d'Ilse D'Hollander il n'y a pas la volonté de donner une image réaliste, il s'agit d'une simple évocation. Le paysage est un prétexte. Elle l'arpente et c'est à l'atelier que la mémoire de cet espace parcouru sera travaillée. Remis en forme au bout du pinceau par de rapides études faites à la gouache ou de plus lentes évocations à l'huile. « Peindre d'après le souvenir d'un paysage, d'une lumière, d'une sensation atmosphérique est toujours pour elle l'amorce d'une pratique qui, loin de chercher à représenter une image ou un concept, est entièrement tournée vers une pensée du peintre, vers une somme de questions propres au médium dont les solutions n'adviennent que durant l'acte pictural lui-même » écrit Jean-Charles Vergne (catalogue édité à l'occasion de l'exposition de 2017). « Elle se sera imposé une discipline et une intensité frénétique de travail

		<p>durant les deux dernières années de sa vie où, après avoir quitté Gand, elle s'installe dans la petite ville rurale de Paulattem, partageant son temps entre la peinture et de longues promenades à pied et à vélo dans la campagne des Ardennes flamandes » précise Jean-Charles Vergnes (Opus cité, p47). Elle donne, des paysages qu'elle parcourt, une image synthétisée qui devient le support d'une pratique centrée sur la peinture et ce qui la compose : forme, couleur, espace, trace de l'outil, médium.</p>
<p>• Le dessin La forme et l'idée : - processus de l'idée à la réalisation L'espace du dessin : - le dessin génère son propre espace et révèle son support ou s'en dégage</p> <p>• La matérialité De la matière première à la matérialité de l'oeuvre : - production d'effets sensibles Les propriétés physiques de la matière et la technique : - la technique révèle ces qualités : transparence, opacité, rugosité...</p>	<p>Pierre TAL-COAT (1905-1985) <i>Sans titre</i> – 1980 - Huile sur toile - 25 x 33,5 cm</p> 	<p>L'espace est ici celui de la toile, l'espace littéral sur lequel trouvent place des empâtements en bas à droite se détachant du fond. La peinture abstraite de Tal-Coat trouve son origine dans le paysage. Si le point de départ de ce travail était le paysage il y a loin de sa figuration à cette peinture abstraite. D'autres démarches analogues, comme la série des arbres de Mondrian, permet d'aborder cette question du passage à l'abstraction, mais aussi <i>Longue rouge (de Touraine)</i> d'Olivier Debré qui comme Pierre Tal Coat inscrit son travail dans ce que Michel Ragon va définir comme étant le « paysagisme abstrait », qualifiant un courant non-figuratif apparu après la deuxième guerre parmi les artistes de l'Ecole de Paris.</p>
<p>• Le dessin La forme et l'idée : - processus de l'idée à la réalisation</p> <p>• La matérialité De la matière première à la matérialité de l'oeuvre : - diversité des matières : minérale, organique, sonore, naturelle, artificielle, « noble », « triviale », ... - diversité des processus : modelage, collage, assemblage, stratification, empilement, Les propriétés physiques de la matière et la technique :</p>	<p>Hervé BRÉHIER (1968-) <i>Sans titre (Distorsion)</i> - 2016 Cagette, chambre à air - 80 x 280</p>	<p>« Les opérations et les procédures plastiques mixtes se déclinent selon un large éventail. Elles sont souvent de l'ordre assumé du bricolage qui refuse la sophistication et accepte la précarité. Elles peuvent parfois excéder l'observateur par leur extrême économie. Elles sollicitent les constituants dans la perspective d'un dépaysement étranger à tout lyrisme ou d'une épiphanie plastique humble » écrit Jean-Claude Guerrero (catalogue de l'exposition <i>Hervé Brehier</i> galerie Louis Gendre). C'est le cas dans cette série de sept, le nombre n'est sans doute pas innocent, cagettes placées horizontalement ou verticalement sur le mur. Le graphisme est appuyé par le noir des lanières de chambres à air qui contraste avec le bois clair et le blanc du mur. Ce qui pourrait être de l'ordre de la sculpture devient,</p>

- tirer parti des qualités physiques des matériaux, supports, médiums.



Per KIRKEBY (1938-)

Sans titre – 1999 - Peinture, craie sur Masonite - 122 x 122 cm



• **Le dessin**

Le dessin de l'espace et l'espace du dessin :

- le dessin génère son propre espace et révèle son support ou s'en dégage

accroché ainsi au mur, une série de signes qui se déploient sur l'espace du mur.

Les œuvres d'Hervé Bréhier portent aussi la marque d'une temporalité. « Cette idée de concevoir le corps en tant que partie prenante d'un travail de sculpture, le processus, la démarche entrent en compte dans ce concept. Dans mon travail, une pièce est chargée du moment où elle a été faite, elle garde cette mémoire. Tout cela entre en compte, ce que le matériau ou l'objet a été avant sa transformation, ce qu'il a subi et ce qu'il est maintenant. » dit l'artiste ((interview de Karen Tanguy Catalogue de l'exposition *Expanding Color, les peintres/ les constructeurs* à la Tôlerie). Ce rapport au corps c'est aussi la malléabilité du bois sous l'action du caoutchouc comme celle de la peau sous l'action des doigts.

« Ce qui se passe dans chaque toile correspond à un long voyage auquel sans cesse des choses nouvelles s'ajoutent, des nouvelles idées. Dans la mesure du possible j'essaie d'oublier l'obsédant souvenir que je porte en moi et qui était au départ du travail. Un jour, au terme d'un long périple, il se trouve que le tableau est terminé. La peinture est là » dit Per Kirkeby (Catalogue de l'exposition qui lui était consacrée au musée des Beaux-Arts de Nantes en 1995, p 5)

Cette œuvre graphique ne rompt pas avec les œuvres précédentes et notamment les peintures dans lesquelles l'artiste utilise très souvent le pinceau à des fins graphiques. L'application de la couleur se fait par strates successives, caractéristique de son travail prolongeant ainsi dans sa pratique artistique sa formation de géologue. La critique utilise d'ailleurs la terminologie appartenant au répertoire de la géologie pour définir sa peinture et évoquer le processus créatif. Lui-même parle de sédimentation, stratification, cristallisation.

Sa peinture est fortement ancrée dans l'histoire de l'art avec pour point de départ Turner, elle « se singularise par des soubassements d'ordre métaphysique et spirituel d'une mystérieuse profondeur qui est à rapprocher des œuvres d'Anselm Kiefer » écrit Gilles Altieri (catalogue *Per*

		<p><i>Kirkeby</i> Hôtel des arts à Toulon- 2005 p4). Lui-même cite Delacroix Gauguin – qu’il définit comme un artiste nordique - et se réfère beaucoup au norvégien Peder Balke (1804-1887). « Ma vision de Balke était une sorte de fil conducteur dans la constitution d’une nouvelle histoire de l’art à usage personnel » dit-il dans un texte intitulé <i>le maniérisme Nordique</i>. « Ce que j’appelle le maniérisme nordique est un mouvement dans la matière, un mouvement de la forme, qui donne le coup de grâce à la « forme » normale. » (opus cité p20)</p>
<p>La matérialité Les propriétés physiques de la matière et de la technique :</p> <ul style="list-style-type: none"> - tirer parti des qualités physiques des matériaux, supports, médiums, - la technique révèle ces qualités : transparence, opacité... 	<p>Eugène LEROY (1910-2000) <i>Atelier 94/6</i> – 1994 - Huile sur toile - 100 x 81 cm</p> 	<p>Dans l’introduction à son ouvrage <i>Histoire matérielle et immatérielle de l’Art Moderne</i>, Florence de Mérédiéu indique que « l’histoire de l’art est, pour une large part, celle de matériaux ». L’art procède d’une « rencontre entre deux facteurs opposés, et par voie de conséquence, complémentaires : la matière et la forme ». Mais la forme résulte d’une volonté d’expression elle-même conjugée avec les spécificités de la matière, et ce d’autant plus qu’au cours du XXème siècle aucune limite n’a entravé le recours à des matières nouvelles.</p> <p>Eugène Leroy a recours à la matière la plus traditionnelle qui soit mais son travail d’accumulation le conduit à une quasi dissolution de la forme pour ne garder que la peinture : « Tout ce que j’ai jamais essayé en peinture, c’est d’arriver à cela, à une espèce d’absence presque, pour que la peinture soit totalement elle-même. » (In « Eugène Leroy, Peinture, lentille du monde » entretien avec Irmeline Lebeer, Lebeer Hossmann, Bruxelles, 1979, P.29.)</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Le dessin <p>L’artiste dessinant et les « machines à dessiner » :</p> <ul style="list-style-type: none"> - l’implication du corps - l’outil, le support, l’espace - question de l’écriture de la gestualité <ul style="list-style-type: none"> • La matérialité 	<p>Herbert BRANDL (1959-) <i>Sans titre</i> – 1994 - Huile sur toile - 200 x 160 cm</p>	<p>« Ses tableaux procèdent du seul acte de peindre », écrit Robert Fleck (Catalogue de l’exposition <i>Herbert Brandl</i> au centre Pomel à Issoire en 1999, p7). Il n’y a pas d’idée préconçue à leur élaboration, bien qu’ayant eu une formation conceptuelle, l’artiste se concentre sur les faits visuels. Pour leur réalisation c’est une méthode empirique qui est privilégiée. Il commence d’abord par dessiner sur la toile, une sorte de bande dessinée qui est ensuite recouverte de nombreuses couches colorées, à la</p>

Les propriétés physiques de la matière et la technique :
- la technique révèle ces qualités : transparence, opacité

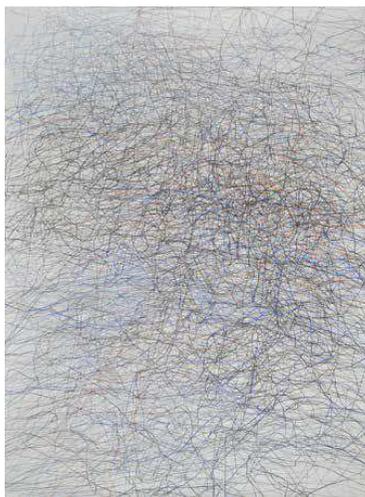
• **Le dessin :**

Le dessin de l'espace et l'espace du dessin :

- le dessin génère son propre espace et révèle son support ou s'en dégage



Gilgian GELZER (1951-)
Sans titre – 2010 - Graphite et
crayon de couleur sur papier -
200 x 150 cm



transparence aquarellée parfois. Les couches se rajoutent souvent fluides jusqu'aux coulures comme dans l'œuvre *Sans titre*. Ces superpositions produisent des transparences qui révèlent l'histoire de l'œuvre. La peinture d'Herbert Brandl se caractérise aussi par des accords de couleurs, des combinaisons considérées comme « impossibles ».

« Chez lui, le dessin est une pratique autonome. Il n'est en rien une étude préparatoire aux peintures mais constitue un équivalent à celles-ci. Au recouvrement par voiles, par transparences, construisant l'espace pictural par une série de palimpsestes, répondent les dessins dans lesquels les différentes strates restent sur une même surface, annulent en partie la profondeur des peintures parce qu'ils sont sans masse. L'espace n'est plus un espace physique mais mental. » (Site du FRAC) Gilgian Gelzer dit ne pas avoir de projet particulier dans le dessin. « Pour moi, c'est une manière d'arriver à voir les choses. Le dessin est une sorte de réflexion pour toute sorte d'autres choses. Ce peut-être une manière de réfléchir à ce que je vais faire en peinture, à ce que je fais dans la journée, à la manière dont je vais rencontrer quelqu'un... » (*Gilgian Gelzer Face Time* exposition au FRAC Auvergne 2004) Dans le dessin *Sans titre* de 2010 l'imbrication de lignes et leur forte densité produit un espace all over. Les brusques changements de direction ne viennent pas perturber la grande souplesse des circonvolutions. Ils traduisent cette indécision qui procède de la recherche dans laquelle s'inscrit cette démarche artistique.

« J'essaie de retrouver dans le dessin des sensations liées à d'autres sens. C'est quelque chose de physique, de tactile, de sonore, de global. » dit-il encore (Op. cité). Eric Suchère définit ce fourmillement : « La densité de l'organisation est une densité de l'information est un brouillage : brouille la capacité qu'a le spectateur à repérer la structure générale, le principe de concaténation des éléments : formes complexes dans des imbrications complexes. » (Op. cité)

<ul style="list-style-type: none"> • Le dessin <ul style="list-style-type: none"> - La forme et l'idée: * processus de l'idée à la réalisation • Matérialité <ul style="list-style-type: none"> - De la matière première à la matérialité de l'œuvre: * diversité des matières: « triviale » * diversité des processus: collage, empilement, assemblage 	<p>Stephen MAAS (1956-) <i>Sans titres</i> – 1996 - Aquarelles sur papier - 50 x 65 cm</p> 	<p>Tout, dans l'œuvre de Stephen Maas, semble découler d'une dérision dont on ne sait en définitive si elle est malicieuse ou issue d'une forme d'oisiveté revendiquée. Les aquarelles présentées ici, tout autant que sa sculpture <i>Sans titre</i>, semblent l'indiquer. Bien qu'il dessine sans cesse, il n'en a pas toujours été ainsi et les dessins, auparavant, se constituaient en marge de la sculpture alors que, maintenant, ils prolongent, dédoublent et commentent l'acte sculptural, La légèreté des sculptures renvoie à celle de ce médium, ce que Stephen Maas exprime par cette phrase : "Les déplacements physiques d'un oiseau c'est la sculpture, la trace de ce déplacement c'est le dessin". (Cité par E. Suchère catalogue de l'exposition du FRAC en 2001 p13).</p>
--	--	--

Document réalisé par Patrice Leray professeur correspondant culturel auprès du FRAC, permanence le mercredi de 10h à 13h30 tel : 04 73 90 50 00 patrice.leray@ac-clermont.fr

📄 Ensemble adoptons des gestes responsables : n'imprimez ce courriel que si nécessaire !



Reste l'air et les formes...



Reste l'air et le monde...

Expositions de collection

Pistes pédagogiques

C'est en fait une double exposition qui est en place dans les locaux du FRAC jusqu'en juin. La première, *Reste l'air et les formes*, est consacrée à l'artiste Clément Cogitore dont le FRAC vient d'acquérir deux œuvres vidéo qui sont installées au rez-de-chaussée. La seconde, *Reste l'air et le monde*, composée aussi de nouvelles acquisitions, mais pas seulement, est conçue par le commissaire Jean-Charles Vergne, comme « une traversée du paysage » qui se fait de l'aube, où pointent les premières lueurs de clarté, au crépuscule, où l'on se retrouve pour une veillée autour d'un feu. Cette exposition est ponctuée par une œuvre poétique en prose d'Éric Suchère.

Programme de première enseignement obligatoire : - La figuration	Œuvres	Prolongements
<p>1) Figuration et image : question de la distance de l'image à son référent :</p> <ul style="list-style-type: none"> Le réalisme Le schématique <p>2) Figuration et abstraction : la présence ou l'absence du référent</p> <ul style="list-style-type: none"> L'autonomie plastique Le rythme La géométrie Le décoratif 	<p>Viriya CHOTPANYAVISUT (1982-) <i>Tendresse Remain</i> - 2011 C-print - 33 x 50 cm</p> 	<p>Le FRAC Auvergne a fait récemment l'acquisition de cinq œuvres de l'artiste Viriya Chopanyavisut. Ces œuvres révèlent un regard très sensible à l'environnement quotidien. « Le mouvement des particules de lumière, l'accident d'un reflet, l'éphémère des choses fragiles, je considère cela comme une respiration, un souffle de lumière. Ce phénomène peut être ressenti à travers la température, l'humidité de l'air, les particules de poussière.. etc. L'appareil photographique peut rendre cela possible en arrêtant des instants, en changeant la couleur ou en saturant l'espace à montrer, comme des choses qui naissent du rien. » déclare t-il (site du FRAC Auvergne).</p>
<p>1) Figuration et image : question de la distance de l'image à son référent :</p> <ul style="list-style-type: none"> Le schématique <p>2) Figuration et abstraction : la présence ou l'absence du référent</p> <ul style="list-style-type: none"> L'autonomie plastique Le rythme La géométrie <p>3) Figuration et construction :</p> <ul style="list-style-type: none"> b) la question des espaces qui déterminent l'image 	<p>Pius FOX (1983-) <i>Zirkusnacht</i> - 2016 Huile sur toile - 56 x 42 cm</p>  <p><i>Sans titre</i> - 2016 Photographie - 29,7 x 21 cm</p>	<p>Dans les peintures de Pius Fox le sujet n'est que prétexte à faire de la peinture. La surface colorée prend le pas sur ce qui peut être suggéré, un coin de porte, l'embrasement d'une fenêtre ou un store. Cette question du sujet est abordée par Henri Matisse. Il écrit : « Pour moi le sujet d'un tableau et le fond de ce tableau ont la même valeur, ou, pour le dire plus clairement, aucun point n'est plus important qu'un autre, seule compte la composition, le patron général. Le tableau est fait de la combinaison de surfaces différemment colorées, combinaison qui a pour résultat de créer une expression. [...] Un tableau est la coordination de rythmes contrôlés » (<i>Ecrits et propos sur l'art</i> – collection Savoir, édition Hermann 1972, p131)</p> <p>Ce qui prévaut dans le travail de Pius Fox est la peinture, une peinture réalisée sans dessin préparatoire, où l'esquisse est exclue. Comme il le précise, "le tableau n'est pas visualisation mais recherche de ce qu'il ne sait pas encore". C'est aussi ce qui est en jeu lorsqu'il fait une photographie comme le témoigne celle présentée ici.</p> <p>Dans sa peinture, Pius Fox fait alterner les petits et les grands formats. Ce à quoi nous conduisent les petits formats, c'est à un rapport plus intime à la peinture, une observation plus attentive. En cela on pourra évoquer</p>

<p>1) Figuration et image : question de la distance de l'image à son référent : La fiction</p> <p>4) Figuration et temps conjugués : De la question de la relation de l'image au temps : b) Temporalités d'une grande diversité Le temps suggéré Le temps de réalisation Temps historique (la référence historique l'emprunt), le vestige</p> <p>1) Figuration et image : question de la distance de l'image à son référent : Le trompe l'œil Le réalisme</p>	 <p>Dove ALLOUCHE (1972-) <i>Le Temps scellé</i> - 2006 13 tirages cibachrome - 24 x 31 cm chaque, 60 x 50 cm encadrés</p>   <p>Gerald PETIT (1973-) <i>Dark Sky, Adelaïde</i> - 2017 Huile sur bois - 200 x 165 cm</p>	<p>Marc Rothko précisant que sa peinture doit être vue dans ce rapport de proximité, à une brasse de la couche picturale. « Ce qui compte le plus dans la couleur, ce sont les rapports » écrit Matisse (opus cité p199). Pius Fox développe une peinture qui fait écho à ces propos du grand coloriste français. Les plages colorées dans lesquelles dominent les gris colorés sont un questionnement sur l'acte de peindre autant que sur la place du spectateur. Les couches picturales se superposent non comme des repentirs mais dans une fabrication de la couleur par ses jeux de transparence.</p> <p>Dove Allouche est allé en Estonie faire des photographies sur le site où, en 1979, Andrei Tarkovski a tourné les scènes majeures de son film <i>Stalker</i>. Les 13 photographies qui composent cette œuvre représentent des paysages assez banals qui portent des traces de constructions, des ruines, des surfaces réfléchissantes de l'eau. Cette Zone mystérieuse du film est ici évoquée, au travers de points de vue qui reprennent les cadrages du film. Le caractère narratif apparaît donc au travers de la référence cinématographique. Ce grand chef-d'œuvre du cinéma raconte le voyage initiatique de deux hommes, un écrivain et un scientifique, sur un territoire mystérieux et interdit appelé la Zone. Dove Allouche, 25 ans, après retour en Estonie, équipé d'une chambre noire, accompagné d'un des producteurs russes du film pour retrouver les lieux et les cadrages les plus éloquentes du film.</p> <p>Gerald Petit travaille à subjectiver le réel, très souvent il intervient sur celui-ci avant d'en révéler par la photographie ou la peinture la partie visible. Au début des années 2000, il a par exemple travaillé sur la rumeur au sein d'un campus dijonnais Le propre de la rumeur est sa diffusion par déformation. Cette déformation du réel, on la retrouve par exemple dans les photographies qu'il réalise à partir de photographies froissées qu'il scanne et expose, ce titrage faisant naître des lignes de fractures, des plis, des accrocs.</p>
--	--	---

Figuration et abstraction :

La présence ou l'absence du référent

- Le rythme
- L'organique

Figuration et construction :

La question des espaces que détermine l'image :

- Un espace d'énonciation : le support



Camille SAINT-JACQUES (1956-)
LIII 364, Cuyahoga Mist - 2010
Aquarelle sur papier Ingres - 258
x 158 cm



Judicaël Lavrador écrit que « devant les grands tableaux noirs et ombrageux de Gerald Petit, l'incrédulité qui saisit le spectateur quand il apprend que pas une seule goutte de peinture noire n'a été appliquée sur ces toiles l'amène à les observer de plus près - et de côté d'abord. Car les jaunes, les roses, les verts - toute la palette vive utilisée par l'artiste - ont dégouliné sur les tranches, preuve qu'ils sont bien là quelque part à la surface. De fait, par endroits, celle-ci brille de teintes faiblement irisées qui forment des reliefs, des creux, des vagues, un ressac, modelant peu à peu un paysage céleste tempétueux. Mais plus que des ciels d'orage par une nuit sans lune, chargées d'un sentiment de désastre et de sublime, de l'immensité de la nature et de sa puissance, les toiles dépeignent en fait plus sûrement le processus même de la peinture. Rien de théorique ici, mais bien plutôt la description de sa lente maturation. Il faut trois semaines passées à broser, à balayer, à effleurer les pigments dans un sens et dans l'autre, à les nuancer et à les contrarier par d'autres plus pâles ou plus foncés, avant que les couches ne se mêlent et se fondent. » (Libération 03 12 2017)

Le titre de l'œuvre de Camille Saint Jacques est une source d'information particulièrement riche. Outre la référence à son lieu de villégiature qu'est Cuyahoga, le LIII 364 qui précède le titre, indique l'âge de l'artiste au moment de sa réalisation. Le chiffre arabe de 364 indique le nombre de jours après son anniversaire, donc l'œuvre a été réalisée la veille de ses cinquante quatrième anniversaires. Ces indications précises « originent » l'œuvre dans un nom, dans un temps qui n'est pas abstrait mais qui est celui de l'artiste et dans un travail effectif renvoyant à sa propre vie et non à une manière abstraite de compter le temps comme ce qui importe c'est, comme il le dit lui-même, « ce que l'œuvre témoigne comme temps de vie ». Eric Suchère (site du FRAC Auvergne)

1) **Figuration et image** : question de la distance de l'image à son référent :

Le trompe l'œil

Le schématique

2) **Figuration et abstraction** : la présence ou l'absence du référent

L'autonomie plastique

La gestuelle

La géométrie

Le synthétique

Figuration et image : question de la distance de l'image à son référent :

Le schématique

Figuration et abstraction : la présence ou l'absence du référent

L'autonomie plastique

La gestuelle

Ilse D'HOLLANDER (1968-1997)
Sans titre (238) – 1996 - Huile sur toile - 38 x 31 cm



Raoul DE KEYSER (1930-2012)
Oskar 3 – 2005 - Huile sur toile - 36 x 48 cm

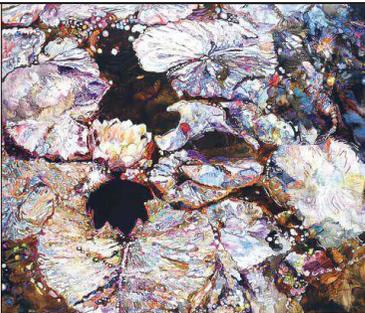


Ilse D'hollander en apporte un exemple qui vient se rajouter aux artistes qu'elle revisite « régulièrement tout en explorant des voies abstraites avec une liberté sidérante, semblable à celle que l'on peut trouver, par exemple, dans les peintures sur papier de Kimber Smith, de Shirley Jaffe, de Richard Tuttle ou dans les petites aquarelles de Raoul de Keyser. » écrit Jean-Charles Vergne (opus cité). Pour ces artistes le tableau est un espace où s'organisent les éléments plastiques comme l'explique Shirley Jaffe : « or il faut "lire" un tableau et comprendre l'expression de l'artiste en regardant la façon dont est construit le tableau : la composition, l'harmonie ou son manque d'harmonie, la question du vide ou du plein, la répétition, la couleur, le dessin, la touche... » (Entretien avec Jean-Paul Ameline et Dominique Bornhauser » in *Manifeste, une histoire parallèle*, catalogue de l'exposition du Musée National d'Art Moderne, éditions du Centre Georges Pompidou, Paris 1993, p. 70, 71-72.)

La couleur dans ce travail de composition du tableau joue un rôle important. C'est là l'un de ses centres d'intérêt, la recherche d'harmonies colorées qui vont faire contraste avec une série d'œuvres travaillées dans les gris colorés. Les jeux de superposition, transparence, empâtements légers, jus colorés, coups de brosse vifs ou réguliers, sont autant de variantes qui composent son langage plastique.

Raoul de Keyser va puiser dans son environnement proche, dans la réalité quotidienne d'infimes détails dont il fait son miel. Cette peinture revient sans cesse sur cette question inépuisable de l'abstraction. Il va fouiller « de petites choses (qui) aspirent le monde, et deviennent le monde » (Jean-Charles Vergne, « Raoul de Keyser », catalogue FRAC Auvergne juin 2008, p6). Cette peinture, ni figurative, ni abstraite, s'intéresse à ce qui fait la peinture, le processus sans cesse hésitant qui conduit à la réalisation. D'autres questions viennent à l'esprit au vue de ces œuvres : le paysage, la couleur, les recadrages, la schématisation, la trace de l'outil, la gaucherie de la réalisation, espace du tableau... « Combien de temps faut-il pour arriver à éviter toute séduction » écrit Eric Suchère. (catalogue FRAC

		Auvergne juin 2008, p65).
<p>La figuration</p> <ul style="list-style-type: none"> - Les constituants plastiques et leur mise en relation. Les modes de représentation et de construction de l'espace. L'incidence du geste, du médium - Les procédés de représentation : les outils, les médiums, leurs incidences ; Les codes : modèle, écart et ressemblance. 	<p>Pierre TAL-COAT (1905-1985) <i>Sans titre</i> – 1980 - Huile sur toile - 25 x 33,5 cm</p> 	<p>« On sait le rôle qu'a pu jouer le paysage dans l'avènement de l'abstraction (chez Kandinsky, Mondrian). Il n'en est pas moins difficile de cerner la notion de « paysage abstrait ». Il y a là sans doute rappel de modèles identifiés dans la tradition picturale, et la transcription par la matière colorée de l'expérience contemplative vécue face au réel » (Colette Garraud in <i>Paysages etc...</i> Ville de Guéret / Editions Cercle d'Art, p34) C'est un peu ce que l'on retrouve dans la peinture de Pierre Tal-Coat dont l'origine est dans le paysage. Ici il se confond avec l'espace littéral pour livrer un espace sans profondeur. Une zone orangée, visible sur le champ de la toile, transpire cependant au travers de la matière, produisant une sorte de palimpseste de paysage. Le cheminement qui conduit du paysage à l'abstraction comme avec <i>Sans titre</i> de Pierre-Coat passe par le paysage. Que reste t-il de la figuration dans cet empâtement frontal de matière qu'une tache anime ? Peut-être l'horizontalité du geste qui rappellerait la ligne du même nom.</p>
<p>Figuration et abstraction :</p> <ul style="list-style-type: none"> La présence ou l'absence du référent - Le rythme - L'organique 	<p>Eugène LEROY (1910-2000) <i>Atelier 94/6</i> – 1994 - Huile sur toile - 100 x 81 cm</p> 	<p>Ici la peinture est travaillée dans son épaisseur, par rajouts successifs, traces d'outils qui viennent labourer la peinture. La rugosité de la surface, le relief ainsi produit sont sources d'expression pour cet artiste. Le titre de l'œuvre renvoie à un lieu réel : son atelier. Mais les accumulations de matière dissolvent toute représentation jusqu'à l'abstraction.</p>
<p>1) Figuration et image : question de la distance de l'image à son référent : Le réalisme</p> <p>4) Figuration et temps conjugués :</p> <ul style="list-style-type: none"> b) Temporalités d'une grande diversité <p>Le temps de réalisation</p>	<p>Joseph RAFFAEL (1933-) <i>Renascence</i> – 1980 - Huile sur toile - 230 x 270 cm</p>	<p><i>Renascence</i> ou <i>Renaissance</i> est par le titre une évocation d'un poème d'Edna St Vicent Millay qui évoque un retour à la vie. La peinture de Joseph Raffael qui figure des nénuphars fait également penser aux <i>Nymphéas</i> de Claude Monet. Mais le changement d'échelle et le traitement qui en est fait l'éloignent du peintre impressionniste. Chaque parcelle de couleur a son existence propre alors que dans les nymphéas de</p>

<p>Temps de lecture Temps du dévoilement</p>		<p>Monet il y a des superpositions de couleurs et un mélange optique de celles-ci.</p> <p>Les œuvres de l'artiste américain sont des fragments de nature qu'il peint avec précision. Le dessin des formes est tout d'abord reporté sur la toile au vidéoprojecteur, donc sans doute au rétroprojecteur en 1980. Ensuite vient le travail de la couleur. Il dispose d'une grande gamme de coloris qu'il va appliquer sur la toile en petites parcelles de couleurs très denses « Je n'ai pas d'idée de ce qui va arriver quand je commence une peinture [...] Il y a dans l'acte de peindre une activité alchimique durant laquelle la peinture se révèle elle-même » déclare l'artiste (Catalogue <i>Reflections of nature, paintings by Joseph Raffael</i>). Il y a donc un rapport à la photographie rendant compte de la profondeur de champ dans ses images avec parfois des effets de flou. On pourra évoquer le travail de Gerhard Richter avec une œuvre comme <i>Emma descendant un escalier</i> (1966), reprise en peinture d'une photographie qui est une citation de l'œuvre de marcel Duchamp. Toujours est-il que le regard se perd dans ses peintures qui peuvent parfois atteindre des dimensions dépassant les 5 mètres.</p>
<p>Figuration et image : question de la distance de l'image à son référent : Le schématique Figuration et abstraction : la présence ou l'absence du référent L'autonomie plastique La gestuelle Le décoratif</p>	<p>Jonathan PORNIN (1979-) <i>Sans titre</i> – 2011 - Huile sur toile - 70 x 70 cm</p> 	<p><i>Sans titre</i> de Jonathan Pornin conjugue deux espaces qui se contredisent. Dans l'un une rivière serpente dans un paysage verdoyant. Dans la partie supérieure du tableau il y a un ciel irisé de jaune. Le second espace est frontal, c'est en fait une forme sinueuse qui se déploie sur la partie inférieure. Il y a une forte densité chromatique dans la partie inférieure du tableau que les deux lignes ondulées organisent. Elles affirment la planéité mais opèrent un basculement dans l'espace illusionniste à la moitié du tableau. « Je produis un genre de peinture qui tend vers un paysage. Mais c'est plus l'idée d'un paysage que je peins » déclare l'artiste ; et de rajouter « j'essaie de dire quelque chose avec ce que je fais, c'est «peinture» plutôt que «paysage». (Entretien avec Philippe Cyroulnik déc 2011.). Il revendique en effet cette ambiguïté qui fait que deux visions viennent se perturber l'une l'autre. L'une semblant être un paysage, l'autre abstraite faite de couleur, lignes et formes.</p>

<p>1) Figuration et image : question de la distance de l'image à son référent : Le schématique</p> <p>3) Figuration et construction :</p> <p>a) la question des espaces que détermine l'image</p> <p>b) la question des espaces qui déterminent l'image</p> <p>Un espace d'énonciation : L'image contient elle-même des espaces Espace narratif</p>	<p>Stephen MAAS (1956-) <i>Sans titres</i> – 1996 - Aquarelles sur papier - 50 x 65 cm</p> 	<p>Stephen Maas a une posture assez singulière dans le domaine de l'art contemporain. Sa pratique de l'aquarelle l'amène à représenter des oiseaux parfois esseulés sur la feuille de papier, parfois en groupe, reliés entre eux par des lignes évoquant le collet, et donc les pièges que la sculpture représente. Les aquarelles constituent donc, elles-mêmes, d'autres pièges, d'autres manières de saisir fugitivement le réel, d'effleurer sans trop marquer. « Que l'aquarelle ne saisisse que des oiseaux et on comprendra que les sculptures ont le même but : saisir, elles aussi, l'analogue des oiseaux, le pas grand-chose, le presque rien, cette légèreté, le fugitif, pour l'arrêter un instant » écrit Eric Suchère (Stephen Maas catalogue édité par le FRAC en 2001).</p> <p>Dans les années 90, pendant presque deux ans l'artiste ne fera presque plus rien sinon regarder des oiseaux, formes fugitives à l'opposé de la rigidité des formes qu'il venait de créer. Installé dans le sud de la France il parcourt la garrigue tentant d'attraper des oiseaux avec ses jumelles, pour en saisir le mouvement. « Regarder des oiseaux avec des jumelles suppose de passer sans arrêt du flou au net ce qui constitue une bonne métaphore de la mémoire, de l'arrêt, du mouvement et de la saisie. En faisant des aquarelles d'oiseaux - elles aussi de mémoire - il tente d'attraper les choses, de les révéler dans un déclic comme dans la prise d'une photographie car l'utilisation de l'aquarelle ne suppose aucun repentir, il faut produire le geste juste qui fera sa réussite » précise Eric Suchère (opus cité P13)</p>
---	---	--

Document réalisé par Patrice Leray professeur correspondant culturel auprès du FRAC, permanence le mercredi de 10h à 13h30 tel : 04 73 90 50 00 patrice.leray@ac-clermont.fr

 Ensemble adoptons des gestes responsables : n'imprimez ce courriel que si nécessaire !



Reste l'air et les formes...



Reste l'air et le monde...

Expositions de collection

Pistes pédagogiques

C'est en fait une double exposition qui est en place dans les locaux du FRAC jusqu'en juin. La première, *Reste l'air et les formes*, est consacrée à l'artiste Clément Cogitore dont le FRAC vient d'acquérir deux œuvres vidéo qui sont installées au rez-de-chaussée. La seconde, *Reste l'air et le monde*, composée aussi de nouvelles acquisitions, mais pas seulement, est conçue par le commissaire Jean-Charles Vergne, comme « une traversée du paysage » qui se fait de l'aube, où pointent les premières lueurs de clarté, au crépuscule, où l'on se retrouve pour une veillée autour d'un feu. Cette exposition est ponctuée par une œuvre poétique en prose d'Éric Suchère.

Programme de première et terminale option : - La représentation - La présentation	Œuvres	Prolongements
La présentation La problématique de la présentation est à traiter en considérant à la fois les opérations techniques et intellectuelles d'élaboration des œuvres et les modalités de leur réalisation et de leur mise en situation ou de leur mise en scène.	Clément Cogitore – (1983-) <i>Sans titre (Lascaux)</i> - 2017 - Film 16mm - 46 sec. en boucle 	Cette seconde œuvre de Clément Cogitore résulte d'un artifice cinématographique qui pourra faire penser à ceux auxquels Georges Méliès avait recours dans « l'enfance du Cinéma ». Dans cette très courte vidéo de moins d'une minute, on voit des papillons qui virevoltent dans la grotte de Lascaux, dans le diverticule axial. Pour réaliser cette installation il a utilisé les images réalisées dans la grotte en 1999 par le préhistorien Norbert Aujoulat. Les papillons sont eux dans une boîte vitrée, deux d'entre eux restant immobiles une dizaine de secondes, en haut à droite, comme le fait justement remarquer Jean-Charles Vergne dans le journal de l'exposition. Il s'agit bien donc ici d'une forme de magie, anagramme d'image, dans laquelle nous emmène Clément Cogitore. Il procède par une forme de collage, à une rencontre impossible entre le jour et la nuit, la survivance d'une forme de rituel et la réalité des papillons. Ceux-ci semblent happés par le faisceau lumineux qui conduit le préhistorien dans la découverte des peintures rupestres, comme au premier jour de leur « invention » en septembre 1940 par Marcel Ravidat avec la lampe à pétrole qu'il a bricolé. L'autre point important de cette œuvre est le dispositif de présentation qui se fait avec un projecteur 16mn, qui par son côté désuet nous plonge quelques décennies en arrière. Le son produit par la machine et les saccades que produit l'entraînement de la pellicule fait écho au vol des papillons.
la représentation. - les procédés de représentation (les outils, les moyens et techniques, les médiums et matériaux utilisés et leurs incidences) ; - les codes (modèle, écart, ressemblance).	Viriya CHOTPANYAVISUT (1982-) <i>Reflect</i> – 2011 - C-print - 30 x 40	L'œuvre de cette artiste Thaïlandaise est centrée sur les « presque rien » qui font le quotidien. La photographie, l'instantané est capturé avec un grand souci du détail. Le cygne présent sur cette image se détache sur le fond très sombre de l'eau, comme un signe. Il prend en compte toutes les composantes de la photographie : le cadrage, la profondeur de champ et

La représentation

- les procédés de représentation (les outils, les moyens et techniques, les médiums et matériaux utilisés et leurs incidences) ;
- les processus (le cheminement de l'idée à la réalisation, les opérations de mise en œuvre, la prise en compte du temps et du hasard, la production finale)

La présentation

- l'aspect matériel de la présentation : le support, la nature, les matériaux et le format des œuvres ;
- tradition, rupture et renouvellements de la présentation : la tradition du cadre et du socle, ses ruptures et renouvellements contemporains



Sylvain COUZINET-JACQUES

(1983-)

Sans titre (Série Standards & Poors) – 2013 - Tirage jet d'encre, verre teinté - 170 x 120 cm



Sans titre (Série Standards & Poors) - 2013

Tirage jet d'encre, verre teinté - 170 x 120 cm

donc l'ouverture du diaphragme, mais aussi la vitesse d'obturation et peut-être en premier lieu la lumière. La lumière qui permet ici ce contraste saisissant entre le corps de l'animal et l'élément aquatique. La présentation de l'œuvre marouflée sur une plaque d'aluminium permet de détacher l'image du mur tout en gardant une parfaite planéité.

Ces deux œuvres appartiennent à la série *Standard and Poors* exposée en 2014 au BAL, à Paris. Les images ont été prises en Espagne sur des sites d'opérations immobilières stoppées par la crise, comme l'aéroport de Castellón ou le parc Ferrari World à Valence. La crise qui entraîne l'arrêt de projets immobiliers et inscrit ses marques et ses mots « *se vende* », « *disponible* » dans le paysage. Autant de lieux qu'il a « fantômisés » davantage grâce à une ingénieuse installation : ses Polaroids, soumis à un bombardement de rayons UV, s'assombrissaient au fil des jours et de l'exposition. Les verres teintés dans cette série *Standards&Poors* produisent des irisations de l'image rendant encore plus difficile sa lecture. Il lui arrive de pousser l'effacement de l'image jusqu'à la détérioration de la photographie: il accidente ses tirages en les froissant. L'artiste précise : « Puis un jour, j'ai pensé à cette phrase de Marguerite Duras : « Il y a des choses impossibles à écrire, mais on peut écrire sur l'impossibilité », et il m'est venu un geste simple, mais qui s'est révélé décisif. J'ai voilé volontairement mes images, je les ai opacifiées. Ce geste impliquait, du coup, un effort de la part du regardeur qui devait prendre du temps pour discerner ce qu'il y avait dans mes images. Cette dilatation de la perception modifiait littéralement leur statut : elles étaient réinventées par la durée. Ce n'étaient plus des clichés de l'Amérique, c'étaient des images qui résistaient. J'ai découvert qu'en voilant mes photos, je les révélais. » (cité Natacha Wolinski dans un texte intitulé *LE JARDIN D'EDEN DE SYLVAIN COUZINET JACQUES* Site de l'artiste)

Les filtres utilisés pour présenter ces images agissent comme le symptôme

		<p>de la difficulté à saisir ce qui advient. Le paysage est là, mais lointain, les scènes qu'il fixe sont désertées, ces images marquent une inquiétude. « Sylvain Couzinet-Jacques capte une déliquescence urbaine. Jamais de centre-ville. Car ce sont bien les marges qui le concernent. Si la lisière des territoires demeure un motif, récurrent, la frontière du visible elle, est constitutionnelle [...] Il place la stase au cœur de son entreprise de réhabilitation » écrit Etienne Hatt (Art Press 2 n°34 – 2014 - Texte <i>La stase du regard</i>)</p>
<p>Représentation :</p> <ul style="list-style-type: none"> - les procédés de représentation (les outils, les moyens et techniques, les médiums et matériaux utilisés et leurs incidences) ; - les processus (le cheminement de l'idée à la réalisation, les opérations de mise en œuvre, la prise en compte du temps et du hasard, la production finale) ; - les codes (modèle, écart, ressemblance). 	<p>Ilse D'HOLLANDER (1968-1997) <i>Sans titre (238)</i> – 1996 - Huile sur toile - 38 x 31 cm</p> 	<p>Comme nous avons déjà pu le voir au printemps dernier avec l'exposition consacrée au jeune artiste Pius Fox le sujet n'est que prétexte à faire de la peinture. Cette question du sujet est abordée par Henri Matisse. Il écrit : « Pour moi le sujet d'un tableau et le fond de ce tableau ont la même valeur, ou, pour le dire plus clairement, aucun point n'est plus important qu'un autre, seule compte la composition, le patron général. Le tableau est fait de la combinaison de surfaces différemment colorées, combinaison qui a pour résultat de créer une expression. [...] Un tableau est la coordination de rythmes contrôlés » (<i>Ecrits et propos sur l'art</i> – collection Savoir, édition Hermann 1972, p131).</p> <p>Cette peinture ni figurative ni abstraite s'intéresse à ce qui fait la peinture, le processus sans cesse hésitant qui conduit à la réalisation. En ce sens, on peut la rapprocher de l'œuvre de Raoul de Keyser, artiste belge lui aussi. Cette peinture revient sans cesse sur cette question inépuisable de l'abstraction. Raoul de Keyser va fouiller « de petites choses (qui) aspirent le monde, et deviennent le monde » (Jean-Charles Vergne, « Raoul de Keyser », catalogue FRAC Auvergne juin 2008, p6). Cette formule pourrait tout aussi bien s'appliquer au travail d'Ilse D'Hollander.</p>

<p>Terminale</p> <ul style="list-style-type: none"> - l'aspect matériel de la présentation : le support, la nature, les matériaux et le format des œuvres ; - tradition, rupture et renouvellements de la présentation : la tradition du cadre et du socle, ses ruptures et renouvellements contemporains ; 	<p>Éric PROVENCHÈRE (1970-) <i>Fragile Wind</i> – 2013 - Technique mixte sur balsa - 20 x 30 cm</p> 	<p>Comme pour beaucoup d'autres artistes, il est intéressant de se pencher sur les références artistiques qui nourrissent le travail d'Eric Provenchère. Il ne cache pas son admiration pour Matisse bien sûr mais aussi pour d'autres artistes, sans doute plus inclassables, comme Richard Tuttle ou Raoul de Keyser. Chez le premier on retrouve le souci impérieux de la rigueur dans la réalisation et l'accrochage des œuvres, bien que réalisé avec des matériaux pauvres comme ici la cagette. Ce sont aussi les rapports que la masse colorée entretient avec le support dans ses décentrement. Chez le second des accords de couleurs inattendus. Les délicats empâtements déposés sur de simples cagettes en bois constituent cette série <i>Massifs</i>. Cet ensemble est aussi l'un des seuls « ou chaque occurrence dispose propre encourageant ainsi certaines analogies : <i>Ecchymoses</i> fait la part belle à de multiples nuances de bleus, <i>L'aube change tout</i> nous fait songer au lever de soleil modifiant ainsi notre perception du monde. La relation textuelle et picturale des pièces de l'artiste suscite chez l'observateur des images mentales où il y perçoit une atmosphère de paysage, parfois métaphorique, parfois plus accidenté et tumultueux ». (Extrait du texte de Karen Tanguy pour l'exposition Tout ce que la main peut atteindre, La Tôlerie, Clermont-Ferrand, 2014)</p>
<p>Première :</p> <ul style="list-style-type: none"> - les processus - les opérations de mise en œuvre - les codes (modèle, écart, ressemblance). 	<p>Jonathan PORNIN (1979-) <i>Sans titre</i> – 2011 - Huile sur toile - 70 x 70 cm</p> 	<p>Dans cette peinture les choses sont confuses pour le spectateur, l'artiste déclare chercher « à créer une ouverture sur le flou pour le regardeur » (Entretien avec Philippe Cyroulnik déc. 2011.). Les formes, les couleurs se superposent s'entremêlent, entre opacité et transparence, aplats et fluidité des jus colorés. « La plupart du temps je commence une toile par un recouvrement total de la surface par une couleur ou par une trame ou grille. Dans ce sens-là c'est d'abord abstrait. Par la suite s'ajoutent des indices de paysage qui peuvent être à leur tour recouverts d'éléments empruntés à la géométrie, à l'imagerie scientifique, aux schémas, aux cartes. »</p>

<p>La représentation</p> <ul style="list-style-type: none"> - les procédés de représentation (les outils, les moyens et techniques, les médiums et matériaux utilisés et leurs incidences) <p>La présentation</p> <ul style="list-style-type: none"> - l'aspect matériel de la présentation : le support, la nature, les matériaux et le format des œuvres ; - tradition, rupture et renouvellements de la présentation : la tradition du cadre et du socle - les espaces de présentation de l'œuvre : l'inscription des œuvres dans un espace architectural 	<p>Dominique GHESQUIÈRE (1953-) <i>Grillage</i> – 2012 - Osier - 100 x 1000 cm</p>  <p>Dominique GHESQUIÈRE (1953) <i>Feu de bois</i> – 2010 - Branches de filaire - Dimensions variables</p> 	<p>Les deux œuvres de Dominique Ghesquière posent cette double question de la représentation et de la présentation. Le matériau, l'osier crée un écart avec le réel. En même temps que visuellement l'objet prend l'apparence d'un véritable grillage, la fragilité du matériau le déconnecte du réel. En effet sa fragilité lui fait perdre sa fonction de barrière, d'interdit, de délimitation d'un espace. Il devient ici, devant ce mur un objet à contempler dans la banalité de sa représentation et la virtuosité de la procédure de réalisation.</p> <p><i>feu de bois</i> est aussi une transposition d'un quotidien, somme toute banal, lui aussi renvoyant à une certaine idée de la nature mais aussi d'une action passée ou à venir. Le tas de bois calciné ainsi mis en scène, déplace le regard du spectateur dans un autre lieu, un autre temps. Les œuvres de Dominique Ghesquière opèrent comme des simulacres, « sont des objets de vie, que l'on utilise au quotidien ou qui composent le paysage commun. Grillage, escabeau, journal papier, mur de briques, tapis de salon. Tous ici supplantés par leurs artefacts. Des artefacts à ne pas considérer comme identiques donc. Disons plutôt similaires. Comme une espèce de gémellité contrariée qui ne se voit pas au premier regard mais s'observe pourtant à plusieurs endroits » écrit Emmanuel Posnic (site de l'artiste)</p>
--	--	---

Document réalisé par Patrice Leray professeur correspondant culturel auprès du FRAC, permanence le mercredi de 10h à 13h30 tel : 04 73 90 50 00 patrice.leray@ac-clermont.fr

📄 Ensemble adoptons des gestes responsables : n'imprimez ce courriel que si nécessaire !





Reste l'air et les formes...



Reste l'air et le monde...

Expositions de collection

Pistes pédagogiques

C'est en fait une double exposition qui est en place dans les locaux du FRAC jusqu'en juin. La première, *Reste l'air et les formes*, est consacrée à l'artiste Clément Cogitore dont le FRAC vient d'acquérir deux œuvres vidéo qui sont installées au rez-de-chaussée. La seconde, *Reste l'air et le monde*, composée aussi de nouvelles acquisitions, mais pas seulement, est conçue par le commissaire Jean-Charles Vergne, comme « une traversée du paysage » qui se fait de l'aube, où pointent les premières lueurs de clarté, au crépuscule, où l'on se retrouve pour une veillée autour d'un feu. Cette exposition est ponctuée par une œuvre poétique en prose d'Éric Suchère.

Programme de terminale enseignement de spécialité : l'œuvre.	Œuvres	Prolongements
<p>Œuvre, filiation et ruptures Ce point du programme est à aborder sous l'angle d'une interrogation de la pratique et de ses résultats formels au regard des critères institués à différentes époques. Être moderne ou antimoderne, en rupture ou dans une tradition. Penser sa pratique à l'aune des valeurs relatives au présent et dans l'histoire. Faire état de stratégie, goût, sincérité. Suivre, opérer des déplacements, transgresser, etc.</p> <p>Le chemin de l'œuvre Ce point du programme est à aborder sous l'angle d'une analyse du processus global qui fait suite à l'intuition et à la réflexion : la formalisation de l'œuvre engage les modes de sa diffusion, de son exposition et des commentaires qu'elle suscite. Ce cheminement de l'œuvre mobilise des rapports aux techniques et induit des choix plastiques déterminants pour porter l'œuvre en en servant le projet esthétique intrinsèque.</p>	<p>Clément Cogitore – (1983-) <i>Les Indes galantes</i> - 2017 - Vidéo - 6 mn. - Édition 3/5</p> 	<p>Cette oeuvre de commande réalisée dans le cadre de la plateforme en ligne <u>3e Scène</u> de l'Opéra de Paris est une symbiose galvanisante de musique, danse, cinéma. La musique tout d'abord, celle de Jean-Philippe Rameau (cf. pistes HiDA), est tirée de l'Opéra Ballet éponyme. L'artiste explique qu'il met en scène « des nœuds entre les personnages entre différentes situations qui sont plus complexes que ça en a l'air. Notamment la relation entre l'homme occidental et le reste du monde trois cents ans après des perspectives apparaissent qui n'étaient pas forcément visibles au moment de sa création. » (interview <u>https://www.youtube.com/watch?v=UMv4EyS08_g</u>). Ce qui se joue dans cet opéra est une rencontre entre des mondes et notamment celui du « bon sauvage » qui va marquer l'esprit des Lumières. Cette idée de la « rencontre » est au cœur du processus créatif de Clément Cogitore. « Rencontre de l'archaïsme tribal avec l'émancipation politique, rencontre de la musique raffinée d'une société aristocratique insouciant avec la réalité crue de minorités paupérisées en soulèvement, rencontre des corps qui simultanément s'affrontent, se mesurent, se frôlent et se séduisent à l'intérieur d'un cercle profane transformé en une clairière sacrée. » explique Jean-Charles Vergne (journal de l'exposition). Les danseurs vont évoluer au son de cette musique saccadée à laquelle a été rajoutée une base de percussion un peu plus forte.</p> <p>Le film est un montage dans lequel les points de vue varient au rythme de la danse, mais en tant que spectateur nous sommes propulsés dans le cercle des participants, dans un point de vue subjectif. Les Opérateurs caméra captent les défis et pantomimes de la Battle. Le principe est basé sur une forme d'improvisation dans laquelle les danseurs viennent « s'affronter » dans la « clairière » centrale. Certaines parties sont chorégraphiées – il a travaillé avec les chorégraphes : Bintou Dembele,</p>

		<p>Igor Caruge et Brahim Rachiki – mais d'autres sont improvisées , les opérateurs caméra ne sachant pas où il allait se passer quelque chose, « il ya des moments où on ne savait pas ce qui allait se passer » précise l'artiste (opus cité). Il y a aussi une hiérarchie dans cette Battle, les danseurs les plus reconnus intervenant plus tard.</p> <p>« Ce qui m'intéresse dans la pratique artistique ce sont des mondes qui se rencontrent, qui cohabitent, qui se confrontent, qui essaient de vivre ensemble, c'est ce que j'ai essayé de faire dans cette vidéo » conclut l'artiste (opus cité)</p>
<p>Programme limitatif : Le monde est leur atelier</p>	<p>Viriya CHOTPANYAVISUT (1982-) <i>Reflect</i> – 2011 - C-print - 30 x 40</p> 	<p>« Donner à voir ce qui, de manière hasardeuse, advient lors d'une promenade, en extrapolant ce dont seul l'appareil photographique pourra rendre compte – car l'œil ne voit jamais ainsi : le suspens, le contre-jour, la lumière diffractée par la lentille optique, l'agencement poétique du monde. » (Livret de l'exposition) Ces propos de Camille Saint-Jacques sont parfaitement adaptés aux œuvres de Viriya Chotpanyavisut. Ce sont des instantanés qui révèlent un monde bien souvent invisible au regard, car bien trop fugitif. C'est le cas par exemple de <i>Reflect</i> qui combine deux points de vue : la plongée et la contre-plongée. Ce que l'on voit d'abord ce sont les nuages puis la première onde qui vient de se former au centre de l'image. Probablement un caillou jeté par l'artiste qui fixe l'instant ou les ondes n'ont pas encore brouillées l'image. On pense à Narcisse qui découvre son image. Il est aussi possible d'établir une relation avec l'œuvre <i>Extension of Reflection</i> de Gabriel Orozco.</p>  <p>Cette intervention s'est déroulée dans l'espace (lieu) et le temps (passages successifs) nécessaires au déroulement des mouvements circulaires. Ces flaques d'eau forment des surfaces miroirs</p> <p>OROZCO Gabriel (né en 1962), <i>Extension of Reflection</i>, 1992, épreuve couleur chromogène, 57,2x71,1 cm, édition de 5, New York, Marian Goodman Gallery.</p>

		reflétant une palissade, la silhouette d'arbres et le ciel gris bleu nuagé de blanc. Les traces de pneu et les cercles peuvent évoquer la mécanique spatiale tandis que les traces de vélo renvoient au corps. Le macrocosme et le microcosme se réunissent dans cette double réflexion : au sens de reflet et au sens de réflexion.
<p>Le chemin de l'œuvre Ce cheminement de l'œuvre mobilise des rapports aux techniques et induit des choix plastiques déterminants pour porter l'œuvre en en servant le projet esthétique intrinsèque.</p>	<p>Camille SAINT-JACQUES (1956-) <i>LIII 364, Cuyahoga Mist</i> - 2010 Aquarelle sur papier Ingres - 258 x 158 cm</p> 	<p>Les aquarelles de Camille Saint-Jacques sont simplement punaisées au mur. Le support est constitué de feuilles de papier Ingres simplement scotchées les unes avec les autres. Elles gardent les traces de pliage. Ce pliage qui va lui permettre de ranger aisément son travail en le glissant sous un lit par exemple. La pauvreté des moyens mis en œuvre l'est aussi dans le médium autant que dans le dispositif de présentation. Le cadre est la marge non peinte sur le pourtour de l'aquarelle. Au mur le papier joue librement avec les pliures.</p> <p>Camille Saint Jacques écrit beaucoup inventant parfois des personnages fictifs qui vont servir de médiateur. Il écrit aussi ses impressions et à la date du LII 174 (soit 52 ans et 174 jours cf fiche de première) « j'ai ressenti le besoin de renouer avec l'essentiel : la matière du papier plié, la lumière instantanée qui naît du cadre peint, l'attrance pour le champ immaculé qui se trouve à l'intérieur ; les plis, les ombres, ce que j'y perçois comme formes, les images qu'ils me suggèrent du monde, ce que j'ai trop vite vu, mais qui est resté inexplicablement inscrit dans ma mémoire. Encore une fois, j'aurais volontiers laissé le champ tel quel, sans peinture, mais le geste aurait sans doute semblé trop manifeste, démonstratif. Peut-être, ce n'est pas sûr... J'y viendrai sans doute le jour où cela n'aura plus d'importance pour personne. De toute façon, alors que je me délectais de l'angle inférieur gauche, un jaune sale s'est mis à sourdre du bord supérieur. Je l'ai vu clairement avant de l'avoir peint, comme s'il s'agissait d'une hallucination. Je m'y suis laissé aller avec facilité et délice. »(http://www.galeriebernardjordan.com/index.jsp?s=68051&p=68061&a=1254)</p>
<p>Œuvre, filiation et ruptures Penser sa pratique à l'aune des valeurs relatives au</p>	<p>Raoul DE KEYSER (1930-2012) <i>Oskar 3</i> – 2005 - Huile sur toile -</p>	<p>Méconnu en France Raoul de Keyser jouit cependant d'une</p>

<p>présent et dans l'histoire. Faire état de stratégie, goût, sincérité. Suivre, opérer des déplacements, transgresser, etc.</p>	<p>36 x 48 cm</p> 	<p>reconnaissance internationale. Œuvrant depuis plus de 40 ans il fait parti de ces artistes inclassables suivant une ligne personnelle qui le rapproche d'artistes rares comme Eugène Leroy, Pierre Tal-Coat, Shirley Jaffe ou Richard Tuttle. C'est une peinture « âpre », qui nécessite d'être fréquentée. « Raoul de Keyser est « un peintre pour les peintres », un artiste admiré par d'autres artistes parce qu'ils « sont les seuls à avoir suivi le même cheminement : à prendre le genre de décisions que prennent les peintres, passer par ce processus ouvert et souvent mystérieux consistant à commencer et se retrouver dans un autre ; céder à de soudaines impulsions et revenir sur des conclusions forcées ; avancer et reculer, saisir des possibilités imprévues et suivre les changements de direction, juste pour voir ou les choses pouvaient mener ». (Catalogue FRAC Auvergne juin 2008, p14). D'autres questions viennent à l'esprit au vue de ces œuvres : le paysage, la couleur, les recadrages, la schématisation, la trace de l'outil, la gaucherie de la réalisation, espace du tableau... « Combien de temps faut-il pour arriver à éviter toute séduction » écrit Eric Suchère. Et il poursuit en parlant de ces formes et couleurs qui « n'esthétisent pas l'expérience vécue, ne poétisent pas ce qui a été vu, sont : retour sur la brutalité du perceptif dans les moyens les plus directs, les moins affectés – il s'agit de désaffecter les moyens pour retrouver la charge. » (Opus cité p65)</p>
<p>Le chemin de l'œuvre Ce point du programme est à aborder sous l'angle d'une analyse du processus global qui fait suite à l'intuition et à la réflexion : la formalisation de l'œuvre engage les modes de sa diffusion, de son exposition et des commentaires qu'elle suscite. Ce cheminement de l'œuvre mobilise des rapports aux techniques et induit des choix plastiques déterminants pour porter l'œuvre en en servant le projet esthétique intrinsèque.</p>	<p>Éric PROVENCHÈRE (1970-) <i>Fragile Wind</i> – 2013 - Technique mixte sur balsa - 20 x 30 cm</p> 	<p>« Les mots de Roland Barthes qualifieraient très justement le travail d'Eric Provenchère sur une certaine « tactilité de la matière » où couleur, densité, résistance et fragilité entrent en interaction. Matière, lumière et couleur qui sont au cœur de la démarche de l'artiste demeurent indissociables les unes des autres » écrit Karen Tanguy (texte pour l'exposition <i>Tout ce que la main peut atteindre</i>, La Tôlerie, Clermont-Ferrand, 2014). La question de la couleur dans ses interactions avec la matière, sont au centre du travail d'Eric Provenchère depuis plus de dix ans. Cette application à travailler la couleur trouve son expression dans le travail en série, celle-ci se nomme <i>Massif</i>. Ses œuvres sont toujours</p>

		<p>pensées dans le rapport qu'elles entretiendront avec le public. Ce travail de la couleur n'est pas sans évoquer quelques grands coloristes du XXème siècle au premier rang desquels Matisse à une place particulière. Olivier Soulerin a écrit un texte poétique sur ce travail dont voici quelques fragments :</p> <p>« Egrener/générer chaque prénom de fleurs Rose, Lilas, Garance, et Violette. Faire et clore un inventaire [.....] Gestes d'orange, Soleil touchant L'horizon Rayon vert Blancs et bleus rougis remués en mauves Boucles d'ocre jaunâtre mordorant l'à côté blanc coton Trempe des gris d'acier Bain de rouges bougés, d'incarnadins dorés [.....] Accidentelle ou dentelle d'excédents Deux silhouettes topiaires taillées dans l'amas L'encolure échanquée Ciselée en lisière En couleurs dents de scie » (Source : site de l'artiste)</p>
<p>Œuvre, filiation et ruptures Ce point du programme est à aborder sous l'angle d'une interrogation de la pratique et de ses résultats formels au regard des critères institués à différentes époques. Être moderne ou antimoderne, en rupture ou dans une tradition. Penser sa pratique à l'aune des valeurs relatives au présent et dans l'histoire. Faire état de stratégie, goût,</p>	<p>Herbert BRANDL (1959-) <i>Sans titre</i> – 1994 - Huile sur toile - 200 x 160 cm</p>	<p>«Le tableau se construit à travers de nombreux changements de formes et de couleurs, sans que le résultat final ne soit le fruit d'une idée préalable. Le répertoire formel de cette peinture n'est assimilable ni à la tradition de l'art abstrait, informel ou gestuel, ni à l'héritage constructiviste, ni non plus à une conception figurative du tableau. Cette peinture exhibe surtout le processus de sa gestation, condensé dans un fait visuel compact », écrit Robert Fleck (Catalogue de l'exposition <i>Herbert Brandl</i> au centre Pomel à</p>

sincérité. Suivre, opérer des déplacements, transgresser, etc.



Issoire en 1999, p9). On peut noter cependant que les œuvres de cette période peuvent évoquer des détails de peintures, comme un agrandissement d'un fragment.

C'est une peinture expressionniste et qui dans ce sens trouve une filiation dans la peinture allemande de l'après guerre, Gerhard Richter ou Jörg Immendorf ses aînés et ses contemporains Albert Oehlen et Christopher Wool. Ce qui fait la peinture : le médium, l'outil, l'implication du corps trouve son expression dans des formats parfois très grands. La fluidité, la transparence sont le résultat de superpositions de couches de couleurs. La trace de l'outil est lisible, ici notamment, le pinceau dégorge son trop plein de matière qui vient dégouliner sur la toile. Les formats à l'échelle du corps ou parfois plus grand laissent libre court à une gestuelle qui s'intéresse à l'objectivité des pulsions bien plus qu'à la subjectivité des sentiments. Il ne s'agit donc pas dans cette peinture de trouver une quelconque traduction d'un rapport au monde mais la création d'un monde autonome qui analyse ses propres composants.

Robert Fleck voit dans la peinture de l'artiste allemand une appartenance à une catégorie de peintres dans l'histoire de l'art qui « recommencent toujours leur œuvre ; Poussin, Cézanne ou Eugène Leroy en font partie. Herbert Brandl est l'un des rares artistes contemporains qui, du fait de sa formation autodidacte, considère lui aussi, chaque nouvelle toile comme un premier tableau » (Opus cité p19)

Que ce soit en peinture ou en dessin les modes d'expression, les modes d'expression de Gilgian Gelzer permettent d'aborder la question de l'autonomie de l'œuvre. C'est une pratique qui se conçoit en dehors de toute référence au réel. Gilgian Gelzer déclare : « quand je peins je n'ai pas d'autre projet que la peinture ». Le travail se fait par concaténation, les formes, les couleurs, les lignes s'enchaînent les unes aux autres. « Les choses, au départ, ne sont pas visibles et s'installent au fur et à mesure.

Le chemin de l'œuvre

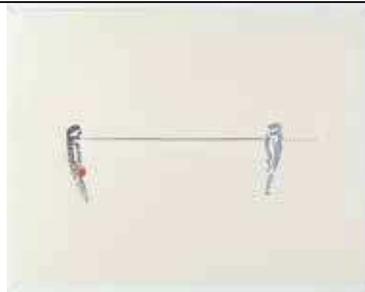
Ce cheminement de l'œuvre mobilise des rapports aux techniques et induit des choix plastiques déterminants

<p>pour porter l'œuvre en en servant le projet esthétique intrinsèque.</p>	<p>Gilgian GELZER (1951-) <i>Sans titre</i> – 2010 - Graphite et crayon de couleur sur papier - 200 x 150 cm</p> 	<p>C'est-à-dire qu'il y a simplement, au début du travail, une décision, l'envie de faire une chose, d'entreprendre, un besoin d'agir à partir d'un élément qui est assez dérisoire. Ce peut-être une marque sur le papier, le choix d'un crayon ou, en peinture, des coups de pinceau, le choix d'une couleur. À partir de là, il se passe quelque chose puis, il faut être attentif, disponible, concentré sur ce qui se produit, sur ce qui apparaît. Je passe du temps à essayer de voir ce qui apparaît et, ensuite, à essayer de faire quelque chose avec. Je passe du temps à essayer de voir jusqu'où ça peut aller, jusqu'où une forme tient une situation, se tient. » (Gilgian Gelzer <i>Face Time</i> exposition au FRAC Auvergne 2004 p24)</p>
<p>L'espace du sensible Ce point du programme est à aborder sous l'angle de la relation de l'œuvre au spectateur. Comment réfléchir la mise en situation de l'œuvre dans les espaces de monstration</p> <p>L'œuvre, le monde Ce point du programme est à aborder sous l'angle du dialogue de l'œuvre avec la diversité des cultures.</p>	<p>Dominique GHESQUIÈRE (1953-) <i>Grillage</i> – 2012 - Osier - 100 x 1000 cm</p> 	<p>Cette œuvre de Dominique Ghesquière s'apparente à un feu de bois abandonné au beau milieu de cette salle d'exposition. Quel groupe est venu poser son feu de camp dans cet espace pour le moins anachronique. Empilement de bois savamment organisé pour allumer le feu, le petit bois en dessous les plus grosses pièces au dessus. Il n'y manque plus que le papier et l'allumette, mais attendons la veillée.</p> <p>L'artiste réalise des œuvres qui interrogent notre perception, notre capacité à déjouer le piège des apparences. Ce que l'on a ici sous les yeux, n'est tout simplement pas possible. Outre le fait que l'on imagine mal un feu de camp ici, il s'agit d'un leurre. Le bois est ici déjà consommé et devient du charbon de bois. La technique utilisée est celle, ancienne, des charbonniers aujourd'hui industrialisée, le principe en étant de réguler la quantité d'oxygène lors de la combustion. Cette œuvre évoque un évènement passé mais aussi un évènement à venir</p> <p>En introduisant un écart entre la perception et la réalité physique, Dominique Ghesquière met en tension le factice et le réel. Les objets réels sont ici supplantés par leur artéfact. C'est aussi ce qui se trame avec <i>grillage</i> présenté dans la même salle. Il s'agit ici d'un objet qui a</p>

<p>Le chemin de l'œuvre</p> <p>Ce point du programme est à aborder sous l'angle d'une analyse du processus global qui fait suite à l'intuition et à la réflexion : la formalisation de l'œuvre engage les modes de sa diffusion, de son exposition et des commentaires qu'elle suscite.</p> <p>L'espace du sensible</p> <p>Ce point du programme est à aborder sous l'angle de la relation de l'œuvre au spectateur. Comment réfléchir la mise en situation de l'œuvre dans les espaces de monstration</p> <p>Programme limitatif : Le monde est leur atelier</p>	<p>Stephen MAAS (1956-) <i>Sans titres</i> – 1996 - Aquarelles sur papier - 50 x 65 cm</p> 	<p>l'apparence d'un grillage mais dont le matériau n'est pas le fil de fer mais l'osier. Cette transposition dans un matériau naturel change la nature et la fonction de l'objet. Ça n'est pas un ready made mais une véritable sculpture dans le sens d'une re-présentation.</p> <p>Les œuvres de Dominique Ghesquière sont des transpositions d'objets du réel, très souvent des objets banals, dans des matériaux qui déplacent le regard. C'est le cas par exemple d'un escabeau réalisé en biscuit de porcelaine ou d'un échafaudage réalisé en béton soulignant la paradoxale fragilité du matériau dans ce cas.</p> <p>« Dominique Ghesquière ne met jamais de majuscules au titre de ses œuvres, afin d'évoquer un "nom commun". Ces œuvres réifiées, objectivées, sont marquées du sceau commun qui nous est apposé, par opposition aux Dieux, ou à l'élite (aristocratie), ou tout au moins aux personnes qui s'en réclament. » écrit Marie Louise Botella (site de l'artiste). Pour tisser des liens avec d'autres démarches, on pourra citer par exemple Wim Delvoye qui avec beaucoup d'humour, sous-traite la réalisation de bétonnières en bois sculpté à des artisans indiens ou encore un but de hand-ball en vitrail.</p> <p>« Stephen Maas reste l'ennemi du propre de l'agréable lisse, du neuf réconfortant. Le raffinement vient de là: de l'opposition entre la précision de la composition et le caractère dérisoire ou déglingué des matériaux qui entrent dans cette composition et, si le terme ne semblait pas péjoratif, je caractériserais cette sculpture de « grunge dandy »... » écrit Eric Suchère (catalogue du FRAC Auvergne publié à l'occasion de l'exposition de 2001). La</p>  <p>Robert Filliou (1926-1987) <i>Autoportrait bien fait, mal fait, pas fait</i> – 1973 – assemblage, bois crayon, photographie noir et blanc, marouflée sur contreplaqué, encre. – Musée d'Art Moderne de Saint Etienne</p>
--	---	--

Œuvre, filiation et ruptures

Ce point du programme est à aborder sous l'angle d'une interrogation de la pratique et de ses résultats formels au regard des critères institués à différentes époques. Être moderne ou antimoderne, en rupture ou dans une tradition.



Gregory CREWDSON (1962-)
The Shed (Série Cathedral of the Pines) – 2013 - Photographie couleur numérique - 95,5 x 127



sculpture, mais aussi la sculpture, les aquarelles présentées ici témoignent d'une période où le travail fut façonné par l'absence d'atelier. Le manque de place, comme les constants déménagements, amena les sculptures à être plus légères et facilement démontables, comme le manque de moyen détermina l'utilisation de matériaux peu onéreux ou leur recyclage d'une sculpture à l'autre donc le fait qu'ils ne soient pas fixés. L'artiste adapte, par conséquent, son travail à ses conditions de travail.

Le presque-pas-fait des œuvres de Stephen Maas évoque L'autoportrait bien fait, mal fait pas fait de Robert Filliou qui lui aussi mettait en échec les fondements mêmes de l'œuvre d'art.

Son inspiration lui vient de son enfance où il écoutait en secret les confidences des patients de son père qui était psychanalyste. Les patients étaient reçus dans la cave aménagée par son père, qui exerçait son métier dans la maison familiale. Cet endroit, séparé de lui, l'intriguait beaucoup et en réalité, il n'entendait rien mais il imaginait les récits de ces patients, aux allures névrosées qui contrastaient avec l'image de l'Amérique rurale, ce qui l'intéresse particulièrement. Maître de la « staged photographie » (Ecole dite de la Photographie mise-en-scène, où il mêle les codes de la photo documentaire à ceux du tournage de films), Gregory Crewdson saisit l'envers du décor de l'Amérique rurale, projette une image tout à la fois glamour et sombre et mystérieuse. Les scènes photographiques de Gregory Crewdson font l'objet d'une élaboration minutieuse, d'une mise en scène.

La dernière série réalisée par le photographe américain : *The Cathedral of the Pine*, est arrivée au terme d'une longue période d'incertitude et d'inactivité pour l'artiste. Elisabeth Franck-Dumas rapporte dans quelles circonstances l'idée lui en est venue : « Je traversais une crise... Je me suis installé dans une église... je marchais dans le sentier des Appalaches, je partais nager dans les lacs [...] Et lors d'un de ces hivers, alors que je faisais du ski de fond près de la petite ville de Becket, je suis parvenu à un chemin

	<p>dont le nom était indiqué sur une pancarte : <i>Cathedral of the pines</i> (<i>La cathédrale des pins</i>). Là, j'ai eu une révélation, une vision très précise d'une série de photos. Je me suis dit qu'il fallait que je les prenne ici, à Becket, avec une équipe plus restreinte, et que leur thème serait la recherche d'un refuge. Je m'y suis tenu, j'ai fait ces photos, sur deux ans et demi, lors de trois sessions. Mes prises de vues ressemblent toujours à des tournages, je réunis une équipe pendant six semaines. <i>Cathedral of the pines</i> est mon travail le plus intime, enfin aussi intime que possible, car il y a toujours un certain recul dans mes photos, un côté démonstratif. » (Libération 17 18 septembre 2016)</p>
--	--

Document réalisé par Patrice Leray professeur correspondant culturel auprès du FRAC, permanence le mercredi de 10h à 13h30 tel : 04 73 90 50 00 patrice.leray@ac-clermont.fr

 Ensemble adoptons des gestes responsables : n'imprimez ce courriel que si nécessaire !

