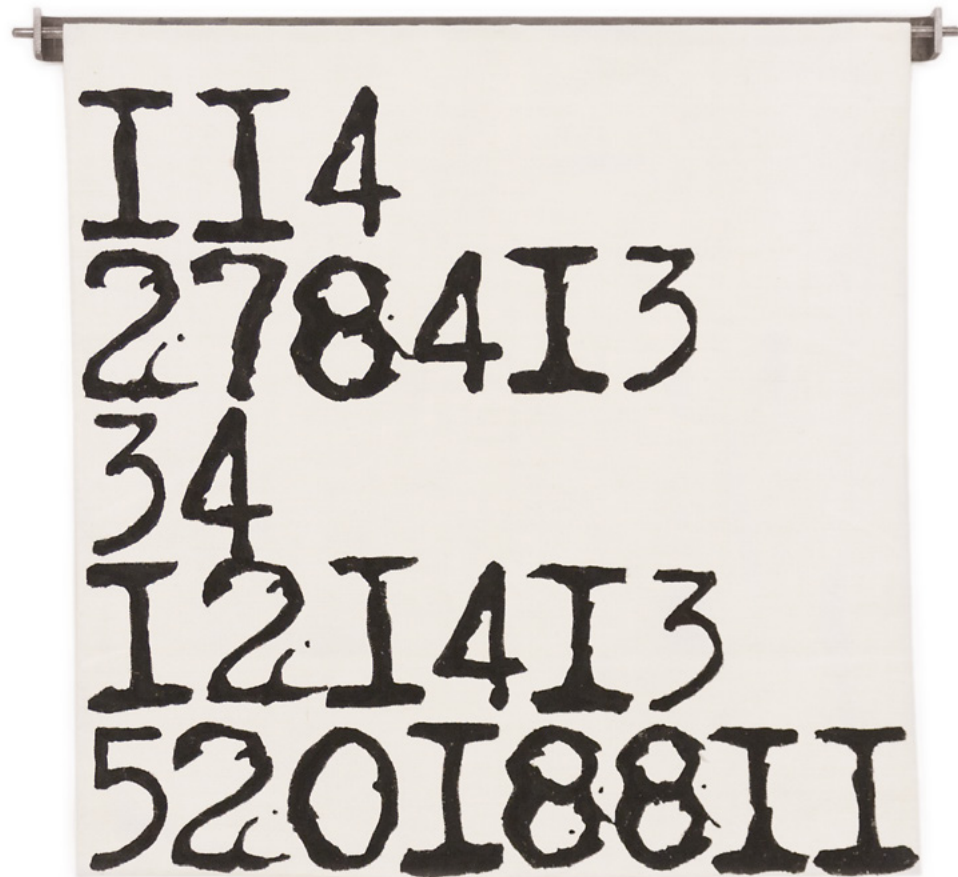




CLAIRE
MAUGÉAIS

94 21841318 3.2013 1502418 3819

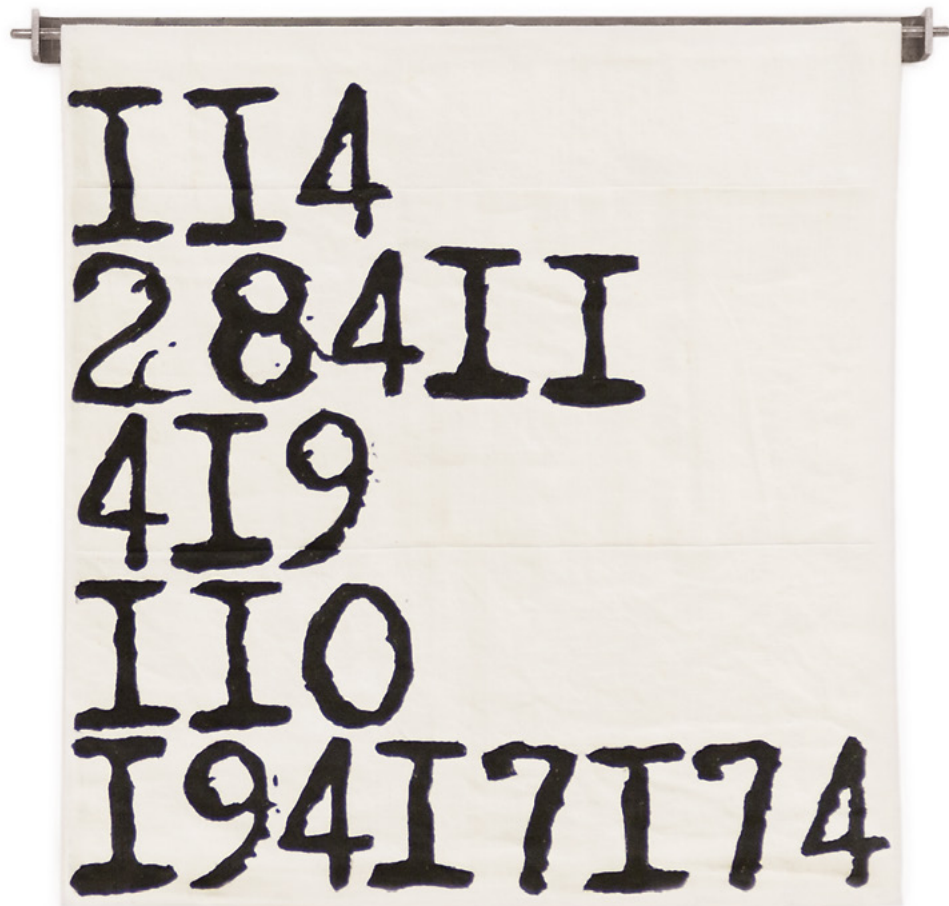
21420154 320 28411 419 JA IIO 19417174



Le chien
de mon fusil

CLAIRE MAUGÉAIS

21-09
15-12
2018



L'exposition « Le chien de mon fusil » de l'artiste Claire Maugeais vient prolonger la rentrée culturelle et artistique de notre Ville. Invitée par la Galerie Fernand Léger depuis 2015 pour une réflexion artistique autour des cheminées, surtout les cheminées de l'ancien BHV, elle nous offre aujourd'hui une exposition qui parcourt une grande partie de son œuvre. Œuvre qui dégage une note à la fois d'humour et de gravité. Le regard de l'artiste concernant l'architecture, l'exploitation des matériaux de l'habitat qui devient surfaces de création, nous guide pour découvrir la phase cachée de sa réflexion. Cette exposition, résultat des cycles de résidences de création que la Galerie a mis en place, transforme une fois encore les espaces de Fernand Léger et nous invite à regarder autrement notre environnement urbain. Elle met en valeur le temps créatif, preuve de la vitalité et de l'engagement de notre action en faveur de la création.

Philippe Bouyssou
Maire d'Ivry-sur-Seine



Le chien de mon fusil - 2018
Sept pièces métalliques, huit morceaux de bois, coton
Dimensions variables

PÉNÉLOPE ET LES CHIENS

JCN WRITINGS 2018

Libre, vive, et profondément ancrée dans une pensée de l'art, l'œuvre de Claire Maugeais ne connaît pas d'autre limite, que ce qu'il y a de plus acéré dans le geste artistique.

Ce cheminement s'appuie sur des motifs récurrents qui, sans hiérarchie associent architecture et domestique, conscience et inconscience, logique et absurde.

C'est sans doute ce qui frappera le regard: l'association, le montage, certains auraient peut-être évoqué le collage mais l'usage du paradoxe comme méthode de révélation fait surgir toute la complexité de ce langage visuel pris dans le faire et le défaire des constructions humaines.

Plus bas, il y aurait les serpillères et les agents de surface employés à la netteté de la ville.

Il y aurait le tissu effiloché d'une serpillère à qui les fabricants auraient porté l'attention d'un motif, souvent deux bandes de couleur que l'artiste n'hésite pas à révéler, y ajoutant une composition géométrique et cousue, un peu molle. Dix vues de villas extraites d'une série de 100 photographies, *Et tous ils veulent voir la mer* peintes sur serpillère. Emblématiques, les jolies villas modernistes de la station balnéaire de Royan se glissent sous le motif du premier plan. La méthode de superposition motif/vue avec au-devant une abstraction géométrique, trame sur trame, spatialise les vues. Rendue à l'espace incertain d'une chiffonnade, la vue architecturale vacille comme la reconversion d'un mur de l'Atlantique en désir de rivages.

Une grande bannière sur toile à matelas étendue en avant du mur déploie le panorama d'un chantier parisien. En premier plan, un mur de graffitis, une voie ferrée, au loin des grues et bâtiments en construction. On reconnaît le palais de justice de Renzo Piano à main gauche. L'économie esthétique de la toile à matelas, bande rouge sur tissu écru, est rehaussée par l'ajout de couleur blanche. Un tissage visuel se construit entre les bandes horizontales et le panoramique. Les façades surgissent dans le *no man's land* d'un traitement ignorant des sols, oubliés de la rue, de l'avenue, d'une perspective Nevski autrefois capable de susciter la friction humaine.

Le lointain de l'apparaître demeure la condition du regard.

Des représentations de la ville de Shenzhen inscrivent dans une ellipse de sisal' de grandes dimensions, une série d'immeubles traitée graphiquement à la peinture à tableau.

Shenzhen, cette ville située dans le *Pearl River delta*, dans la partie sud-ouest du pays-continent chinois est sans doute l'une des plus emblématiques de la conversion économique opérée par la Chine au tournant des années 80-90. Ville qui, comme d'autres à travers le monde, a affolé les indicateurs, par sa croissance inconnue jusqu'alors. Sujet d'études de l'AMO², dont CM avait croisé les participants à Rome en 1989. L'artiste l'arpentera avec ses propres étudiants en 2016. Ces déplacements anticipés sont l'occasion de collecter des séries d'images. Un lent processus de fabrication, mis au point et perfectionné depuis ses premières années aux beaux-arts d'Angers à la fin des années 80, se met alors en mouvement. Les images sont manipulées, avec un traitement chromatique qui opère le passage de la couleur au noir et blanc éliminant les demi-teintes, une correction perspective rétablissant les verticales, un agrandissement qui accentue la perte de définition. L'image est ensuite projetée, transférée sur le support et enfin peinte au

noir à tableau. De l'image originale, il ne reste qu'un vague souvenir et pourtant la distillation opère un renversement dominant sens à l'œuvre. Le matériau originellement destiné au sol passe à la verticale comme support pictural. Ici, nulle démonstration matérialiste, plutôt un usage signifiant du support. Rendus et élevés à une dimension symbolique, les supports tramés de Claire Maugeais éclairent l'état présent du seuil, désormais inexistant, entre la maison et la cité. Au temps ancien de la radio, Gunthers Anders évoquait avec son désespoir structurel, les nouveaux compagnons radiophoniques qui faisaient irruption dans les intérieurs.

Qu'est-elle cette image ? Inscrite dans cet ocre médaillon que l'on croyait adapté au portrait, l'œuvre dépeint les immeubles de G. grandes H. auteurs³ dans toutes leurs autorités de façades dramatisées. Le mode de composition laisse entrevoir l'assise du bâtiment, son insertion dans un paysage d'où l'humain semble exclu : friche, chantier, autoroute urbaine. Un décor urbain aussi vide qu'une boîte creuse.

Posées au sol, trois photographies verticales imprimées sur plexiglas exposent les images de tours génériques. Le ciel blanc laiteux et sans nuages déréalise. L'assise contrastée apparaît comme une masse noire et informe, qui offre un socle flottant à l'érection architecturale. Un léger trouble s'installe à son approche. La découpe de chacune des fenêtres laisse apparaître le miroitant du fond de caisson. Le recto blanc du support imprimé et la captation de l'espace du visiteur, nécessairement mouvant s'y reflètent. L'œuvre s'installe sur le seuil tangible d'une pellicule d'impression.

Les modes de production mécanique, automatique, puis numérique, ont retourné comme un gant le rapport à l'usage. La toile, cet ingénieux entrecroisement de fils, «de lignes», qui, rendu à sa souplesse sera tapis, vêtements, tenture, tente ou toile numérique est le lieu d'une redistribution des représentations. Ce sont les existences

elles-mêmes, celles des corps et pensées, qui sont prises dans les filets des trames techniques. Mais comme nous le rappelle l'artiste, il arrive parfois, à un moment ou à un autre, que les tissus les plus solides se déchirent, rendant à l'infinie vacuité le vouloir des maîtres. Tout ce qui est tramé peut aussi être détramé. Tout ce qui est solide se volatilise, disait aussi Karl Marx dans *le Manifeste*.

L'intimité du drap devient le support de projection d'un code binaire qui s'empare-rait du plus précieux sommeil.

Selon un système algébrique attribuant aux 26 lettres de l'alphabet un numéro croissant, l'artiste a converti un ensemble de titres, sentences, et aphorismes. Un ensemble de peintures s'est ainsi développé. Il se réfère au titre «le ciel et la terre» dont la traduction numérique assure la base de cette première série de bannières, qui présentent un renversement de tours à l'horizontale. Les pièces se conjuguent en alphabet numérique mais la procédure ne manque pas d'interroger. Glissement de l'architecture répétitive à la gouvernance par les nombres, le procès ne peut être plus limpide. Pris dans le rai de l'alliance entre capitalisme et techno-science, les sols et les cieus se sont dérobés, remplacés cette fois par les nombres. C'est aussi ce que nous disent ces immeubles que l'on disait autrefois de *rapport*, qui affichent la violence répétitive de leurs façades au-devant des vies ordinaires. Celle des vies oubliées d'un peuple manquant. Vengeance cruelle: les vanités machistes sont couchées à 90°, alignées à la chaîne. Un motif. Rien de plus.

Chez CM, il arrive que les modes logico-mathématiques de désignation fassent surgir de nouvelles formes. La tentation de décryptage par mathème ou nœud borroméen n'est jamais très loin.

Au sol à *deux* désigne une pièce sans limite : composées de deux carreaux de vinyle découpés, les combinaisons s'emballent. Un système d'assemblage

aléatoire révèle une infinie variété de motifs. Marcher sur l'œuvre, marcher sur les images, piétiner, passer vite mais aussi s'attarder au cœur des compositions, d'une combinatoire réflexive, un «se voir voir» qui ne passerait plus par la fonction spéculaire mais par la coprésence des visiteurs. Les sols-images conçues par CM sont praticables. Ce sont des œuvres que l'on foule, soit : l'imposition d'une image au refoulement. Si l'on se réfère aux nombreuses installations que l'artiste a produites, c'est sur la pellicule plane, celle de l'infrance de l'avers et du revers que s'impriment les vues paysagères, architecturales ou urbaines. Cette surface d'enregistrement réversible, cette plaque sensible peut-être projetée dans toutes les dimensions de l'espace architectural : façade d'immeuble, murs, rideau de verre ou sol ; sur les supports les plus variés mais qui tous parlent à un titre ou à un autre de *l'invention du quotidien*. Mais ici nul foyer, nulle intimité, le corps mutant de l'urbain envahit chaque repli.

Rejouer l'âpreté du monde à la surface duveteuse des tapis. Puissance de l'enfance, du « pour de faux » de l'art. « Pomme de Reinette et pomme d'api »- une marelle, le ciel et la terre, composée de plaques d'égout peintes sur moquette. Comptine des « tapis tapis gris », d'un réel distordu qui jamais ne tomberait dans la confusion psychique provoquée par l'invention de Morel. Il n'y a pas d'illusion. C'est plat.

L'exposition au centre d'art Fernand Léger prête l'oreille et fait écho à son environnement. L'ensemble urbain de Renaudie-Gailhoustet qui marque l'identité d'Ivry sur Seine dit la fierté de l'audace architecturale des années 70. CM identifie un portique qui fait écho à l'un de ses anciens motifs tout à fait singulier : l'agrandissement d'un surfilage en photocopie. Le grand surfilage rose s'offre comme la maquette à l'échelle 1 d'un projet d'art urbain. Il s'agit d'un geste très simple de révélation par la couleur. La fonction du surfilage consiste à stopper les

fils de trames et de chaînes d'un tissu coupé qui sans cela s'effilocheait. Surfiler comme l'on coud, comme l'on brode, poursuivrait le récit à la manière des fils généalo-analogiques de Raymond Hains.

Aux deux extrêmes de l'histoire du chapeau pointu, «capirote», on trouve le couvre-chef des flagellants espagnols qui figure dans l'œuvre de Goya. Initialement destinés à l'humiliation publique, ces chapeaux se retrouvent jusqu'en Chine durant la Révolution culturelle. Présent aussi dans les fêtes expiatoires du carnaval, ou plus trivialement dans les assemblées populaires, le «turlututu chapeau pointu», témoigne d'un déplacement, de l'exhibition publique, depuis la mise au ban vers la moquerie festive. Envisagé par l'artiste sous la forme monumentale d'une sculpture publique, le chapeau pointu de carnaval vient ici coiffer une cheminée industrielle en brique. On peut saisir avec cette rencontre fortuite, entre architecture patrimoniale et objet commun, la capacité de perception duale des signes ; l'une des œuvres de jeunesse de l'artiste n'avait-elle pas pour titre Lapin-Canard ? Mais cela ne serait rien dire de la puissance de ce projet qui augure une redéfinition moqueuse de l'urbain. La présence de l'un venant métamorphoser l'autre. Ici, la cheminée se transforme en tête, le grand ruban tendu, que l'on pourrait presque dénouer de la main ajoute au ridicule de la situation. Que sont donc ces traces visibles de la technique à l'échelle du milieu ? Le chapeau, il faudra bien que les chiens finissent par le porter.

Il est souvent question de portes et de clés pour qui veut se pencher sur l'art. Ainsi les artistes, ceux qui, des deux côtés de la psyché, entre conscience et inconscience sèment les indices de leurs appréhensions du monde ont-ils quelque chance de porter au-devant les ouvertures participantes. Chez CM le langage fragmentaire qui se déploie depuis des années à travers les titres à valeur signifiante, c'est un sous-texte ouvert. Ainsi

en iraient-ils des « idiots » : soit ces arbres caractéristiques des bocages bretons qui subissent l'amputation régulière de leurs branches. Après la coupe subsiste un tronc moignon. En Val-de-Loire on les appelle les têtards, ce sont souvent des frênes dont les branches sont utilisées pour le bois de chauffe. Les « idiots » de CM sont une sous-catégorie des « fonds de sauce », soit un prélèvement dans l'ordre ordinaire des créations humaines et terrestres : portes de garages, désespoir du singe, arbre de Joshua, rideaux, bondes...

Il n'y a rien d'anodin, plutôt un fil pétillant qui navigue de bâbord à tribord : *Wo bist du, wenn du bist wo du bist ?⁵ Tu tues tu, S'attaquer aux montagnes, Chanson de toiles, A deux, Mou mais pas humide.* Faut-il ajouter à cela quelques traductions des petits rubans de chiffres par exemple : 94 21841318 3' 2013 1502418 3819 34214111415154, 21420154 320 28411 419 34 110 19417174 qui donnerait : *Je viens d'un pays dit développé coupé du ciel et de la terre* ou bien encore : 94 18202818 3421013(19), 02142 419 301318 19413 52018811, 94 1820818 110 214381981413 34 190 620 417174. 1920 314818 508174 02142 12418. *Je suis devant, avec et dans ton fusil, je suis la condition de ta guerre- (tu dois faire avec moi). Vous comprenez ?*

Rassemblés en bestiaire fantasque les chiens de fusils de CM évoquent la métaphore subtile du médium entre la gâchette et la balle qui tue sans autre forme de morale. Dans ce trouble du monstrueux, l'instance, sous-jacente à la genèse de cette œuvre connaisseur des reflets, instruit le procès sans appel de la barbarie. La sauvagerie comme le sceau d'idiotie qui frappe une humanité perdue.

Le chien non pas « de fusil » mais « de mon fusil », qu'est-ce à dire ?

Je vois pointer l'autre face d'une lune rieuse, consciente d'une translation, celle du geste dérisoire et vivant de l'art contre la chiennerie de vie.

Sous le dôme de cristal planétaire, tout parc urbain, aussi monumental soit-il,

s'érige le plus souvent en négation du vivant. Les ciels et les terres désormais filtrés par les parois de verre ont laissé place à un fantaisiste substitut algébrique. D'un continent à l'autre, méconnaissant les milieux, la normalisation a compressé toute diversité culturelle. La médiation technique serait-elle en voie de déresponsabiliser tout geste ? L'opaque vulgarité de la transparence binaire, qui conduirait l'humanité vers l'exclusion du tiers, est une farce cruelle dont seuls, peut-être, les tunnels creusés à la frontière de nos zones de confort nous délivreront.

En forant *par-delà le bien et le mal*, cette œuvre migrante s'ouvre à la complexité de l'entrelacs, entre support et figure, entre les mots et choses. Elle s'offre aux regardeurs comme agent de la connaissance et comme véhicule pour la rêverie de l'urbain.

P.S. Selon Claire Maugeais « *Pénélope crée le récit en détruisant son ouvrage* ». Ne jamais arrêter le voyage, parce que c'est la condition de sa liberté. La liberté de l'art tout court.

¹ L'Agave sisalana, appelé communément sisal, est une plante originaire de l'est du Mexique. Sisal est également le nom de la fibre extraite des feuilles de cette plante. Très résistante, cette fibre sert à la fabrication de cordage, de tissus grossiers et de tapis.

² AMO, laboratoire de recherche, double conceptuel de L'Office for Metropolitan Architecture fondé par Rem Koolhaass.

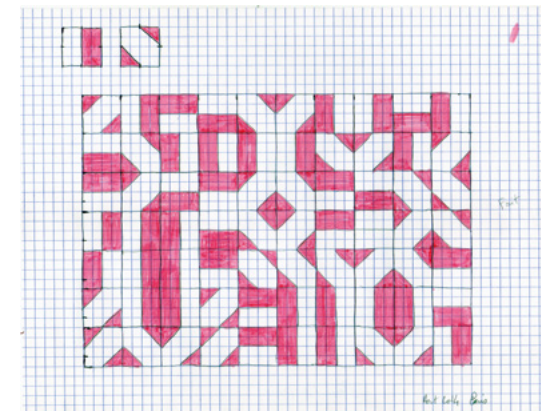
³ I.G.H., nouvelle dystopique de J.G.Ballard. éd. Calmann-Lévy 1976.

⁴ Les schémas comme le noeud, les mathèmes de son invention sont des symboles dont use Jacques Lacan à des fins de formalisation et de transmission des mouvements de l'inconscient.

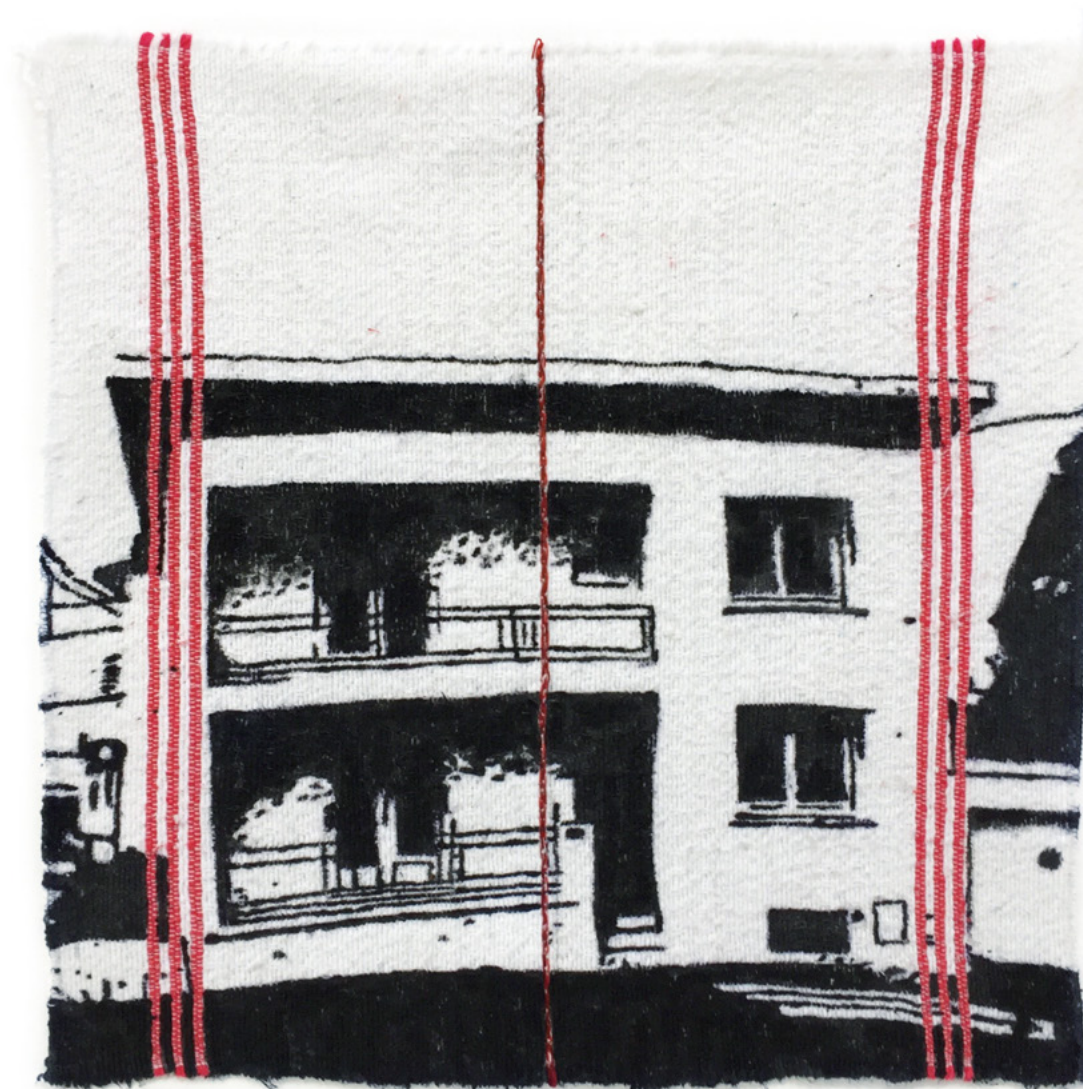
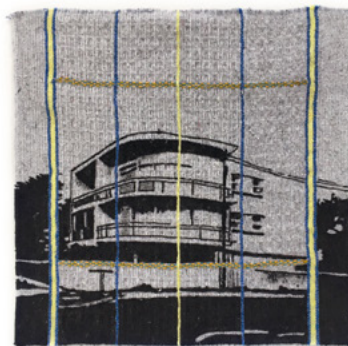
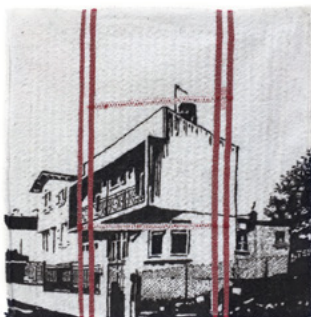
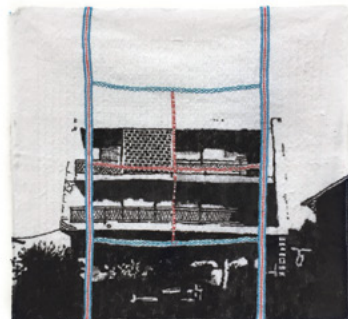
⁵ *Wo bist du, wenn du bist wo du bist ? - Où es-tu, lorsque tu es là où tu es ?* Titre d'une installation à la Galerie Sequenz, Frankfurt am Main. 1993.

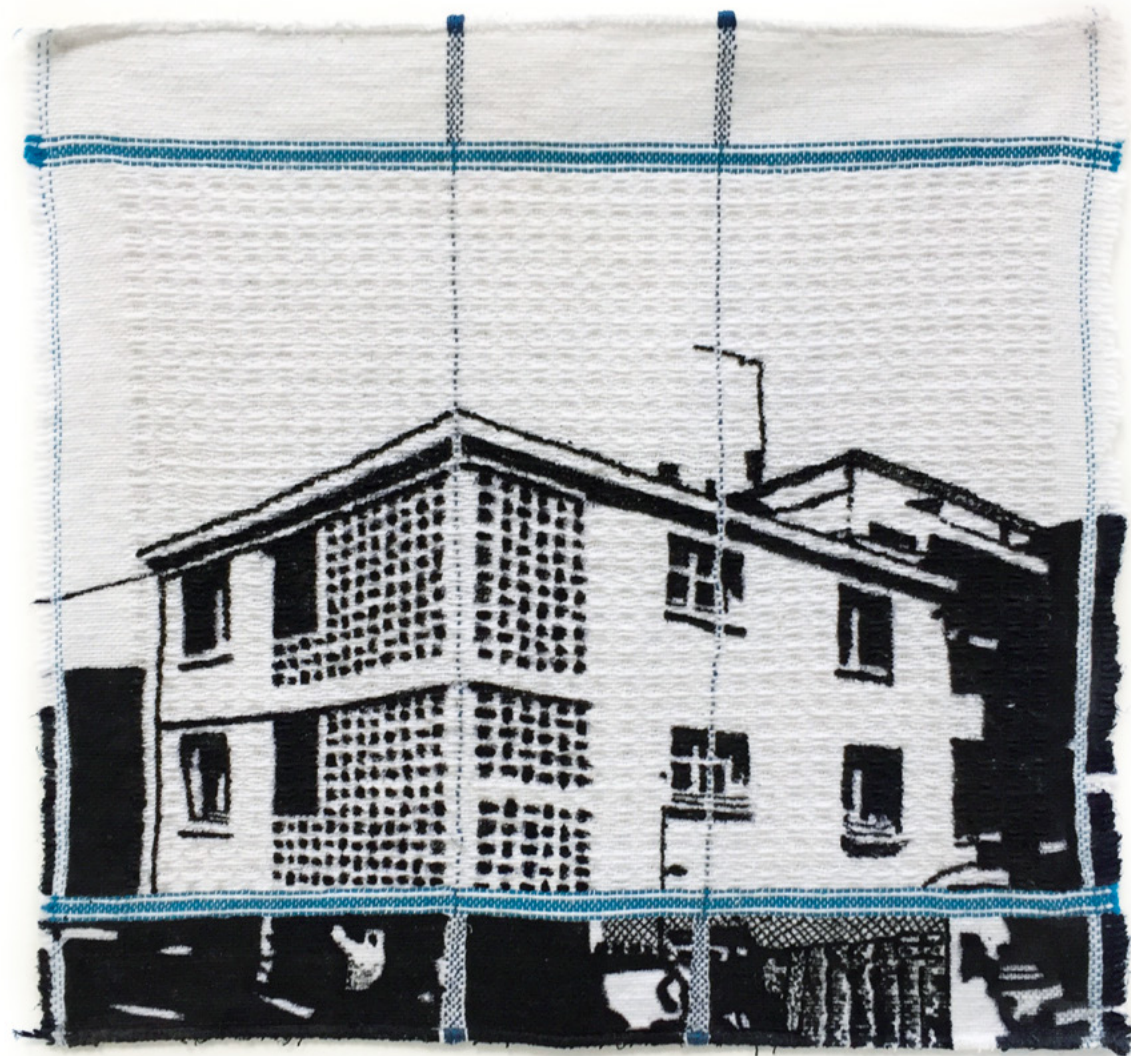
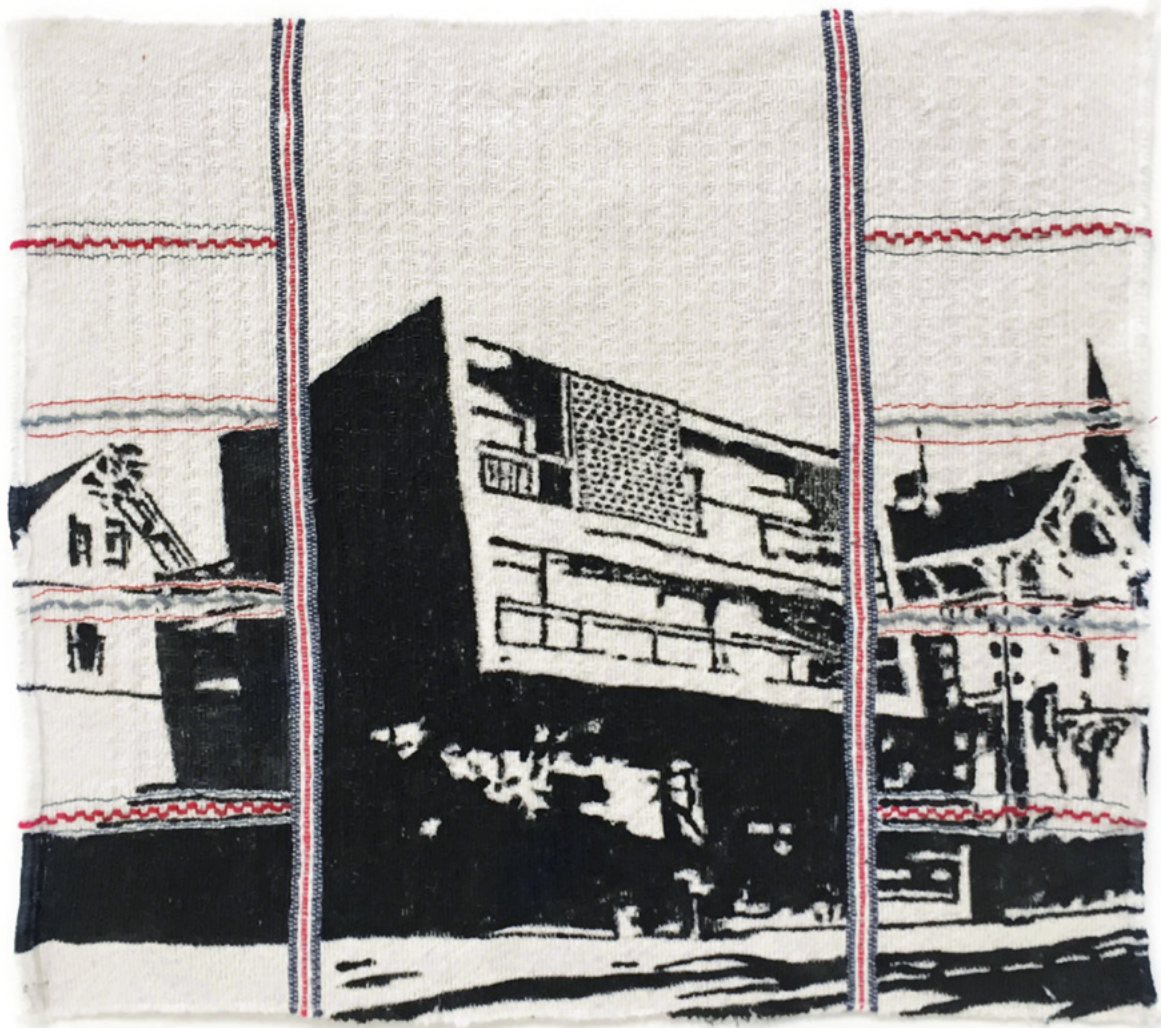


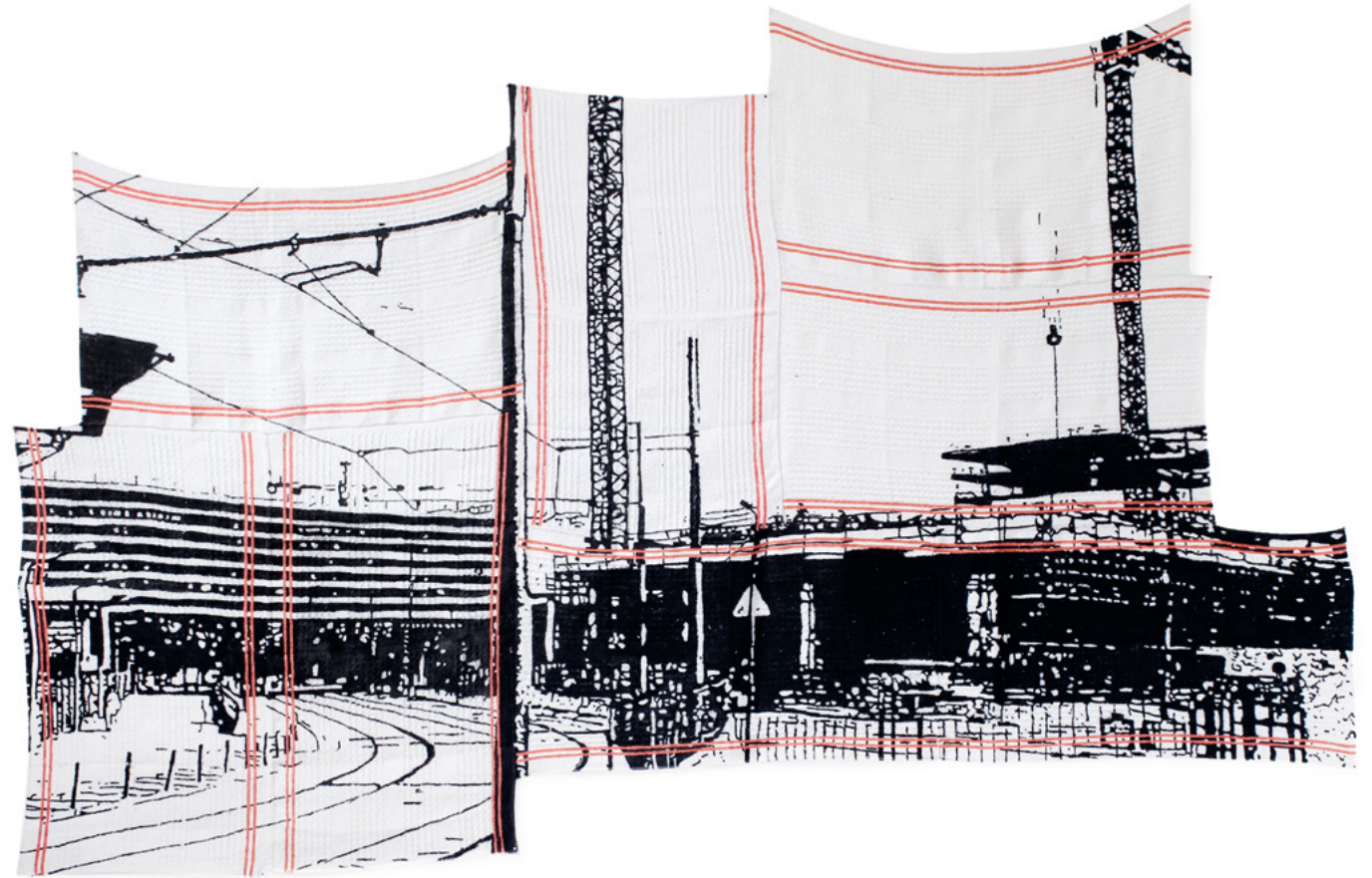
Chien n°1, 2, 3, 4, 5, 6 - 2018
Chien de fusil ancien agrandi,
environ 8 x 13 cm



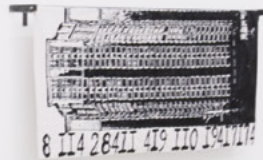
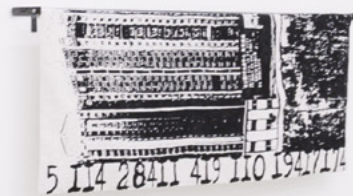
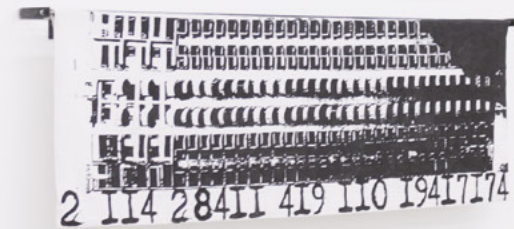
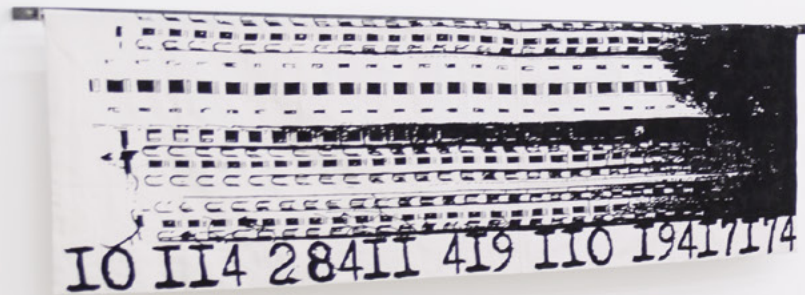
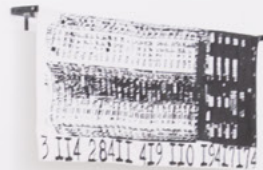
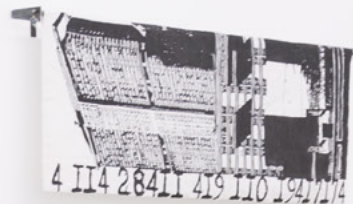
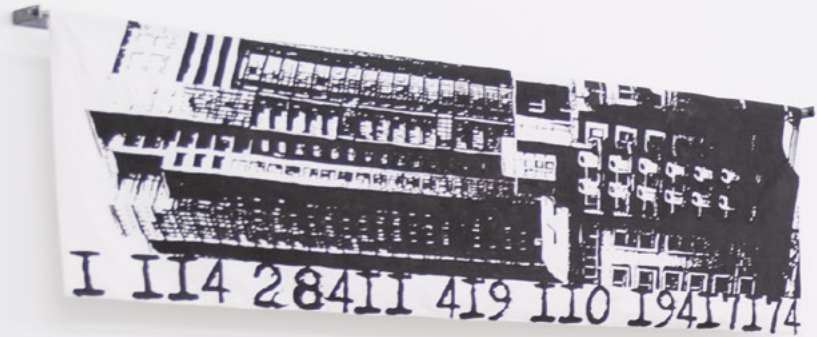
A2 - 2015
Étude avec deux motifs
Crayon, feutre sur papier
A2 - 2018
Installation au sol, vinyle



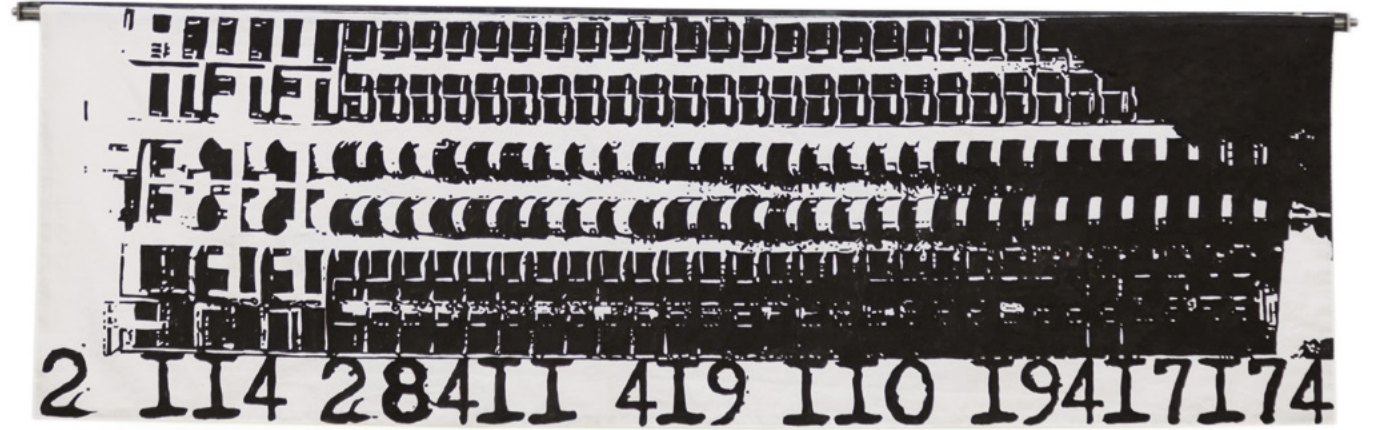
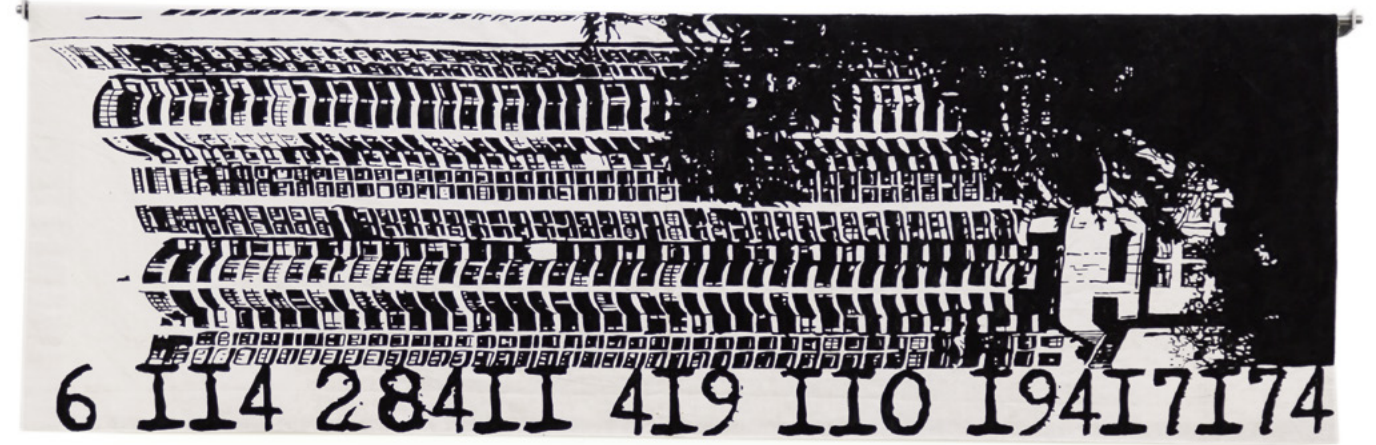


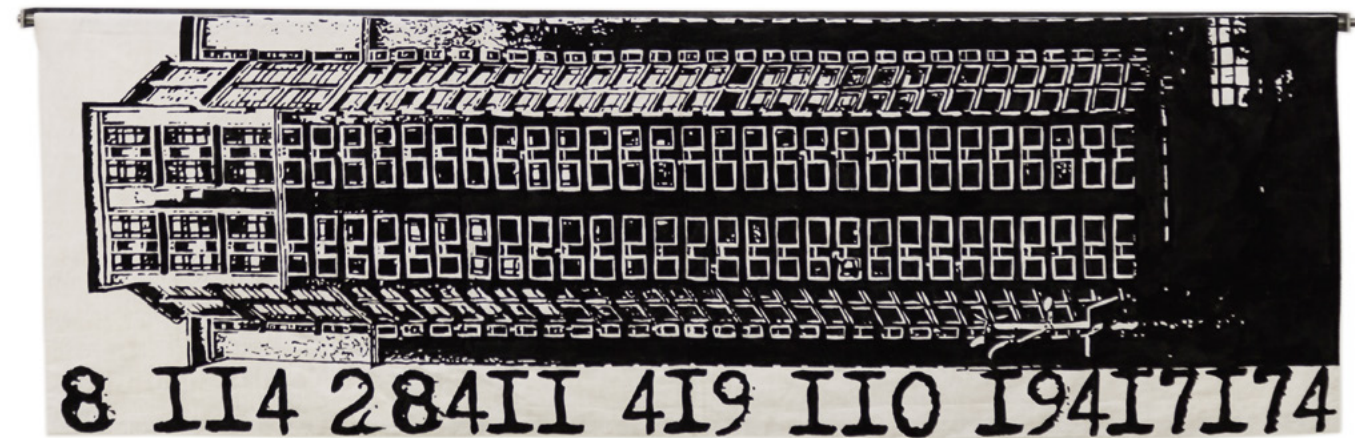
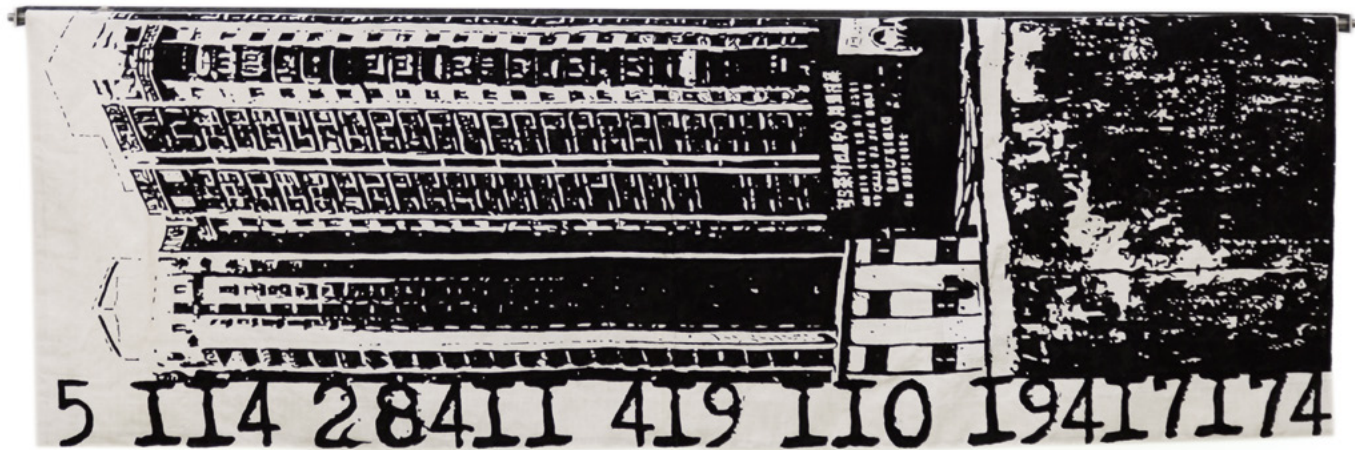
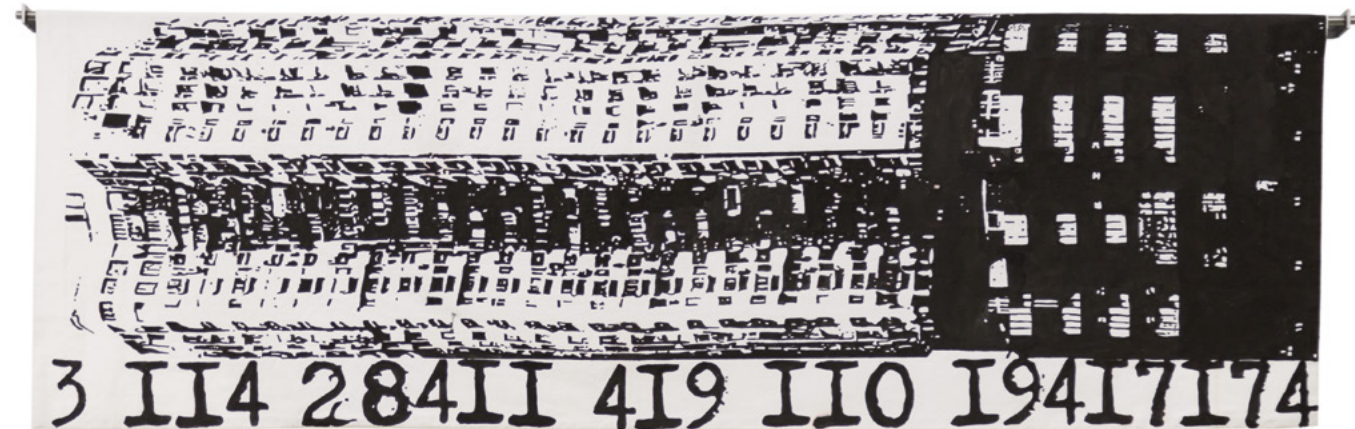


Serpillère n°4 - 2014
Huit serpillères assemblées, teinture
210 x 330 cm



Pages 18 à 23
Le ciel et la terre - 2018
Coton, peinture, métal, 8 x (55 x 172 cm)
Le numéro de la pièce est le premier chiffre
sur la bannière en bas à gauche.







II'OI72 78I942 I92 OI74
4I8I9 I54I3I844
2 I742 OI84.

L'architecture est pensée creuse.

Derrière une image il n'y a rien, simplement le blanc du papier.

IIO 2 I8I1114 4I8I9
2OI3 4I8I5024 34
I5I7I4I506OI334
2I4I3I98I3294I1114I24I
3I9 IIO2I4.

La ville est un espace de propagande, continuellement lavée.

Un torchon, une serpillère, un tapis.

Je viens d'un pays dit développé, coupé du ciel et de la terre.

Je suis devant, avec et dans ton fusil, je suis la condition de ta guerre.



Images extraites de la vidéo *Je viens d'un pays...* - 2018, 2,22 minutes

I5OI7II4I7 4I3
I28I1118OI73 34
I28I1118OI73, 34
I28I1118OI73.

Parler en milliard de milliard, de milliard.

...

...

...

...

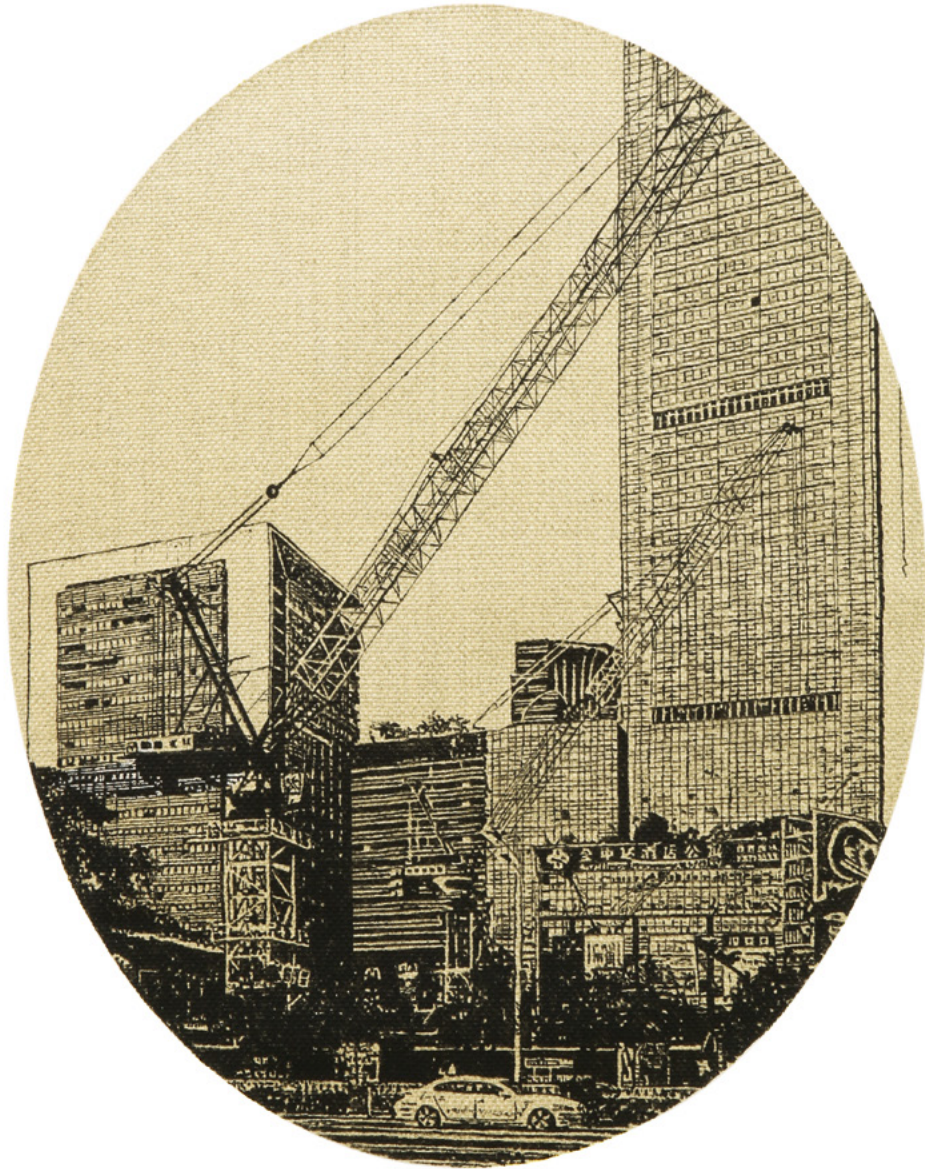




Shenzhen n°2 - 2018

Surfilage - 2018

Réplique à l'échelle 1 des poteaux porteurs de l'architecture du centre Jeanne Hachette, situés devant la Galerie Fernand Léger. En les recouvrant de peinture de couleur rose, Claire Maugeais en révèle la forme : un zigzag qui rappelle le surfilage. Cette technique permet de palier à l'effilochage des bords d'un tissu coupé, souvent avant d'effectuer une couture. Ici une couture urbaine, de banlieue à métropole.



Shenzhen n°3 - 2016
Tapis sisal, peinture à tableau
250 x 190 cm



Shenzhen n°2 - 2016
Tapis sisal, peinture à tableau
250 x 190 cm



Shenzhen n°4 - 2016
Tapis sisal, peinture à tableau
250 x 190 cm



Surfilage - 2018
Élément sculptural rose
Bois, peinture

PÉNÉLOPE AND THE «GUN DOGS»

JCN WRITINGS 2018

*Free, lively, and deeply rooted in a philosophy of art, the only limit to Claire Maugeais's work is the cutting edge of the artistic gesture.*¹

The process is based on recurring motifs which, in no particular order, yoke together architecture and housework, awareness and lack of awareness, logic and the absurd. What will probably strike the viewer's eye is: the associations, the assemblies, some would mention collage, but the use of paradox as a means of revealing things brings out all the complexity of this visual language, forged in the making and unmaking of human constructions.

Down below, there are floor cloths and surfactants for keeping the city clean.

There is the frayed fabric of a floor cloth to which the manufacturers have thoughtfully added a motif, often two coloured stripes that the artist readily emphasises by adding a stitched, slightly

soft, geometric composition. Ten views of houses from a series of 100 photographs, «And they all want to see the sea» painted on floor cloths. The emblematic, pretty, modernist houses in the seaside resort of Royan lie under the pattern in the foreground. This trick of superimposing a geometric abstraction on the motif or the view, weave upon weave, spatializes the images. Reduced to the crumpled space of a rag, the depicted architectural forms wobble like Atlantic Wall bunkers with longings for the beach.

A large banner on mattress ticking hanging on the wall depicts a view of a Parisian construction site. In the foreground: a graffitied wall and railway tracks; in the distance: cranes and buildings under construction. Renzo Piano's law court building is recognizable on the left hand side. The aesthetic economy of the mattress ticking, red stripes on ecru fabric, is heightened by the addition of white. The horizontal stripes and the depicted scene create a visual weave. The facades rise up in the no-man's-land of a treatment that ignores the ground, acts as if there were no street there, no prospect of a Nevsky Prospect, once capable of causing friction between humans.

Our gaze is conditional on the distant perspective.

Representations of the town of "Shenzhen" are depicted in a large-scale

*ellipse of sisal matting.*² *It is a series of tower blocks drawn with blackboard paint.*

Shenzhen, in the Pearl River delta in the southwest of mainland China, is probably one of the cities most representative of China's economic transformation in the late 1980s and early 1990s. A city that, like others around the world, whose unprecedented growth upset all the performance indicators. It was the subject of studies at AMO, whose delegates CM had met in Rome in 1989.³ The artist explored Shenzhen with her own students in 2016. These trips provided an opportunity to assemble a series of images. A slow process of creation, developed and perfected since her early years at the Ecole des Beaux-Arts in Angers in the late 1980s, was then set in motion. The images were manipulated with chromatic processing to switch the colour to black and white and eliminate the halftones, with a perspective correction to restore the verticals, and magnification to accentuate the loss of definition. The image was then projected, transferred to the support and finally painted in blackboard paint. Only a vague impression remains of the original image, yet this distillation of it operates an inversion that gives meaning to the work. A material that was originally intended for the floor is hung on the wall to become the support for a

painting. Not a materialist display but, rather, the support being used as a signifier. Transformed and elevated into a symbolic dimension, Claire Maugeais's woven supports explicate the present state of the now non-existent threshold between home and the city. In the early days of radio, Gunthers Anders, with his usual despair, would talk about new radio friends erupting into people's homes. What is this image? Set in this ochre medallion – a shape usually associated with the frame for a portrait –, the work presents High Rise buildings with all the authority of their dramatised facades.⁴ The composition gives us a glimpse of the building's surroundings, how it fits into a landscape from which humans seem to be excluded: a wasteland, a construction site, an urban expressway. An urban setting as empty as a hollow box.

Placed on the ground, the three vertical photographs printed on Plexiglas are images of typical tower blocks. The milky white, cloudless sky creates a sense of unreality. The highly contrasted setting appears as a black and formless mass, providing a floating plinth for the architecture. A slight feeling of unease comes over us as we approach. The outline of each of the windows reveals a gleam at the back of the frame. The white surface of the printed support and the space where the visitor moves are reflected in it.

The work is installed on the tangible threshold of a printed film.

Mechanical, automatic and now digital modes of production have turned our relationship with actual use inside out. A canvas, an ingenious interweaving of threads which, when allowed its original pliancy, can be a carpet, clothes, curtains, a tent or a digital web, is the locus for a redistribution of representations. It is the very existence of things – of bodies and thoughts – that is caught in the mesh of the technical weft. But as the artist reminds us, every now and then at some point or another, the strongest fabrics eventually tear, reducing to oblivion the wishes of the masters. Anything that is woven can also be unwoven. All that is solid melts into air, as Karl Marx also said in the Manifesto.

The sheet, in all its intimacy, becomes a support on which to project a binary code that can capture anyone's most precious sleep.

Using an algebraic model that assigns an ascending number to the 26 letters of the alphabet, the artist has coded a set of titles, sayings, and aphorisms. This has given rise to a series of paintings. It refers to the title «Heaven and Earth», which, after numerical translation, forms the basis of this first series of banners; they depict tower blocks turned on their sides. The

works are described in the numerical alphabet but the process itself is hugely interrogatory. The process of shifting from repetitive architecture to governance by numbers is crystal clear. Trapped in the complicity of capitalism and technology, the ground and the sky have slipped away, to be replaced now by numbers. This is also the message we pick up from those «investment buildings», which flaunt the repetitive brutality of their facades in front of their tenants' lives. The forgotten lives of a missing people. In a merciless gesture of revenge, those phallic Vanities have been rotated 90° and laid on their sides, one after the other, in a line – reduced to a mere pattern.

With CM, logico-mathematical modes of description sometimes give rise to new forms. The temptation to decrypt using a matheme or a Borromean knot is never very far away.⁵

On the floor «à deux» describes a piece with no limits; it consists of two cut vinyl tiles that fit together in various combinations. A random assembly system allows for an infinite variety of motifs. Walk on the work, walk on the images, trample on them, go quickly but also linger at the heart of the reflexively combinatorial compositions – a «see-yourself-seeing» effect that can no longer be achieved through specular reflection but through

the co-presence of the visitors. The image-floors designed by CM can be trodden on. They are works of art one makes an impression on – an image impressed on something repressed. If we look at the many installations that the artist has produced, it is on the flat infra-thin film of the obverse and the reverse that her landscapes, whether architectural or urban, are printed. This reversible recording surface, this sensitive plate, can be projected into every dimension of the architectural space: the facade of a building, walls, a glass curtain or a floor; onto a whole variety of supports, all of which in one way or another evoke the inventiveness of the everyday world. But here there is no home, no intimacy, the mutant body of the urban inhabits every fold.

Play out the harshness of the world on the fluffy surface of a carpet. The power of childhood, of the «let's pretend» of art. Pomme de reinette et pomme d'api – a game of hopscotch from start to finish, done with manhole covers painted on carpeting.⁶ A nonsense rhyme about apples (pommes) and carpets (tapis, tapis gris) – a distorted reality that could never be caught in the psychic confusion generated by The Invention of Morel. There is no illusion. It's flat.

The exhibition at the Centre d'art Fernand Léger is attentive to its surroundings and

resonates with them. The urban complex of Renaudie-Gailhoustet, which defines the identity of Ivry sur Seine, is a proud expression of 1970s architectural boldness. CM has identified a gateway that echoes an old and distinctive motif of hers: some whipstitching enlarged in a photocopy. The large, pink stitching is proposed as a 1:1 scale model of an urban art project. It is a straightforward process of revealing something through colour. The function of whipstitching is to stop the warp and weft threads of cut fabric from fraying. If you whipstitch as you sew or as you embroider, you prolong the narrative along the lines of Raymond Hains's genealogical-analogical threads.

At the two extremes of the history of the pointed hat, the «capirote», there is the headgear of the Spanish flagellants in the painting by Goya – initially intended for public humiliation, pointed hats could be found as far afield as China during the Cultural Revolution. They were also used in the expiatory celebrations of carnival and, more trivially, in folk gatherings. The Turlututu chapeau pointu of the French children's rhyme is evidence of a shift from public exhibition through ostracism to cheerful mockery.⁷ Designed by the artist in the monumental form of a public sculpture, the pointed carnival hat covers an industrial chimney stack. In this chance

encounter between early industrial architecture and a mundane object, we are made aware of the dual perception of signs – remembering that one of the artist's early works was entitled Lapin-Canard («Rabbit-Duck»). But that does not do justice to the power of this project, which suggests a mischievous redefinition of the urban. The presence of one thing metamorphoses the other. Here, the chimney becomes a head; the huge ribbon, which you could almost untie by hand, adds to the ridiculousness of the situation. What are these visible traces of technology on the same scale as the surroundings? As for the hat, it will end up being worn by the dogs. There is often talk of doors and keys for anyone interested in art. Thus artists – the ones who, from both sides of the looking glass, consciously and subconsciously, scatter hints about their understanding of the world –, have some hope of bringing the doorways to the fore. For CM, the fragmentary language that she has been using for many years in titles that signify is an open subtext. This is the case for what the Bretons call «idiots» – trees typically found in Brittany hedgerows, which have their branches regularly amputated. After the polarding, all that remains is a stump. In the Loire Valley they are called «tétards» («tadpoles»), usually ash trees whose branches are used for

firewood. CM's «idiots» are a sub-category of her Fonds de sauce («base for a sauce»), i.e. things selected from the common order of human and earthly creations: garage doors, a monkey-puzzle tree, a Joshua tree, curfains, plugholes. There is nothing insignificant about it, it is a bright thread tacking from port to starboard: Wo bist du, wenn du bist wo du bist? Tu tues tu, S'attaquer aux montagnes, Chanson de toiles, A deux, Mou mais pas humide.⁸ Perhaps we should add the translations of some of the short strings of numbers, for example: 94 21841318 3' 2013 1502418 3819 34214111415154, 21420154 320 28411 419 34 110 19417174 which gives: Je viens d'un pays dit développé coupé du ciel et de la terre («I come from a so-called developed country cut off from heaven and earth») or perhaps: 94 18202818 3421013(19), 02142 419 301318 19413 52018811, 94 1820818 110 214381981413 34 190 620 417174. 1920 314818 508174 02142 12418. Je suis devant, avec et dans ton fusil, je suis la condition de ta guerre –(tu dois faire avec moi) [«I am ahead of, with and in your gun, I am the precondition for your war – (you have to accommodate me)»]. Do you see what I mean?

Assembled into a whimsical bestiary, CM's Chiens de fusils (her «gun dogs») evoke the subtle metaphor of the

device – the medium – between the trigger and the indiscriminate bullet.¹ In this monstrous disarray, there is an authority underlying the genesis of this work and everything reflected in it, an authority that holds barbarism to account. Brutality – the trademark of stupidity striking out at lost humanity. Not Le chien de fusil («the gun dog») but Mon chien de fusil («my gun dog»), what could that mean? I see the other side of a laughing moon coming into view, aware of a shift: the feeble, but life-affirming, action of art «hammering» a blow against the bitchery of life.

Under the crystal dome of our planet, any urban park, however monumental it may be, is usually built as a negation of living things. The sky and the surrounding land, now filtered by panes of glass, have given way to a fantasy algorithmic substitute. All over the world, from one continent to another, in a blithe dismissal of local influences, a process of standardisation has crushed all cultural diversity. Is technical mediation in the process of removing responsibility for any act? The opaque dumbing-down of binary transparency, which would lead humans to exclude their neighbours, is a cruel farce from which we can escape only through tunnels dug at the edge of our comfort zones.

By tunnelling along

beyond good and evil, this migrant body of work opens out on the complex tracery between the support and the figure, between words and things. It is offered to the spectator as an agent of knowledge and as a vehicle for urban reverie.

JCN writings 2018

P.S. According to Claire Maugeais, «Penelope creates the narrative by destroying her work». Never finish the journey; it is the condition of one's freedom. The freedom of art, period.

¹ In French a chien de fusil is actually the «hammer» in a gun's firing mechanism (e.g. in a flintlock rifle). Although a «gun dog» is of course a chien de chasse, the phrase «gun dog» has been used in this text to translate Claire Maugeais's Chien de fusil as a way of capturing the French plays on words that the artist frequently inserts into her work.

² Sisal, a highly resistant fibre made from the leaves of the Agave sisalana, a plant native to southern Mexico. It is traditionally used for rope and twine, as well as rough textiles, footwear and carpets.

³ AMO, a research laboratory, the conceptual double of the Office for Metropolitan Architecture founded by Rem Koolhaas.

⁴ High Rise, the dystopic novel by J.G. Ballard, published by Jonathan Cape 1975.

⁵ Schemas such as the knot and the mathemes he invented are the symbols used by Jacques Lacan as a means of formalising and

transmitting the movements of the subconscious.

⁶ The title of the work is the first line of a French nonsense rhyme: Pomme de reinette, pomme d'api / Tapis, tapis gris.

⁷ Turlututu chapeau pointu: a nonsense rhyme about hats – the first is a pointed hat (with no connotations, in French schools, of being a dunce).

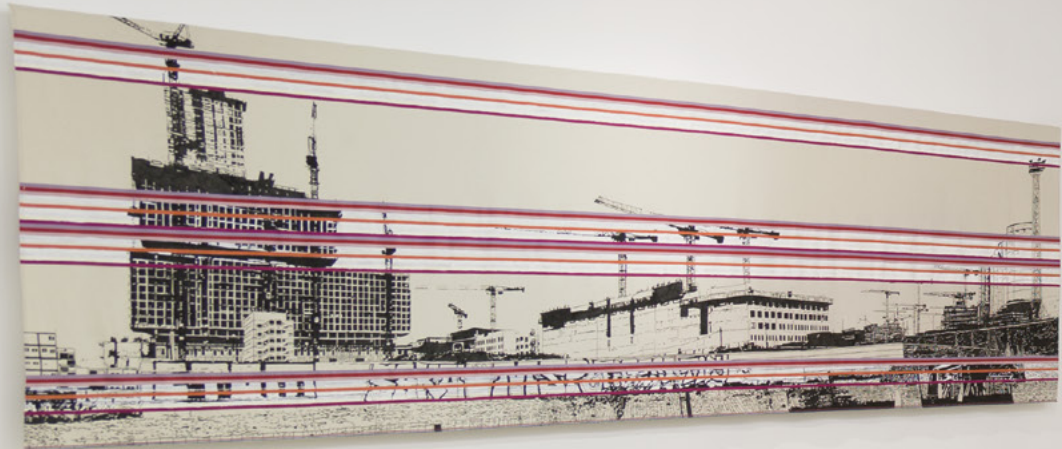
⁸ Wo bist du, wenn du bist wo du bist? – Where are you when you are where you are? (The title of an installation at the Galerie Sequenz, Frankfurt am Main, 1993); Tu tues tu – literally, but ungrammatically, «You kill you» (tu and tues are homophones); S'attaquer aux montagnes – Attacking mountains; Chanson de toiles – Song of webs/canvases/paintings; A deux – As a couple/Together/In pairs; Mou mais pas humide – Soft but not wet.

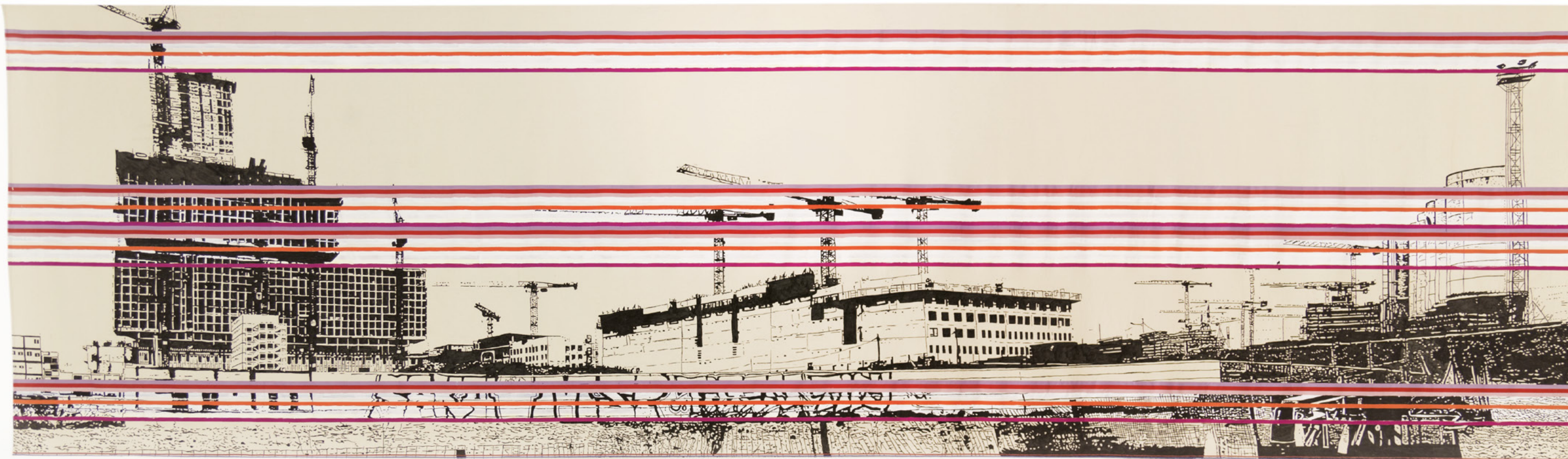


Paris n°2 et 3 - 2018
Impression sur plexiglas, miroir
2 x 175 x 100 cm

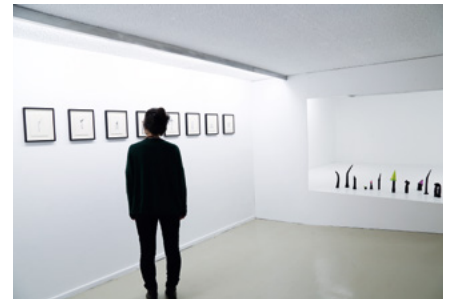
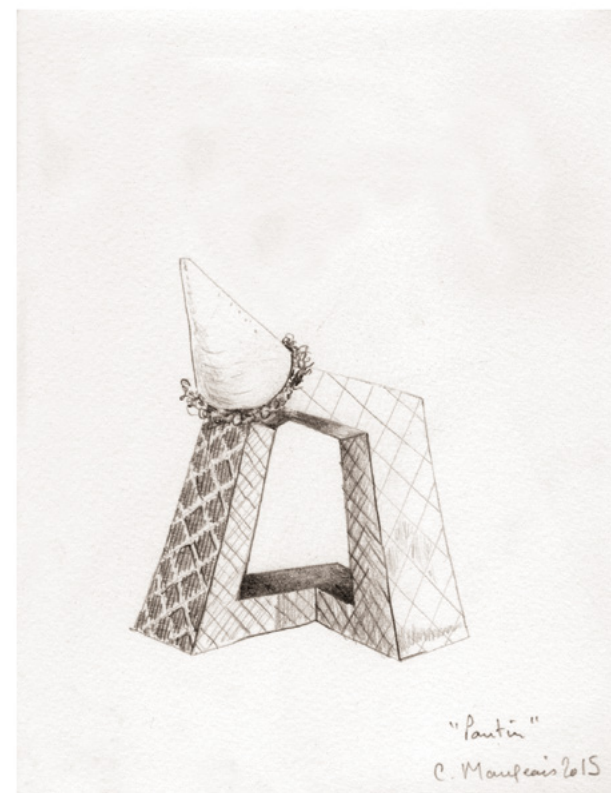
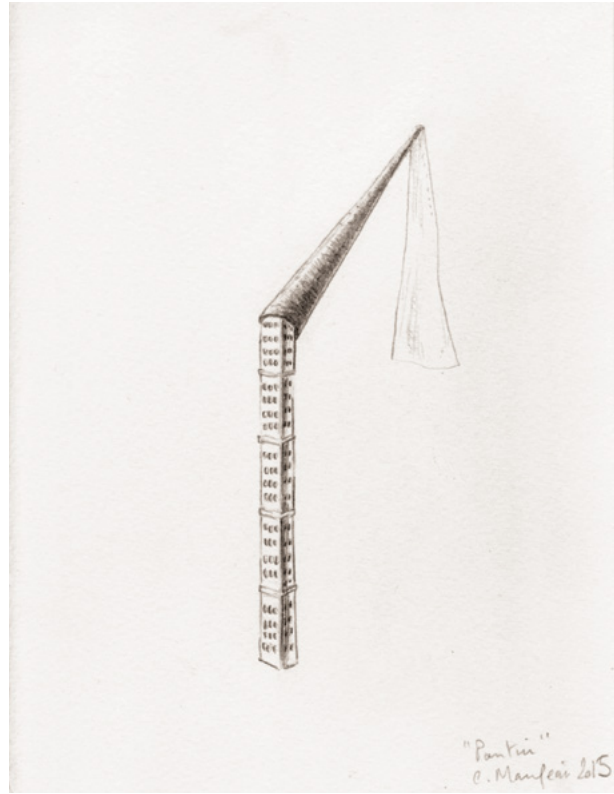


Paris n°2 (détail)
Paris n°1 - 2018
Impression sur plexiglas, miroir
175 x 100 cm





Chantier du palais de justice, Renzo Piano - 2017
Toile à matelas, peinture - 170 x 600 cm



Pantin 3, 4 et 5 - 2015-2016
Crayon sur papier - 15 x 10 cm
Études sculpturales - 2016
Terre cuite, peinture, carton
Dimensions variables, hauteur maximale 30 cm



Divagation/étude, ensemble de sculptures et de dessins ayant servi à élaborer un projet de commande publique. Ceux-ci mêlent architecture et chapeau démesuré. Un rapprochement absurde et festif. Ivry-confluence en construction a conservé quelques cheminées, vestiges du passé industriel de la Ville. Le projet propose de poser un chapeau au sommet de l'une d'elles. Un chapeau retenu par un nœud géant inaccessible, éclairé de nuit et qui peut tourner sur lui-même.

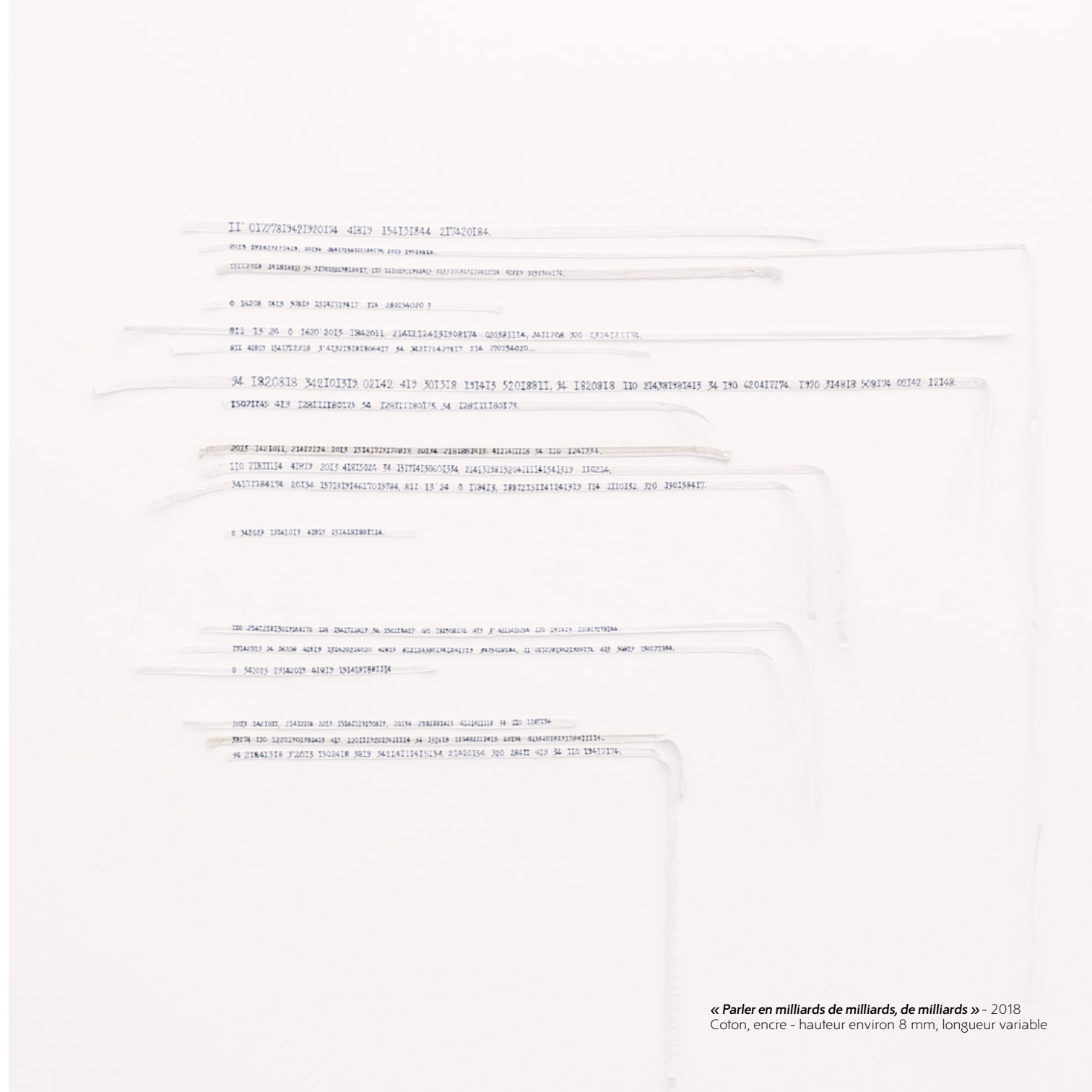
Images extraites de la vidéo **Projet pour la cheminée BHV** - 2018, 2,22 minutes

La programmation artistique de la galerie Fernand Léger suit un axe dedans/dehors, dont la matière de départ est l'espace urbain de la ville d'Ivry. Un ensemble d'invitations et de résidences de création d'artistes aboutissent régulièrement à une exposition à la galerie. Cette projection programmatique demande un temps de plus en plus long de préparation, de suivi et d'accompagnement. Suivant cet axe, les recherches des artistes se connectent avec l'espace de la Ville dans son ensemble, vers un quartier et ou un projet identifié dans une réflexion urbaine en préparation. Ceci offre la possibilité de tester, d'anticiper et de donner le temps à l'artiste d'avancer sa recherche sans objectif immédiat d'exposition et ou de commande. Il rend visible ce temps habituellement caché. Il rend lisible le processus d'évolution d'une recherche, axe important de l'action artistique de la galerie Fernand Léger. C'est dans ce cadre qu'une première invitation fut formulée à l'artiste Claire Maugeais en 2015. Ceci avait déclenché une réflexion artistique sur les cheminées

à Ivry, surtout celle du BHV. Cette rencontre est rendue possible par l'intérêt que porte l'artiste à la question de l'espace urbain. Après cette phase de gestation l'artiste propose le résultat de cette réflexion à la galerie Fernand Léger, autour également de son regard sur l'architecture de Renaudie, de l'espace urbain et surtout son questionnement artistique permanent. Ceci se rend visible par des supports que Claire Maugeais emprunte au champ domestique (tapis, serpillère etc...), questionnent ainsi la notion de l'œuvre et de la « noblesse des matériaux ». Le rapport au quotidien, à l'habituel et à l'accessible nous rapproche de son questionnement et positionnement critique. L'artiste nous invite à avoir sa propre lecture et surtout à ôter ce rideau, pour dévoiler la phase cachée de ses préoccupations.

« Le chien de mon fusil » est un éloge à l'humour et aux revendications cachées. L'humour de façade et l'invention d'un langage à déchiffrer créent une distance et un recul sur la question de notre quotidien, notre environnement et notre monde.

Hedi Saidi
Directeur de la galerie
Fernand Léger



« Parler en milliards de milliards, de milliards » - 2018
Coton, encre - hauteur environ 8 mm, longueur variable

Ce catalogue a été édité
par la ville d'Ivry-sur-Seine,
avec le soutien des Beaux-Arts Nantes
Saint-Nazaire,
à l'occasion de l'exposition
de Claire Maugeais
« Le chien de mon fusil »

Claire Maugeais
remercie très chaleureusement
la ville d'Ivry-sur-Seine,
toute l'équipe de la galerie
Fernand Léger,
Pierre-Jean Galdin
et toute l'équipe technique
des Beaux-Arts Nantes Saint-Nazaire
Aïda Lorrain,
Jean-Christophe Nourisson,
Adeline Wrona.

Photographies :
Galerie Fernand Léger
Maquette : Zaoum
Achevé d'imprimer
en novembre 2018
sur les presses de
l'imprimerie Périgraphic.
ISBN : 979-10-96036-07-3

Galerie Fernand Léger
93, avenue Georges Gosnat
94200 Ivry-sur-Seine
01 49 60 25 49
galeriefernandleger@ivry94.fr

IVRY
s/ SEINE



**GALERIE
FERNAND
LÉGER**

Beaux-Arts

Nantes^o
Saint-Nazaire