

Si l'on convoque la représentation du chien dans l'art du XXème siècle, de nombreuses images surgissent à la mémoire : des scènes de chasse, le dessin du teckel stylisé de Picasso (1907), la fougue des mouvements flous du chien de Giacomo Balla (1912), la sculpture du chien errant de Giacometti (1951), jusqu'au grandiloquent Puppy de Jeff Koons, (1992), gardien fleuri du musée de Bilbao. Et si Gilles Deleuze reprochait principalement aux chiens leurs aboiements idiots, la honte du règne animal disait-il, Virginia Woolf dans son roman *Flush* (1933), accorda quant à elle une véritable pensée à un cocker. Parce qu'il accompagne l'homme, l'image que nous nous faisons du chien s'accorde bien souvent sur une alliance effective et rassurante entre la sauvegarde (chien de garde, garant de la justice) et la douceur (présence familière symbolisant le confort et le bien-être).

La figure du chien, récurrente dans le travail de Josquin Gouilly Frossard, ravive tout à la fois les représentations ici brièvement décrites tout en convoquant des formes connues de la culture vernaculaire par l'utilisation de répliques de chiens à échelle 1, ceux-là même qui sont présents dans les jardins des banlieues pavillonnaires. Cependant, ces modèles en résine de lévrier, de boxer et de caniche sur lesquels JGF agit, sont, à contrario du geste d'appropriation duchampien, des objets manipulés, surinvestis d'actions et de gestes qui, aussi simples soient-ils, nous engagent dans un questionnement sur l'art. C'est avec ce chien « générique » qui s'impose comme le vecteur d'un possible dialogue avec l'art que JGF se risque à problématiser les liaisons qui l'obstinent, à savoir les jonctions entre les différents médiums qui traversent l'art et plus précisément sa propre pratique dans laquelle s'intriquent photographie, peinture, objets.

C'est ainsi que Kléber, (2014), se voit entièrement recouvert de projections de peinture. Pigments sur chien donc, pour cette première peinture revendiquée comme telle par JGF dont l'action, filmée a également sa propre autonomie. Différemment d'un Bertrand Lavier qui recouvra à partir des années 70 des objets de consommation d'une épaisse couche de peinture, la picturalité de Kléber fraye plutôt du côté de l'action painting tant la matière et les coulures semblent assigner ce chien à une histoire toute puissante de la peinture. C'est par le truchement d'un geste de pure énergie, direct et physique comme un coup de poing adressé au médium mais aussi à la figure que JGF place le spectateur devant cet état de fait, ce constat désopilant d'un chien qui reste digne mais englué et dégoulinant de peinture. Et, si à sa vue, on est amené à sourire, c'est précisément parce que l'on prend immédiatement conscience de la pesanteur de l'histoire de l'art et que cette « sculpture-peinture » ou « peinture-sculpture » possède une véritable réversibilité.

Un précipité de couleurs que JGF renouvellera avec *Caniche*, (2014), un caniche en résine qui lui a été donné comme on offrirait le chien d'une portée. Cette seconde tentative qui nous fait dire qu'il s'agit à présent de vérifier, qu'en changeant de modèle, de tonalités et donc presque d'interlocuteur, la peinture pourrait advenir une seconde fois. Et si la tentation du développement d'une série pourrait s'envisager avec ce deuxième chien, il n'en est finalement rien car les circonstances feront le reste.

Alors qu'il commande un lévrier de même facture, l'objet arrive avec une patte cassée. L'accident prend le pas sur la décision de peindre l'objet à nouveau. Ce chien estropié et scindé en deux parties - d'un côté, un corps intact et de l'autre, sa patte cassée - devient désormais un prétexte pour entamer un nouveau type de dialogue avec / sur la peinture. En négociant avec les contingences que le hasard lui a indiqué, JGF réalise deux sculptures distinctes : La patte, (2015), la patte cassée du chien fixée au mur dans son exposition personnelle à Palette Terre, une critique de la qualification usuelle de « patte de l'artiste » ; et, Je m'en moque, (2015), le chien estropié se regardant dans un miroir, attitude venant ainsi compenser l'incapacité du chien / du peintre qui aurait perdu « sa patte », son style. Une forme d'amusement sur l'image de l'artiste et un jeu réflexif sur le médium qui nous indique que la relation à l'art telle que l'envisage JGF, doit être aussi fidèle, constante et fouguese que le chien le serait avec son maître et, qu'une réconciliation joyeuse et décomplexée avec tous les médiums s'envisagerait tel un compagnonnage loyal et juste, y compris avec ses aléas, voire ses handicaps.

A la suite, arrive Le gris, (2015), un autre chien que JGF semble vouloir soigner de son atrophie précédente en le bandant, l'entourant d'un onguent de peinture et de plâtre, comme pour le protéger d'une nouvelle mutilation. Figé et momifié, ce troisième chien plutôt gris, atteste donc d'une réparation mais aussi d'une quasi disparition de sa propre figure et, son immobilité renforcée, d'un statu quo dans son dialogue avec la peinture. Une décision de sculpture, dirons-nous.

Les différents états assignés à la figure du chien dans le travail de JGF permettent d'avancer quelques hypothèses sur l'expérimentation singulière qui est la sienne et notamment sur les déplacements et les translations qu'il opère avec les matériaux et les médiums. L'objet devient peinture, la peinture devient sculpture et la peinture comme la sculpture adviennent en tant qu'actions. Et, ce chien absorbant et protéiforme, dans un face à face avec le spectateur ou avec lui-même, questionne avec humour la place de l'artiste, celle du regardeur dans leur relation dialogique et triangulaire avec l'œuvre. Cette pratique désinhibée et transversale de l'art consistant à s'allier tous les médiums et toutes les formes à disposition avec une certaine désinvolture, entretient également une forme de dérision à l'histoire de l'art, s'autorisant des acoquinements audacieux et des jeux avec ses propres gimmicks.

Maëlle Dault

Maëlle Dault est chargée des expositions au Frac île-de-France Le plateau. Elle est également commissaire d'exposition indépendante.

If we recall the representation of the dog in 20th century art, many images come to mind: hunting scenes, Picasso's drawing of the stylized dachshund (1907), Giacomo Balla's fiery, blurred movements of the dog (1912), Giacometti's sculpture of the stray dog (1951), up to Jeff Koons' grandiloquent Puppy (1992), a flowery guardian of the Bilbao museum. And if Gilles Deleuze mainly reproached dogs for their idiotic barking, the shame of the animal kingdom he said, Virginia Woolf in her novel *Flush* (1933), gave a real thought to a cocker spaniel. Because he accompanies man, the image we have of the dog is often based on an effective and reassuring alliance between protection (watchdog, guarantor of justice) and gentleness (familiar presence symbolizing comfort and well-being).

The figure of the dog, recurrent in the work of Josquin Gouilly Frossard, revives both the representations briefly described here while at the same time summoning up forms known to vernacular culture through the use of replicas of dogs on a scale of 1, the very ones that are present in the gardens of the suburbs. However, these resin models of greyhound, boxer and poodle on which JGF acts, are, in contrast to the gesture of appropriation of Duchampien, manipulated objects, over-invested of actions and gestures which, as simple as they are, engage us in a questioning on the art. It is with this «generic» dog that imposes itself as the vector of a possible dialogue with art that JGF dares to problematize the links that obstruct him, namely the junctions between the different mediums that cross art and more precisely his own practice in which photography, painting and objects are intertwined.

Thus *Kleber*, (2014), is entirely covered with projections of paint. Pigments on dog thus, for this first painting claimed as such by JGF whose action, filmed also has its own autonomy. Unlike Bertrand Lavier, who covered consumer objects with a thick layer of paint from the 1970s onwards, Kleber's pictoriality is more on the side of action painting, as the material and the drips seem to assign this dog to an all-powerful history of painting. It is through a gesture of pure energy, direct and physical like a punch addressed to the medium but also to the figure that JGF places the spectator in front of this state of affairs, this hilarious observation of a dog that remains dignified but stuck and dripping with paint. And, if at the sight of it, one is led to smile, it is precisely because one immediately becomes aware of the heaviness of the history of art and that this «sculpture-painting» or «painting-sculpture» possesses a true reversibility.

A precipitate of colors that JGF will renew with *Poodle*, (2014), a poodle in resin that was given to him as one would offer the dog of a litter. This second attempt makes us say that it is now a question of verifying that by changing the model, the tones and therefore almost the interlocutor, the painting could happen a second time. And if the temptation of the development of a series could be envisaged with this second dog, it is finally nothing of it because the circumstances will make the remainder.

When he ordered a greyhound of the same design, the object arrived with a broken leg. The accident takes precedence over the decision to paint the object again. This crippled dog, split into two parts - on the one hand, an intact body and on the other, its broken leg - now becomes a pretext for entering into a new kind of dialogue with/about painting. Negotiating with the contingencies that chance has indicated, JGF makes two distinct sculptures: *The Paw*, (2015), the dog's broken paw fixed to the wall in his solo exhibition at Palette Terre, a critique of the usual qualification of "artist's paw"; and, *I Don't Care*, (2015), the crippled dog looking at himself in a mirror, an attitude thus coming to compensate for the inability of the dog / painter who would have lost "his paw", his style. A form of amusement on the image of the artist and a reflexive game on the medium which indicates to us that the relation to the art such as JGF envisages it, must be as faithful, constant and impetuous as the dog would be with its Master and, that a joyful and uninhibited reconciliation with all the mediums would be envisaged like a loyal and right companionship, including with its hazards, even its handicaps.

Next comes *The Grey* (2015), another dog that JGF seems to want to cure from its previous atrophy by bandaging it, surrounding it with an ointment of paint and plaster, as if to protect it from a new mutilation. Frozen and mummified, this third dog, rather gray, thus attests to a repair but also to an almost disappearance of its own figure and, its reinforced immobility, to a status quo in its dialogue with the painting. A decision of sculpture, we would say.

The different states assigned to the figure of the dog in JGF's work allow us to put forward some hypotheses on the singular experimentation that is his and notably on the displacements and translations that he operates with materials and mediums. The object becomes painting, painting becomes sculpture, and painting and sculpture become actions. And, this absorbing and protean dog, in a face to face with the spectator or with himself, questions with humor the place of the artist, that of the viewer in their dialogical and triangular relation with the work. This uninhibited and transversal practice of art consisting in combining all the mediums and all the forms at disposal with a certain casualness, also maintains a form of derision to the history of art, authorizing audacious couplings and games with its own gimmicks.

Maëlle Dault

Maëlle Dault is in charge of exhibitions at the Frac île-de- France Le plateau. She is also an independent curator.