



Claude Gigon

Nuit américaine

Page de couverture :

Trois trous, 2011

Beurre, lait, sucre, œufs, sel, citron, farine,
poudre à lever, sucre glace, confiture
Ø 90 mm / 16 mm





Claude Gigon

Nuit américaine



musée
jurassien
des arts
moutier

Cette publication accompagne l'exposition *Claude Gigon – Nuit américaine*, Musée jurassien des Arts, Moutier, 2011

Auteurs

Hélène Cagnard-Joye, historienne de l'art
Valentine Reymond, historienne de l'art et conservatrice
du Musée jurassien des Arts, Moutier

Crédits photographiques

Piernicola Federici, *Portraits d'idées*
Nadia Gagnebin, peintures et installation *100%*
Rudolf Steiner, performance *Sweetdreams*

Photolithographie

Nadia Gagnebin

Editeurs

Musée jurassien des Arts - Moutier et Claude Gigon

Graphisme

Yves Juillerat

Impression

Imprimerie Roos SA CH-2746 Crémines

Traduction

Margie Mounier

Remerciements

APR Courtelary, boulangerie Aubry Delémont, François Gerber, Mireille Henry, Pascal Henry, Andreas Iberg, Philippe Jubin, Antoine Kauffmann, Corrado Luvisotto, Pierre Marquis, Barbara Meyer Cesta, Jean-Pierre Roelli, Roos Emballage, Aurélie Mertenat, Pierre Mertenat, les auteurs, les photographes et l'équipe du Musée jurassien des Arts

Cette publication a été réalisée avec le soutien de :



Le Musée jurassien des Arts est soutenu par :
ville de Moutier, cantons de Berne et du Jura,

Fondation Nestlé
pour l'Art
partenariat

Tous droits réservés

© 2011- Claude Gigon, les auteurs, les photographes et
le Musée Jurassien des Arts - Moutier

Sommaire

Claude Gigon - Œuvres récentes Claude Gigon - Recent Works <i>Hélène Joye-Cagnard</i>	7
Entretien avec Claude Gigon Interview with Claude Gigon <i>Valentine Reymond</i>	21
Peintures	37
Dessins	55
Biographie	64



Claude Gigon Œuvres récentes

Hélène Joye-Cagnard

Ice Cream

L'une des récentes peintures de Claude Gigon, *Ice Cream* (2010), montre un visage plus grand que nature, à demi caché par une sphère noire de même taille que lui ; le tout semble être en équilibre sur le pied fin d'une coupe (à glace ?). La sphère noire présentée dans la coupe, sorte de boule de cristal en négatif, à la transparence niée, attire d'abord notre regard au centre du tableau. Puis l'attention est captée par les yeux du visage, au-dessus de la sphère. Étonnamment, ces yeux à peine entrouverts, mais tellement vivants, viennent nous cueillir pour nous pénétrer de leur regard perçant. Résurgence des *Faces* (2006-2007) et des *Têtes* (2008-2009), la fi-

Claude Gigon Recent Works

Hélène Joye-Cagnard

Ice Cream

One of Claude Gigon's latest paintings, *Ice Cream* (2010), shows a larger-than-life face half hidden by a black sphere of the same size ; the whole seems to be balanced on the slim foot of a (sundae ?) dish. The black sphere is what first attracts our glance at the center of the painting : it is presented within the dish, like a kind of crystal ball in the negative, its transparency denied. Next we see the eyes of the face, just above the sphere. Surprisingly, those barely half-open yet tremendously lively eyes reach out to us, penetrating us with their piercing gaze. Reiterating *Faces* (2006-2007) and *Têtes* (heads / 2008-2009), the *Ice Cream* face features the same



Ice Cream 2010
Huile sur toile 170 X 110 cm

Tête 2008
Huile sur toile 120 X 110 cm



Tête 2008
Huile sur toile 80 X 70 cm



Portrait d'idée 2009
Fusain sur papier 70 X 50 cm



Portrait d'idée 2009
Fusain sur papier 70 X 50 cm

8

gure d'*Ice Cream* possède un même format plus grand que nature, une même évanescence des traits, un même regard intérieur. La réduction au noir et blanc est un élément nouveau dans la peinture de Claude Gigon marquée habituellement par la couleur. Le noir et le blanc sont cependant déjà présents depuis longtemps dans sa production, à la fois dans le dessin qu'il pratique depuis l'enfance et dans les fusains qu'il réalise au quotidien depuis 1986 ; il précise du reste : «Le travail du fusain est très important, il me permet de cerner mon concept et de pratiquer le geste au quotidien»¹. La couleur blanche illumine déjà les séries *Faces*, *Têtes* et *Enveloppes* (2009-2010). Toile de transition, *Ice Cream* ne s'intègre dans aucune série. Elle possède cependant toute son importance en tant qu'annonciatrice de la série suivante des *Bonshommes de neige* actuels, qu'elle contient en germe.

¹ Courriel de Claude Gigon à l'auteur, 11 janvier 2011.

larger-than-life format, the same evanescent lines, the same inwardly-oriented gaze. A color scheme reduced to black and white is something new in Claude Gigon's painting, usually more colorful. Black and white have nevertheless been present in his production for a long time now, both in the drawings he's worked on since childhood and the charcoals he has been producing daily since 1986. He himself specifies : "Working with charcoal is very important to me ; it allows me to outline the basic concept and practice the gestures on a daily basis."¹ The color white already illuminates his *Faces*, *Têtes* and *Enveloppes* (2009-2010) series, whereas *Ice Cream* is a transitional painting unattached to any series. Yet it has its importance in terms of heralding his next and current series, of which it contains the seeds : *Snowmen*.

¹ E-mail from Claude Gigon to the author, 11 January 2011.



Bonhomme de neige 2010
Fusain sur papier 70 X 50 cm



Bonhomme de neige 2010
Fusain sur papier 70 X 50 cm



Bonhomme de neige 2010
Fusain sur papier 70 X 50 cm

Bonshommes de neige

Dans cette nouvelle série, le noir et le blanc demeurent, en correspondance avec le sujet. Peut-être est-ce d'ailleurs la réduction à ces couleurs qui a amené ce nouveau sujet, ou la 'boule de glace', ou la saison d'hiver durant laquelle ce sujet est apparu, ou plus vraisemblablement une radicalisation des formes circulaires qui parcourent tout l'œuvre du peintre, dans des retours fréquents, qu'il s'agisse de formes organiques, de visages entre autres. Ici, la coupe, la sphère et le visage se réduisent désormais à trois énormes boules de neige posées l'une sur l'autre. Contrairement au visage d'*Ice Cream* et surtout à ceux des *Faces*, les yeux sont grands ouverts : plus de monde intérieur, mais un contact direct et recherché avec le visiteur. Les têtes de ces *Bonshommes de neige*, avec leurs trois simples signes noirs stylisant les yeux et la bouche, possèdent une force d'expression surprenante ; à la fois naïves et pleines d'ironie, à la fois féroces et gaies, désarmantes. Ces bonshommes, qui ne nous survivraient pas dans la nature, semblent bien se gausser de nous : il est vrai qu'en peinture, ce sont eux qui ont

Snowmen

Corresponding with the subject matter, black and white remain in this new series. Possibly even, being reduced to these colors is what suggested this new theme. Or else the suggestion came from the "ball of ice cream," or again from the winter season during which the theme cropped up or even, and more likely still, from the radicalization of the circular forms that appear throughout this painter's oeuvre, in the frequent recurrences thereof, be it in his organic forms - in faces, among others. Now the bowl, the sphere and the face have been reduced to three huge snowballs set one atop the other. Quite the opposite of the *Ice Cream* face and, above all, of those in *Faces*, the eyes here are wide open : no longer any hint of an inner world, but a direct, intentional contact with viewers. The three simple black signs stylizing the eyes and mouth of these *Snowmen* lend them a surprisingly expressive force. They come across as at once naive and fully ironic, ferocious and gay, disarming... These snowmen, which would not survive in Nature, seem to be poking fun at us. And it is a fact : in painting, they are the ones who have the best chance of



Bonhomme de neige (étude) 2011
Huile sur toile 62 X 50 cm



Enveloppe 2007
Huile sur toile 50 X 40 cm



Enveloppe 2007
Huile sur toile 54 X 40 cm



Enveloppe 2010
Huile sur toile 91 X 70 cm

toutes les chances de nous survivre. Exécutées par d'énergiques passages d'un large pinceau, les toiles paraissent plus modelées que peintes par l'artiste. D'ailleurs, la limite entre le sujet et le fond est marquée par un mouvement différent du pinceau, bien plus que par un changement net de couleur. Parallèlement aux peintures, il existe aussi de nombreux bonshommes de neige au fusain : modelés de la même façon, dans un même élan, ils possèdent les mêmes expressions que leurs frères peints. La représentation du volume avait déjà commencé dans les *Enveloppes* ; les vêtements représentés, flottant légers tels des étendards, gardent malgré tout le souvenir des corps qui les ont habités. Dans les *Bonshommes de neige*, tant le choix d'un sujet sculptural que le modelé conféré par le pinceau nous parlent autant de peinture que de sculpture. Une sculpture proche de celle d'un Constantin Brancusi avec ses superpositions de volumes simplifiés, où le socle est partie intégrante de la sculpture. Une sculpture dont la répétition d'un même élément évoque l'art minimal. A moins que, dans un esprit proche de celui de Valentin

surviving us! The artist seems more to have modeled than painted his canvasses, thanks to his energetic strokes with a wide brush. It is, moreover, a difference in the brush movement that marks the limit between the subject and the background, more so than a clear-cut change of color. In parallel with his paintings, there are also numerous snowmen in charcoal ; these Claude Gigon modeled in the same way as their brothers, the painted snowmen, with the same momentum and the same facial expressions. Already in the *Enveloppes* series, he had begun to depict volume : the articles of clothing float as lightly as banners, yet hold on to the memory of the bodies that once inhabited them. In their sculptural theme and the contours conferred upon them by the paintbrush, his *Snowmen* series relate as much to painting as to sculpture. One thinks of sculpture in Constantin Brancusi terms : the superimposition of simplified volumes, and the incorporation of the base into the sculpture piece. In their repetition of a same element, the *Snowmen* bring to mind minimal art. Or is it a thumbing of the nose at modern sculpture in the same vein

Carron dans *Sweet Revolution* (2002), sorte de synthèse ironique de la sculpture moderne consistant en un cube posé sur une sphère, elle-même posée sur une pyramide tronquée renversée et que des flacons de poppers semblent vouloir ranimer, Claude Gigon ne fasse lui aussi un pied de nez à la sculpture moderne.

100%

Avec la série des *Bonshommes de neige*, la touche picturale de Claude Gigon se fait plus mouvementée, plus modelante, au sens sculptural du terme. Mais l'artiste ne s'intéresse pas aux trois dimensions uniquement à travers sa production picturale, il a déjà à son actif deux projets sculpturaux : une intervention dans l'architecture (*Dialogue*, 2000) et une réalisation liée à son premier métier de confiseur (*Sweetdreams*, 2010). *Dialogue*, comme son titre l'indique, fait dialoguer deux stèles monumentales de calcaire taillé. Pour *Sweetdreams*, un projet de la confiserie C(laude) G(igon) créée pour l'occasion, c'est le moulage qui était à l'œuvre durant une soirée de performance : l'artiste moulait des parties de son corps avec de la pâte à sel produite sur place ; dans ces empreintes était coulé du sirop de sucre afin de fabriquer des sucettes. Le public était ensuite initié à cette technique simple pour pouvoir lui-même réaliser ses propres sucettes. Le recours à la pâte à sel n'était pas anodin : conférant une fine couche salée aux sucettes sucrées, l'expérience faite lors de leur dégustation exprimait de manière métaphorique les émotions contrastées liées à la découverte de son propre corps, à son apprivoisement dans le temps, à sa perception chaque jour renouvelée. Stephen J. Shanabrook effectue lui, depuis la fin des années 1980, dans des morgues de différents pays, des moulages en chocolat montrant même des blessures ou des organes. Nicola Deane

as Valentin Carron's *Sweet Revolution* (2002)? Carron's piece is a sort of ironic synthesis of modern sculpture consisting of a cube set atop a sphere, which is in turn set atop a truncated upside-down pyramid, and with Popper bottles on hand as if to revive it.

100%

In his *Snowmen* series, Claude Gigon's painterly touch is livelier, more prone to modeling in the sculptural sense of the term. Not that this artist's interest in the three-dimensional is restricted to his painting; he has already carried out two sculptural projects: an architectural intervention (*Dialogue*, 2000), and a project linked to his first profession as a chocolate-maker confectioner (*Sweetdreams*, 2010). As its title conveys, *Dialogue* invites exchange between two monumental steles, each carved out of a different limestone. *Sweetdreams* was a project for a special occasion at the C(laude) G(igon) confectionery: a performance evening dealing with dough modeling: the artist cast parts of his own body in salt (modeling) dough made on site, and then poured sugar syrup into the casts to make lollipops. He then taught the audience how to use this simple technique to make their own lollipops. Resorting to salt dough was intentional: a fine salty coating was thus conferred on the lollipops; to taste them was to metaphorically express the contrasting feelings one has upon discovering one's own body, coming to grips with it over time, and perceiving it anew every day. Since the late 1980s, Stephen J. Shanabrook has been traveling to morgues in various countries. He makes chocolate casts that show even the wounds or organs of his models. Nicola Deane casts a single part of her body to make her *Chocolate Vaginas*, several of which she proceeds to distribute to the audience during her *Virgin. Home Economics* performance (first put on in 2002).

moule elle une unique partie de son corps pour confectionner des *Chocolate Vaginas* dont elle distribue une partie au public lors de la performance *Virgin. Home economics* (première exécution en 2002).

Un précédent travail, *Moulin de la Mort* (2007), mettait déjà en scène le corps de Claude Gigon. Invité par Haus am Gern (Barbara Meyer Cesta et Rudolf Steiner), lors de leur exposition *Je ne sais quoi* en 2007 à l'Espace d'Art Contemporain (les Halles) de Porrentruy, pour y réaliser une vidéo sur l'identité jurassienne, l'artiste décide alors de passer devant la caméra en tant que performer pour parler de son identité d'artiste jurassien. Tel un nouveau Sisyphe, il tente de remonter à la nage le Doubs, « ma

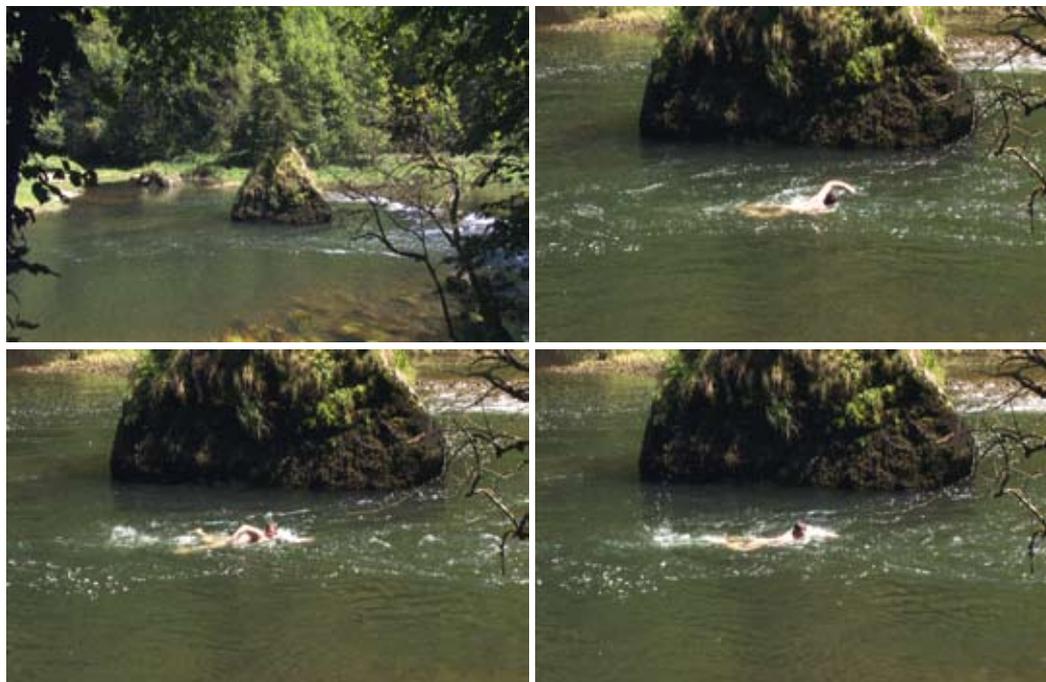
An earlier work, *Moulin de la Mort* (watermill of death - 2007), already staged Claude Gigon's body. For their 2007 exhibition *Je ne sais quoi* (whatever) at the Contemporary Art Space of Porrentruy, the Haus am Gern (Barbara Meyer Cesta and Rudolf Steiner) had invited him to do make a video on the Jurassic identity: that is when he decided to have himself videotaped as a performer in order to speak about his identity as an artist from the Jura region. Like a new Sisyphus, he tried to swim against the current of the Doubs River, which he calls "my river." This particular act made clear how he conceives of art: not art, but the artistic labor, is the goal - and what's more, in the Jura region. This would perhaps be the revealed secret



Sweetdreams 2010
Performance, Lokal-int, Bienne

rivière» dit-il. A travers cet acte, sa conception de l'art se manifeste : ce n'est pas l'art qui est le but, mais le travail artistique, qui plus est dans le Jura. Ceci serait peut-être le secret révélé pour lequel l'artiste est puni en même temps qu'il l'exprime, ainsi que Sisyphes le fut pour avoir dévoilé un secret de Zeus. Pour y exécuter sa peine, Claude Gigon s'est plongé dans le Doubs, à l'endroit où s'élevait autrefois le Moulin de la Mort, et aujourd'hui encore les Echelles de la Mort utilisées par les contrebandiers du passé. Heureusement, la vidéo tourne en boucle et sauve l'artiste, non pas de sa lutte, mais en tout cas de sa propre disparition. La bande son n'est pas constituée du bruit de l'eau, mais de celui des éoliennes, moulins à vent du XXI^e siècle, de Mont-Crosin ; Sisyphes

for which the artist was to be punished at the very time he admitted it, just as Sisyphus was for having revealed Zeus's secret. To carry out his sentence there, Claude Gigon dove into the Doubs, at the spot where formerly towered the Moulin de la Mort (watermill of death) and where, still today, rise up the Echelles de la Mort (ladders of death) cliffs, a former smuggler hideaway. Fortunately, the video was shot as a loop, thus saving the artist if not from his combat, in any case from disappearing altogether. The sound track does not play noise made by the water but by the 21st-century windmills of Mont-Crosin. After all, Sisyphus was the son of Aeolus! In this combat against the current in which the artist tests his physical limits along a geographic boundary line, the material being



Moulin de la Mort 2007
Vidéo, caméra : Aurélie Mertenat

était le fils d'Eole. Dans ce combat contre le courant où l'artiste met en jeu ses limites physiques, sur une frontière géographique, la matière « modelée », inlassablement et absurdement, est l'eau du Doubs.

Avec *100%*, conçue spécifiquement pour son exposition au Musée jurassien des Arts de Moutier, la technique du modelage apparaît plus concrètement. Claude Gigon choisit un produit de base de la confiserie, du chocolat blanc (100%... graisse de cacao, ou presque), pour une œuvre de très grand format, une performance physique également : une tonne de chocolat de 370 cm de long, 270 cm de large et 70 cm de haut. Le façonnage du chocolat nécessitant le passage par le chaud et le froid, Claude Gigon recourt à un procédé similaire à celui utilisé par Joseph Beuys pour travailler la graisse et le chocolat aussi. Joseph Beuys appréciait particulièrement ces matériaux, symboles de chaleur et d'énergie, ainsi que la manière de les façonner. Ici, le chocolat a été modelé pour former comme une vague, exprimant un mouvement, s'animant en une réponse au décor du plafond peut-être. A moins qu'il ne s'agisse de l'évocation d'une énorme touche de matière picturale déposée par un pinceau non moins énorme. Cette fois, à rebours des *Bonshommes de neige*, c'est la sculpture qui évoque la peinture. La forte présence de la sculpture est due à sa taille, à son odeur - qui pourra se corrompre -, et au fait qu'elle soit réalisée dans un espace restreint. Dans *Stroke* (1993) d'Anya Gallacio, le chocolat prend aussi possession de l'espace : les murs de la galerie londonienne Karsten Schubert sont peints de chocolat brun, dans l'attente de sa transformation dans le temps. Cette installation a été réadaptée à d'autres lieux d'exposition. En 1970, contestant la guerre du Vietnam, Ed Ruscha recouvre les murs du pavillon américain de la Biennale de Venise de 360 feuilles de pa-

“modeled,” be it tirelessly and absurdly, is the water of the Doubs River.

In *100%*, the piece Claude Gigon created specifically for his show at Moutier's Musée jurassien des Arts, his modeling technique stands out more clearly. The project involved a basic confectionery product, namely white chocolate (100%...cocoa butter, or almost), to produce a large-format piece as well as a physical feat : one ton of chocolate standing 370 cm long, 270 cm wide and 70 cm high. Since shaping the chocolate entailed passing it through hot and cold, the artist resorted to a technique similar to that used by Joseph Beuys to work with fat and chocolate. Indeed, considering them to be symbols of heat and energy, Beuys particularly appreciated these two materials, and the process by which they could be modeled. Gigon chose to shape his chocolate into a wave expressing movement, livened up perhaps by its responsiveness to the ceiling decoration. On the other hand, perhaps it is more evocative of an enormous slab of painterly material deposited by an equally enormous paintbrush. This time it's the other way around than for his *Snowmen* : here it is the sculpture that brings painting to mind. The piece's powerful presence derives from its size, its smell - which could go bad - and the fact that it's been set up in a limited space. Chocolate also takes over the space in Anya Gallacio's *Stroke* (1993) : the walls of Karsten Schubert's London gallery were painted in brown chocolate to await the transformation that time was bound to bring. The same installation has since been readapted to other galleries. Back in 1970, in protest against the war in Vietnam, Ed Ruscha covered the walls of the American pavilion at the Venice Biennale with 2360 sheets of paper entirely silk-screened with Nestlé chocolate (*Chocolate Room*). In no time at all, visitors had covered the sheets with anti-war graffiti.

pier entièrement sérigraphiées avec du chocolat Nestlé (*Chocolate Room*). Les feuilles furent rapidement couvertes de graffitis contre la guerre.

Si le chocolat, d'une texture sensuellement onctueuse et fondante, est attirant en petite quantité, son excès peut provoquer au contraire la répulsion. Ces deux sensations étaient déjà présentes dans *Sweetdreams*. Elles le sont également dans la très grande fontaine de chocolat *Cacao* (1994) de Helen Chadwick, dans le bain de chocolat *Braunes Bad* (2009) de Sonja Alhäuser ; ces deux œuvres ne semblent pas remplir leurs promesses de volupté. Il en est de même chez Janine Antoni qui, en un acte boulimique, a croqué, mâché puis régurgité les coins d'une énorme masse de chocolat et d'une autre de saindoux, de 270 kilos chacune (*Chocolate Gnaw, Lard Gnaw*, 1992), pour fabriquer ensuite des produits types de la société de consommation : des emballages de chocolats et des rouges à lèvres. Ses dents lui servent d'outil pour s'attaquer aux deux cubes parfaits, sculptures minimales désormais érodées. Dans *Lick and Lather* (1993), des bustes d'elle en chocolat et en savon, longuement léchés et lavés par ses soins, s'effacent dans ce processus. Les ossements humains en chocolat qui constituent *Catacombes* (1992) de Jana Sterbak ne permettent eux aussi plus au corps de perdurer. Dans ces travaux, le noir et le blanc sont à l'œuvre, tandis que Claude Gigon privilégie avec *100%* le blanc, une couleur qui, utilisée seule en peinture, génère la disparition du motif, mais qui en sculpture permet une plus grande lisibilité du relief grâce aux ombres nettes.

Vik Muniz dessine sur plastique des tableaux célèbres au moyen d'une aiguille trempée dans un sirop de chocolat, puis photographie ses compositions, avant de les lécher peut-être puisqu'elles sont désormais fixées par

As sensually smooth and luscious as chocolate's texture may be, as appealing as it is in small quantities, it can seem repulsive when presented in excess. *Sweetdreams* already inspired these opposites. This was also the case for the very large chocolate fountain *Cacao* (1994) by Helen Chadwick, and the chocolate bathtub *Braunes Bad* (2009) by Sonja Alhäuser : both pieces seem to fall short of their promise to bring voluptuous delight. Likewise for Janine Antoni's binge-eating act of biting into, chewing and then regurgitating the corners of an enormous mass of chocolate and another one of lard, each weighing 270 kilos (*Chocolate Gnaw, Lard Gnaw*, 1992), before going on to make consumer society standard products : chocolate wrappings and lipsticks. She used her teeth as a tool to attack the two perfect cubes, thus eroding those minimal sculptures. In another piece, *Lick and Lather* (1993), she licks and washes chocolate-and-soap busts of herself to the point of wearing them away. Nor is the body allowed to endure in Jana Sterbak's chocolate human bones piece, *Catacombes* (1992). These works all feature white and black, while in his *100%*, Claude Gigon favors white - a color, that, when used alone in painting, makes the motif vanish, whereas in sculpture it creates clear-cut shadows that bring out the relief.

Vik Muniz makes drawings of famous paintings on plastic using a needle dipped in chocolate syrup ; afterwards, he photographs his compositions, before licking them perhaps, once they have been immortalized by the

100% 2011

Chocolat blanc, techniques mixtes
360 X 250 X 90 cm

Installation, Musée jurassien des Arts, Moutier



l'objectif (*Pictures of Chocolate*, dès 1997). *100%* génère pareillement de l'envie mais, n'étant pas conçue pour être mangée, une certaine frustration. C'est le cas également dans *Charlie and the Chocolate Factory* de l'écrivain Roald Dahl, dont deux films seront tirés, et dont François Curlet s'inspire en 2005 pour *Willy Wonka Plus*: une seule des 3500 plaques de chocolat fabriquées par l'entreprise Villars contient un ticket d'or. En 2007, s'associant lui aussi à un maître chocolatier, Paul McCarthy a transformé la galerie Maccarone de New York en véritable chocolaterie produisant 1000 figurines par jour: un Père Noël revu à sa façon (*Santa with Tree and Bell*). Car le chocolat, la mayonnaise ou le ketchup auxquels Paul McCarthy recourt fréquemment symbolisent les sécrétions et excréments du corps, et par métonymie la violence, le sexe et la défécation. Dieter Roth a lui transformé son atelier en cuisine pour produire les très nombreuses œuvres et éditions en chocolat moulé, dont des auto-portraits dérisoires. Dieter Roth et Joseph Beuys sont les premiers artistes à utiliser régulièrement le chocolat et la nourriture, dès la fin des années 1950, mais surtout dans les années 1960. Le Eat Art naît à cette époque, notamment avec le restaurant-galerie éponyme de Daniel Spoerri à Düsseldorf (il y réalisera un gâteau au chocolat, *Schokoladenscheissdreckröllchen* (1969-1970), en hommage à la *Merda d'artista* (1961) de Piero Manzoni), mais aussi avec ses tableaux-pièges, dans une volonté de désacralisation de l'œuvre d'art. Dieter Roth se moque ainsi de la volonté de conservation des œuvres et du sérieux qu'il perçoit dans le monde de l'art. Pour Joseph Beuys, le chocolat, ou la nourriture en général, reconnaissable immédiatement, sert d'image métaphorique de l'art comme nourriture humaine, physique et intellectuelle.

camera lens (*Pictures of Chocolate*, since 1997). *100%* arouses the same desire but also, since not meant to be eaten, a certain frustration. This holds true as well for Roald Dahl's *Charlie and the Chocolate Factory*, out of which two films were made and which inspired François Curlet's 2005 *Willy Wonka Plus* project: only one of the 3500 chocolate bars produced by the Villars chocolate firm contained a gold ticket. In 2007, also in association with a Master Chocolate Maker, Paul McCarthy turned New York's Maccarone Gallery into an actual chocolate factory producing 1000 figurines a day: a Santa Claus of his own design (*Santa with Tree and Bell*). In fact, the chocolate, mayonnaise and ketchup to which Paul McCarthy so often resorts symbolize bodily secretions and excretions, which are figures of speech for violence, sex and defecation. An artist who transformed his own studio into a kitchen to produce a large number of works and editions in cast chocolate, including several derisory self-portraits, is Dieter Roth. As of the late 1950s, but especially during the 1960s, he and Joseph Beuys were the first artists to regularly use chocolate and comestibles. That was when "Eat Art" began, notably in the eponymous restaurant-gallery that Daniel Spoerri opened in Düsseldorf. Here Spoerri came up with his chocolate cake *Schokoladenscheissdreckröllchen* (1969-1970), a tribute to Piero Manzoni's *Merda d'artista* (1961), as well as his snare-pictures seeking to debunk art works as such. In like spirit, Dieter Roth was wont to make fun of the art world's propensity to conserve works and take it all so seriously. From the viewpoint of Joseph Beuys, chocolate, or food in general, immediately recognizable, is a visual metaphor for art as food meant to fulfill humans both physically and intellectually.

Au lieu du carton d'invitation habituel, Claude Gigon a encore conçu un objet bien particulier, un véritable biscuit dont la forme ronde et les trois trous rappellent immédiatement les visages des *Bonshommes de neige*, voire même ceux des *Faces*. L'humain, tant son corps physique que ses émotions, est finalement le thème central de chacune de ses œuvres. Un humain à la présence affirmée donc, mais qui pourrait à tout moment se dissoudre dans un coup de pinceau, être emporté par les eaux, fondre sous l'effet de la chaleur, ou être avalé dans un acte cannibale de réappropriation. Claude Gigon n'a pas peur de faire prendre des risques à ses œuvres, afin de nous inviter à nous en imprégner totalement.

Instead of the customary invitation card, once again Claude Gigon has come up with a very distinctive object: a real cookie whose round shape and three holes immediately bring to mind the *Snowmen* faces, and even those of the *Faces* piece. In the final analysis then, human beings - their physical body and their emotions - are central to each of his works. Markedly present humans then, but who are at any time capable of dissolving into a brush stroke, being carried off by the water, melting under the effect of heat, or being swallowed up during a cannibalistic act of reappropriation. Claude Gigon has no qualms about exposing his works to risk, interested as he is in having us thoroughly immerse ourselves in them.

Bibliographie indicative

Beil, Ralf, *Künstlerküche: Lebensmittel als Kunstmaterial von Schiele bis Jason Rhoades*, Köln, DuMont, 2002.

Chocolate!, catalogue d'exposition, Swiss Institute, New York, 06.04-20.05.1995.

Cacao & Co, guide d'exposition, Musée de Carouge, 19.09-29.10.2006.

Je remercie Eveline Notter et Justine Moeckli, historiennes de l'art, pour leurs informations.

Indicative bibliography

Beil, Ralf, *Künstlerküche: Lebensmittel als Kunstmaterial von Schiele bis Jason Rhoades*, Köln, DuMont, 2002.

Chocolate!, exhibition catalogue, Swiss Institute, New York, 06.04-20.05.1995.

Cacao & Co, exhibition guide, Musée de Carouge, 19.09-29.10.2006.

I thank art historians Eveline Notter and Justine Moeckli for their information.



Entretien avec Claude Gigon

Valentine Reymond

Valentine Reymond

Il y a peu de temps, ta démarche artistique que était encore essentiellement picturale. Qu'est-ce qui t'a amené aujourd'hui à te tourner vers une installation pour ton exposition au Musée jurassien des Arts de Moutier ?

Claude Gigon

Cela provient d'une envie de mêler une expérience à caractère artisanal avec ma démarche créatrice. J'ai opté pour une installation parce que je ne voulais pas mettre mon expérience de la confiserie sur le même plan que la peinture. Je désirais m'ouvrir à de nouveaux horizons. L'idée était de réactiver la mémoire gestuelle d'un artisanat que j'ai pratiqué et aimé il y a longtemps au profit d'une intention artistique que je développe depuis vingt ans. La combinaison de ces deux éléments m'a servi à créer une oeuvre différente de ma production habituelle. Comme la confiserie a trait à l'alimentaire, cette sculpture a une dimension olfactive, elle en appelle au désir, à la sensation du succulent. Elle est donc étroitement liée au corps, et j'ai pensé que les trois dimensions se prêtaient mieux à ce discours.

V.R. Tu penses donc que l'installation est plus proche du spectateur, de son corps, que la peinture ?

C.G. Quand on parle de nourriture, on traite d'un besoin essentiel pour l'homme. Or la

Interview with Claude Gigon

Valentine Reymond

Valentine Reymond

Until recently, your artistic approach was still basically painterly. What has now made you turn to an installation for your exhibition at the Jura Museum of Arts in Moutier ?

Claude Gigon

It has to do with wanting to add a craftsmanlike dimension to my creative process. I chose to do an installation to avoid drawing a parallel between my chocolate-making experience and painting. I wanted to open up new horizons. The underlying idea was to recapture the gestures I once, long ago, practiced and loved as a craftsman, and apply them to the artistic undertaking I have been practicing over the last twenty years. Combining the two enabled me to create something apart from my customary production. Since chocolate-making is linked to food, this sculpture features an olfactory dimension - something that awakens desire, a feeling of succulence. The resulting close link with the body made me think that three dimensions would better bring my idea across.

V.R. So you think installations are closer to viewers, to their body, than painting ?

C.G. To speak of food is to touch upon a basic human need. With food being three-dimensional, I felt an installation would be more suitable than a two-dimensional piece.

nourriture est en trois dimensions. Il s'agissait pour moi de recréer ce sentiment de nécessité. L'installation m'a donc semblé plus appropriée qu'une oeuvre en deux dimensions.

V.R. Pour cette installation, tu as utilisé du chocolat blanc. Pourquoi ce choix ?

C.G. Le chocolat blanc est un sous-produit. Au contraire du chocolat noir, il ne contient pas de fèves, mais du beurre de cacao auquel on ajoute du lait et du sucre. Ce chocolat est donc trafiqué, comme le sont bon nombre de produits alimentaires qu'on trouve sur le marché aujourd'hui. Le matériau que j'ai choisi a un lien direct avec notre rapport à la nourriture en général. Mais ce n'est qu'une des raisons de mon choix. J'ai opté pour le blanc en premier lieu pour son apparence pure, vierge, qui contraste avec l'aspect extravagant de ma pièce.

V.R. Donc la forme de ton installation est censée être impure, tandis que sa blancheur est pure ? Mais qu'est-ce qu'une forme pure pour toi ?

C.G. Ce n'est pas la forme en elle-même qui est impure, mais la masse outrageuse. Le chocolat blanc est un aliment de luxe qui est distribué la plupart du temps dans un format miniature, truffes ou pralinés. Quand le spectateur sera confronté à une tonne de chocolat mise en scène dans un espace, il ressentira une mise à distance par rapport à ce qu'il connaît. Mon installation a un côté subversif par rapport au regard qu'on a sur la nourriture en général. C'est ce surplus qui est dérangeant et qui contraste avec une blancheur angélique.

V.R. A quoi est lié le titre de cette oeuvre, *100%* ? A cette blancheur idéale ?

V.R. You used white chocolate for this installation. What made you choose it ?

C.G. White chocolate is a by-product. Contrary to black chocolate, it contains no beans : instead, it has cocoa butter to which milk and sugar are added. It's chocolate that has been doctored, just like so many food products on today's market. My choice of a material is directly linked to our relationship with food in general. But that's not the only reason for my choice : I preferred white chocolate above all because of its pure, virginal appearance, in sharp contrast to the extravaganza of my piece.

V.R. So, your idea is the impurity of the installation versus the purity of its whiteness ? Then what would be a pure shape for you ?

C.G. It's not so much the shape that's impure, but the outrageous mass of it. White chocolate is a luxury food, usually presented in miniature chocolate-candy format. Being confronted with a ton of chocolate staged in a space, viewers will feel at a remove from what they are familiar with. My installation has a subversive bent to it with respect to our outlook on food in general. It is the surplus itself that is disturbing, by contrast with an angelic whiteness.

V.R. What's the idea behind the title of the work, *100%* ? Is it that ideal whiteness ?

C.G. The title's main idea addresses the current challenge among chocolate makers as to the percentage of cocoa beans. They rival frenetically with each other to attain a maximum percentage of the beans in the chocolate mass, implying the addition of ever less sugar. But all this frenzy to come up with the most sublime of products is to overlook the fact that the beans are far too bitter to be



Processus de fabrication de la sculpture en chocolat *100%*, Musée jurassien des Arts, Moutier, 2011

C.G. La signification première de ce titre renvoie au challenge actuel entre les producteurs de chocolat par rapport au pourcentage de fèves de cacao. Il y a une tendance frénétique à atteindre un maximum de ce pourcentage dans une masse chocolatée, parce que cela suppose moins d'adjonction de sucre. Mais cette frénésie dans la recherche d'un produit sublime suppose d'oublier que la fève est immangeable sans y ajouter du sucre parce qu'elle est trop amère. Mon titre *100%* questionne donc ce beurre d'un chocolat sublimé.

V.R. Ton titre est d'autant plus paradoxal que le chocolat à plus haute teneur en fèves de cacao est noir, jamais blanc.

C.G. Oui bien sûr, je joue sur la distance entre le matériau que j'utilise et le titre de l'oeuvre.

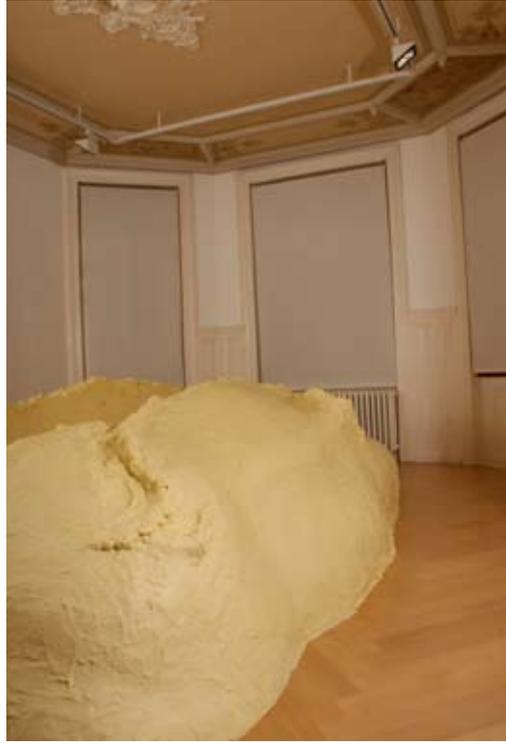
eaten without sugar. So my title *100%* calls this trap of a sublimated chocolate into question.

V.R. Your title is all the more paradoxical in that it's the black chocolate that contains the most cocoa beans, never the white.

C.G. Yes, of course, it's a play on the remove between the material I use and the work's title.

V.R. A while ago we spoke about what differentiates your installation from your painting. Now I'd like to seek out what they have in common. Your installation appeals to the visitor's body in its focus on the food theme. Do you deal with the body in your painting too?

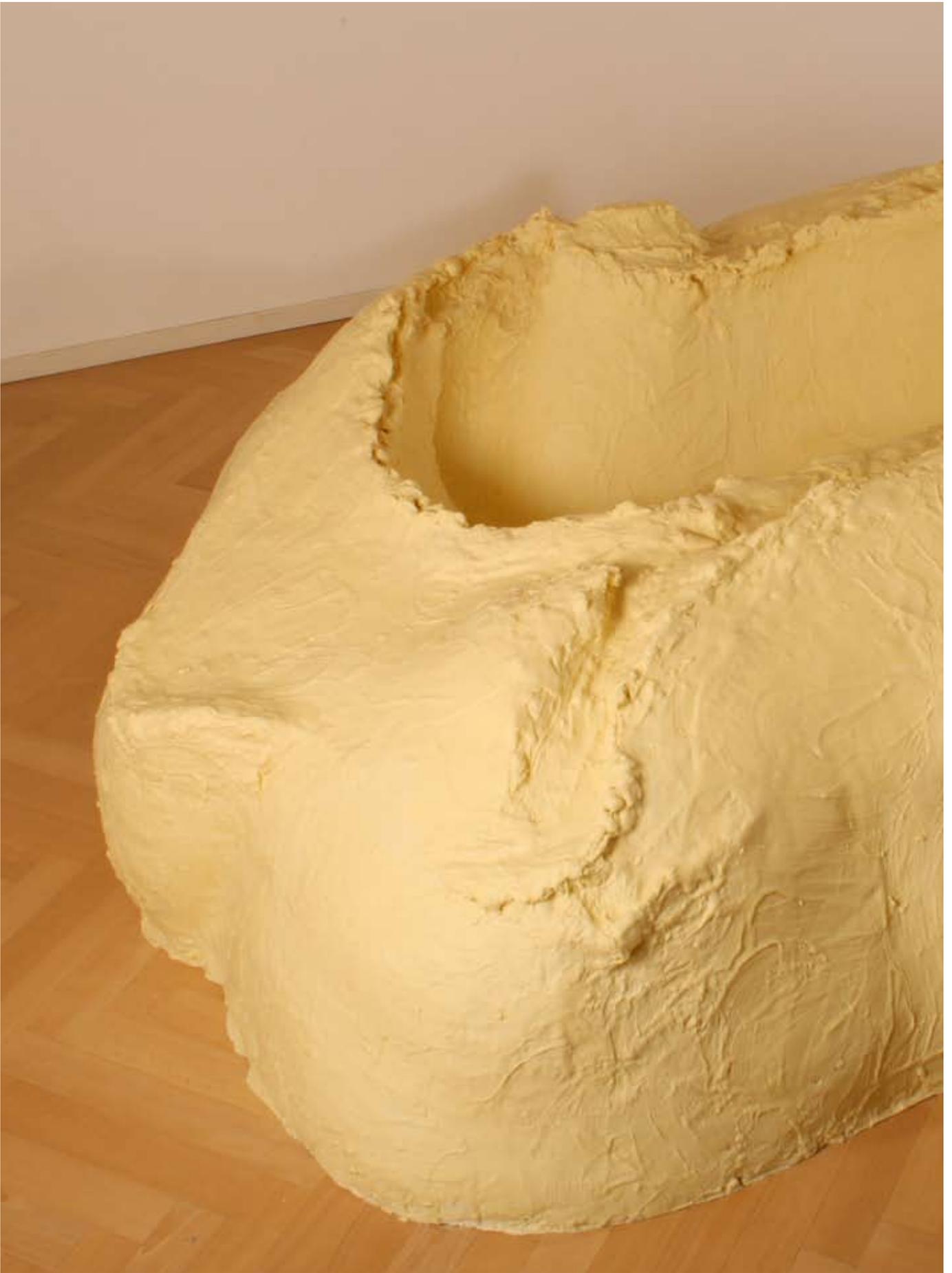
C.G. Yes I do. The act of painting is a bodily



100% 2011
Détails
Chocolat blanc, techniques mixtes
Installation, Musée jurassien des Arts, Moutier

Page suivante:
100% 2011
Chocolat blanc, techniques mixtes
360 X 250 X 90 cm
Installation, Musée jurassien des Arts, Moutier









Portrait d'idée 2010
Fusain sur papier 70 X 50 cm



Portrait d'idée 2010
Fusain sur papier 70 X 50 cm

28

V.R. On a parlé tout à l'heure de ce qui différenciait ton installation de ta peinture. J'aimerais aborder maintenant leurs points communs. Ton installation en appelle au corps du spectateur, à travers le thème de la nourriture. Est-ce que tu traites aussi du corps dans ta peinture ?

C.G. Oui. L'acte de peindre est en soi une action corporelle. De plus, le corps est un thème central dans ma peinture puisque je traite de la condition humaine. La figure y est de plus en plus présente, mais parfois de manière décalée ou sous-entendue, par exemple dans ma série des *Enveloppes*. Il s'agit d'habits un peu gonflés dans lesquels on sent une présence corporelle, sans qu'elle soit figurée. L'enveloppe, cela peut être un manteau ou la peau. J'interroge le corps : comment les choses s'y infiltrent, y sont absorbées, les passages. Dans ma démarche, l'enveloppe est un des moyens les plus efficaces pour exprimer la figure humaine sans la représenter. Cette absence ouvre l'imaginaire du spectateur.

act in itself. Moreover, the body is a central theme of my painting, since I deal with the human condition. Figures are ever more present, although at times purposefully out-of-synch or by implication, like in my *Enveloppes* series, which presents slightly blown-up clothes that give the feel of bodily presence without bodily representation. An envelope can be a coat, or our skin. I question the body : how do things infiltrate it, become absorbed by it, pass through it? In my approach, an envelope is one of the most efficient means to express the human figure without actually depicting it. It's an absence that awakens the viewer's power of imagination.

V.R. Getting back to your installation, you mentioned the dichotomy between its title, *100%*, and its material, white chocolate. Are there other dualities in your work, in your painting ?

C.G. I'm partial to the play of antinomies and contrasts in my work in general. *100%* will incite feelings of dualism between attraction and distancing. On the one hand, there



Ex-voto (Enveloppe) 2007
Huile sur toile 110 X 70 cm

V.R. A propos de ton installation, tu parlais tout à l'heure de la dichotomie entre son titre, *100%*, et son matériau, le chocolat blanc. Y'a-t-il d'autres dualités dans cette oeuvre, et dans ta peinture ?

C.G. J'ai une prédilection pour le jeu des antinomies et des contrastes dans mon travail en général. *100%* engendrera des sensations dualistes, entre attirance et distance. D'un côté, celui des attraits, l'odeur alléchante, la préciosité du chocolat blanc associée à l'élégance de la salle d'exposition au plafond peint créeront une forme de romance, de beauté jouissive. De l'autre côté, celui de la mise à distance, la masse outrancière du chocolat et la frustration de ne pas pouvoir en manger paraîtront grotesques. Dans ma peinture, il y a aussi des contrastes entre sujets et facture. Tantôt je traite de sujets agréables qui sont peints de manière brute.

are certain attractions - the mouth-watering smell, the preciousness of white chocolate combined with the elegance of the exhibition gallery with its painted ceiling - that will bring to mind romance, sensual beauty. On the other hand, as to the distancing, the chocolate's outrageous mass and the frustration of not being able to eat any of it will seem grotesque. In my painting, too, contrasts exist between the subjects of my works and their paint style. At times I work on pleasant themes that I paint in a crude manner; other times I'll handle a more dramatic, more ambiguous subject in a most fluid painterly fashion.

V.R. What do those contrasts express ?

C.G. To me, contrasts are life. They symbolize the antagonistic feelings we experience daily - love and hate, desire and frustration, im-



White fire 2008
Huile sur toile 100 X 140 cm



Corps 2007
Huile sur toile 140 X 110 cm



Exécution sans jugement 2007
Huile sur toile 70 X 50 cm



Vit 2007
Huile sur toile 45 X 40 cm

Tantôt, au contraire, le sujet est plus dramatique, ambigu, et le traitement est fluide.

V.R. Qu'expriment ces contrastes ?

C.G. Pour moi, le contraste c'est la vie. C'est le symbole des sentiments antagonistes auxquels on est confronté au quotidien, l'amour et la haine, le désir et la frustration, les pulsions et les limites. J'exprime ainsi la destinée à laquelle on doit s'adapter ou contre laquelle on doit lutter.

V.R. Dans ta peinture, les figures sont toujours isolées, est-ce pour des raisons esthétiques ou pour exprimer un contenu ?

C.G. Au cours de mes recherches picturales, j'ai éliminé peu à peu tout ce qui était accessoire pour accentuer ce que je voulais mettre en évidence. L'isolement des figures ou des objets exprime le fait que, dans la vie, on est toujours seul face à l'adversité, et même face au plaisir puisque notre ressenti est unique. Le fondement de la condition humaine est qu'on n'échappe pas à cette solitude.

pulses and limits. It's my way of expressing the destiny to which we must adapt ourselves or else against which we must fight.

V.R. In your paintings, you always isolate the figures. Is that for esthetic reasons or to express the content ?

C.G. In my development as a painter I gradually came to eliminate anything incidental in order to accent what I wanted to bring to the fore. Isolating the figures or objects represents the fact that in true life, we are always alone in the face of adversity, and even in that of pleasure, since our feelings are unique unto ourselves. Not being able to escape that solitude is the foundation stone of the human condition.

V.R. Speaking of the difficulties Life throws our way, you made a video film presented in this show. Entitled *Le Moulin de la mort* (the watermill of death), it shows you swimming against the current, on a sort of impossible mission.

C.G. The video's theme is the absurdity of the

V.R. A propos des difficultés que nous impose la vie, tu as réalisé une vidéo que tu présentes dans cette exposition, qui s'intitule *Le Moulin de la Mort*. Tu y nages à contre-courant, dans une sorte de mission impossible.

C.G. Le thème de cette vidéo est l'absurdité du combat de la vie. C'est une performance filmée qui fait référence au mythe de Sisyphe. Le titre de cette pièce, *Le Moulin de la Mort*, se réfère à une frontière entre la France et la Suisse, dans le Doubs, où beaucoup de gens ont perdu la vie en essayant de la traverser. Dans ma performance, le fait de nager sur cette frontière renforce pour moi l'aspect poétique de cette action absurde.

V.R. Dans une autre performance de 2010, *Sweetdreams*, tu as invité les spectateurs à participer spontanément à la confection de sucettes, moulées sur des parties de leurs corps. Et *100%* incite le visiteur à une perception impulsive, notamment par des sensations olfactives. A travers ce type de relations directes à l'oeuvre, cherches-tu à rapprocher l'art de la vie à la manière de l'*Eat art* des années 1960, avec des artistes comme Daniel Spoerri ?

C.G. La confiserie intéresse beaucoup de gens, contrairement au monde de l'art plus élitaire. Avec *100%*, comme j'aborde le besoin vital de l'alimentation, je pense toucher le public plus directement. Etre confronté à l'odeur du chocolat sans pouvoir en manger, c'est une frustration. Or la frustration est un état douloureux essentiel pour accepter notre parcours de vie.

V.R. Moins de frustration dans ton invitation à l'exposition au Musée jurassien des Arts puisque tu vas y joindre une édition de biscuits qui pourront être mangés. Est-ce une manière

life battle. It is a filmed performance based on the myth of Sisyphus, and its title - *Le Moulin de la mort* (the watermill of death) - alludes to the boundary line between France and Switzerland, along the Doubs River. Many people have lost their lives seeking to cross it over ; in my performance, swimming along that boundary underscores the poetic aspect of such an absurd action.

V.R. In another of your performances, *Sweet dreams* of 2010, you invited viewers to spontaneously participate in making lollipops by shaping them against parts of their body. And *100%* invites them to adopt an impulsive view of the work - that is, through their olfactory senses. Is your way of directly connecting viewers with a work an attempt to close the gap between art and life, like the *Eat art* works of the 1960s by, among others, Daniel Spoerri ?

C.G. Making sweets interests lots of people, as opposed to the more elitist art world. In *100%* I feel I'll be touching viewers more directly, since I broach the vital need to feed ourselves. Confronting chocolate without being able to eat any of it is frustrating. The fact is that frustration is a painful condition vital to our acceptance of our life path.

V.R. Less frustration in your invitation to the show at the Jura Museum of Arts, since you plan to include an edition of edible cookies. Is that your way of making up for depriving visitors to your chocolate installation ?

C.G. I'm not in the least interested in compensation. It's something else. My cookies, which usually bear a smile in the pastry shop window, will be grumpy - a quirk meant to introduce a certain distancing. Before eating them, people will ask questions about food. For example : How can we trust products we

pour toi de compenser la privation des visiteurs devant ton installation en chocolat ?

C.G. Il n'y a aucune envie de compensation, c'est autre chose. Ce biscuit, qu'on a l'habitude de voir en boulangerie arborant un sourire, fera la tête. Ce décalage introduira une distanciation. Avant de le manger, les gens se poseront des questions sur la nourriture. Par exemple : de quelle manière fait-on confiance aux produits qu'on achète si ils sont différents que d'habitude ? Enfin, mon biscuit aura un effet d'annonce. Associé à l'invitation, il indiquera ce que les visiteurs verront dans mon exposition : le résultat de mes recherches avec de nouveaux matériaux.

V.R. Mais ton biscuit n'est-il pas aussi lié à ta conception de la condition humaine et de ses difficultés ?

C.G. Oui, la forme du biscuit, une tête isolée et triste, est liée à la thématique de la

buy if they are different than usual ? Last but not least, my cookies make an announcement : combined with the invitation, they will inform visitors about what they'll be seeing in my show - namely, the result of my research projects with new materials.

V.R. But doesn't your cookie also tie in with how you conceive of the human condition and its difficulties ?

C.G. Yes, the cookie's shape, a sad and isolated head, ties in with the theme of the human figure, which is a constant in my work.

V.R. Your artistic approach is based on real life difficulties, but you also draw on dreams. You even entitled one of your visionary paintings *Nuit blanche* (white/sleepless night), and in your *Enveloppes* series, the latent presence of figures can bring to mind specters. What role do dreams play for you ?

C.G. Dreams are the necessary escape hatch



Trois trous 2011

Beurre, lait, sucre, œufs, sel, citron, farine, poudre à lever, carton, soie
142 x 107 x 16 mm

Edition à 1685 exemplaires,
10 exemplaires numérotés et signés
et 5 exemplaires EA.

figure humaine qui est une constante dans mon travail.

V.R. Ta démarche artistique est fondée sur les difficultés de la vie réelle, mais tu évoques aussi le rêve. Tu as d'ailleurs intitulé une de tes toiles visionnaires *Nuit blanche*, et dans ta série des *Enveloppes* la présence latente de figures peut faire songer à des apparitions. Quel rôle joue le rêve pour toi ?

C.G. Le rêve est l'échappatoire nécessaire pour continuer à vivre. Tout est en suspension puisqu'on peut disparaître à tout moment. L'effet de flottement dans mes peintures traduit cette disparition à laquelle on doit se confronter. Dans le rêve, il y a tous les fantasmes qui font que la vie est acceptable.

V.R. Le titre de ton exposition, *Nuit américaine*, a-t-il aussi un lien avec le rêve ?

C.G. Ce titre fait référence au film de François Truffaut qui traite des trucages pour créer des effets de nuit en filmant en plein jour, grâce à des filtres. Comme mon oeuvre est investie par le rêve, ce titre convient bien à mon exposition. Je me pose la question du pouvoir du rêve. Est-il plus ou moins important que les moments d'éveil ? Le fantasme n'est-il pas plus important que l'acte ? Le rêve traduit nos envies et nos peurs, il nous permet d'avancer. Quand l'œil de la nuit s'ouvre en plein jour, tout est plus radieux.

V.R. Mais, dans le domaine du cinéma, la « nuit américaine » c'est du trucage, du faux.

C.G. Oui, l'art est une illusion et une obscure clarté.

to keep on living. Everything is in suspension, since we can disappear at any time. The wavering effect in my paintings conveys such disappearance, which we are obliged to confront. Dreams provide all the fantasies that render life acceptable.

V.R. Is your exhibition title, *Nuit américaine*, also linked to dreams ?

C.G. The title refers to François Truffaut's *Day for Night* film, where special effects make actions filmed outdoors in daylight appear as if they were taking place at night. Since my own work entails dreams, that title fits my exhibition well. I wonder about the power of dreams : are they more, or less, important than our waking moments ? Aren't our fantasies more important than our acts ? Dreams convey our desires and fears ; they are what enable us to get on with our lives. When the eye of night opens in broad daylight, everything seems more radiant.

V.R. But on a cinematic level, "Day for Night" is all special effects, faking.

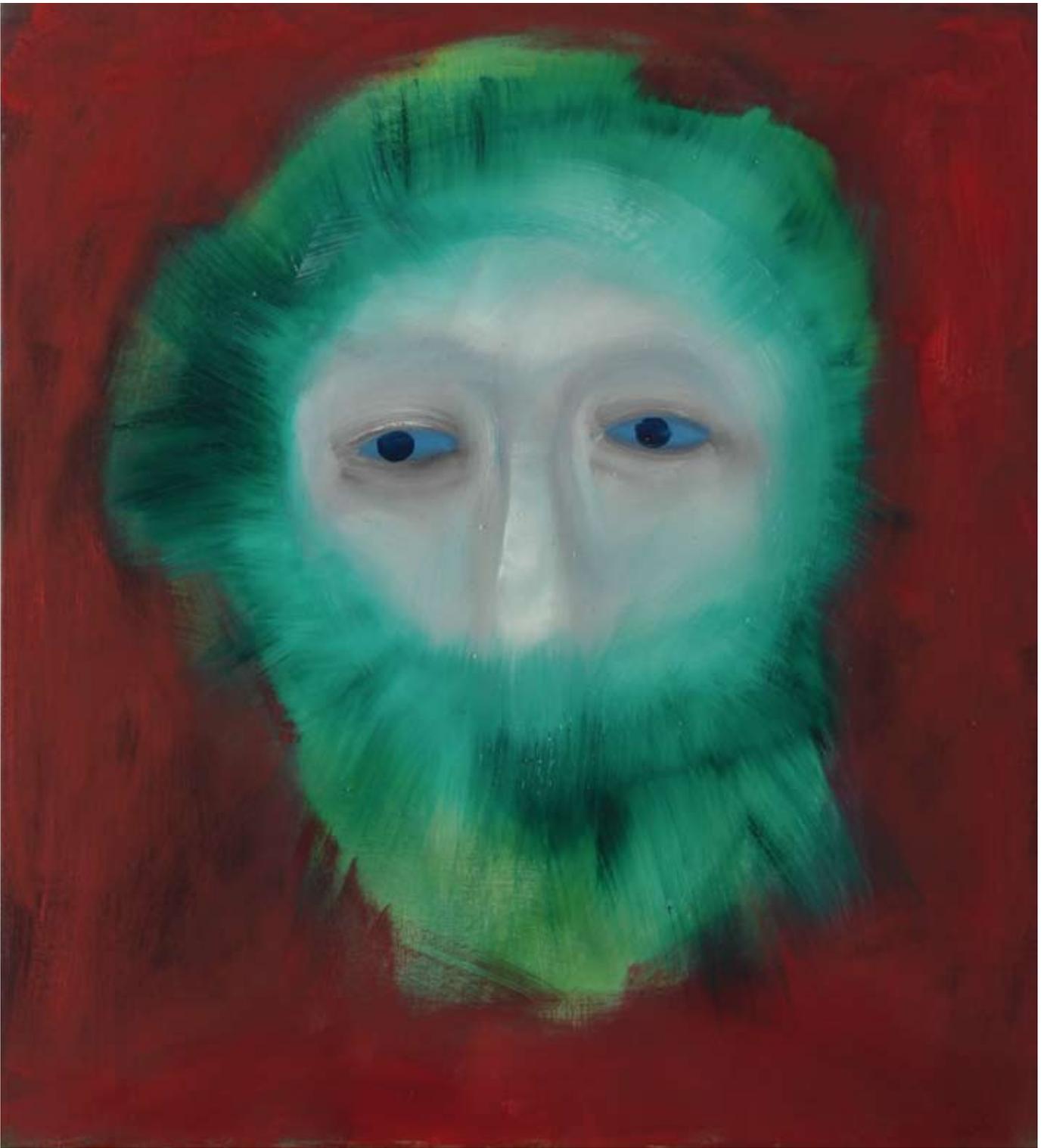
C.G. Yes, art is an illusion and a "dark brightness."

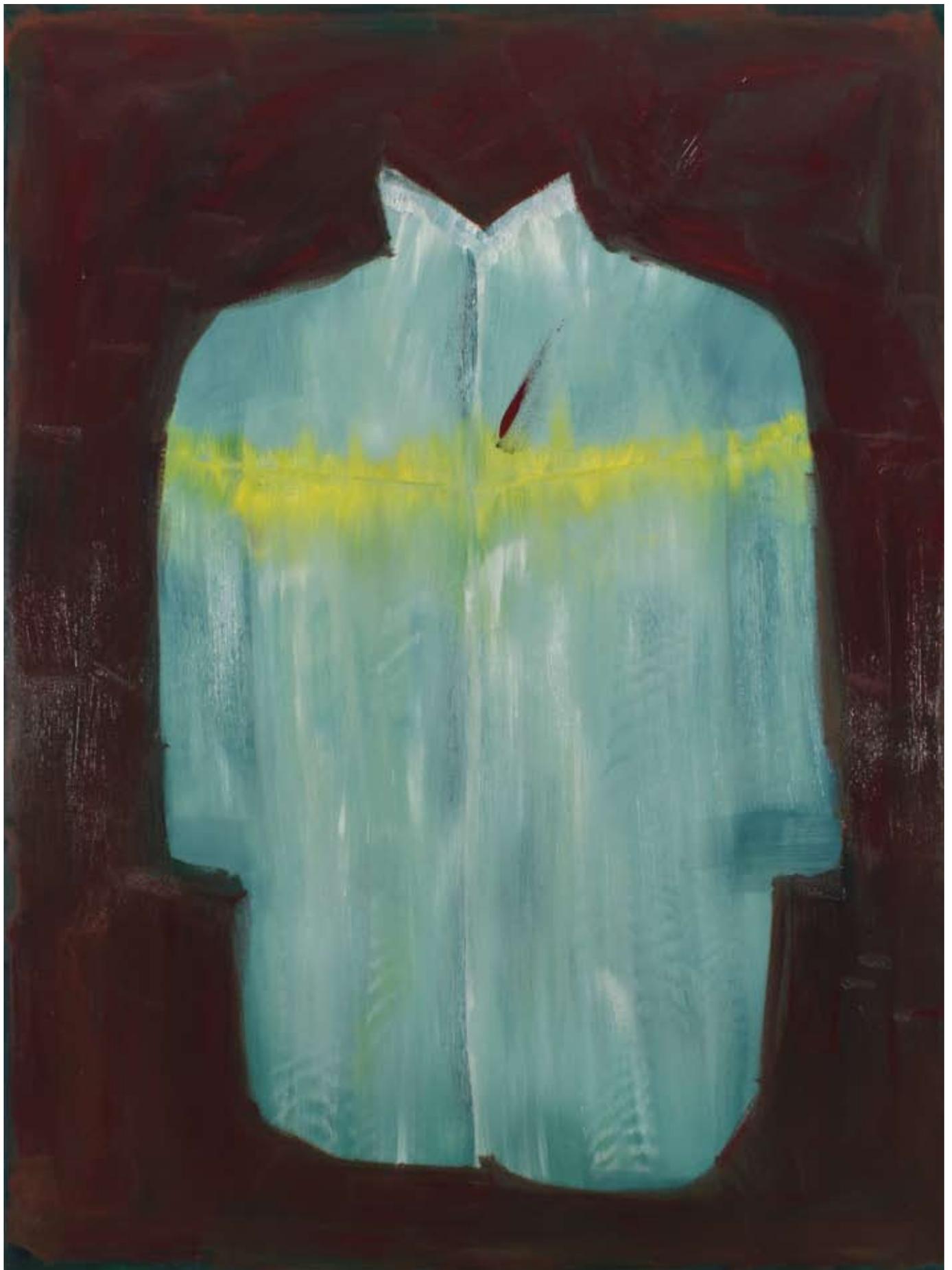


Nuit blanche 2010
Huile sur toile 190 X 142 cm

Peintures

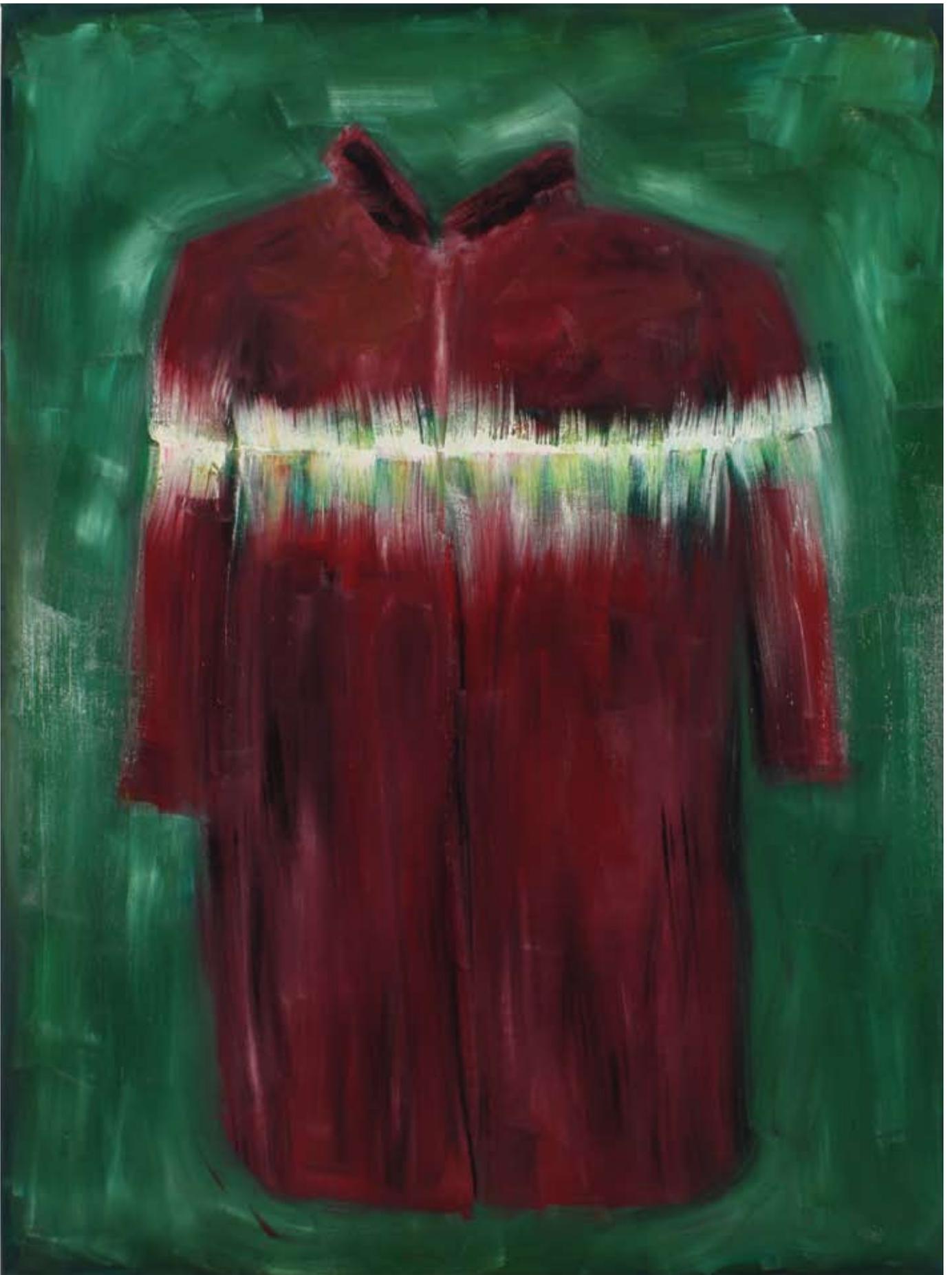








Enveloppe 2010
Huile sur toile 190 X 142 cm







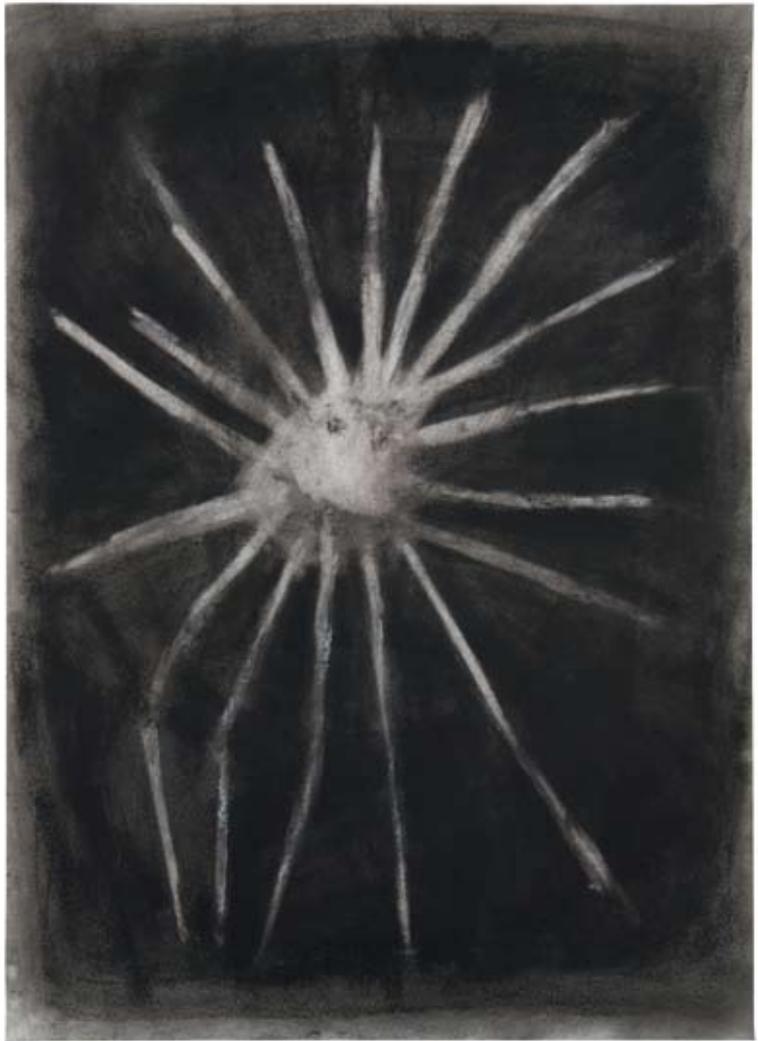


Dessins



Portrait d'idée 2010
Fusain sur papier 70 X 50 cm

Portrait d'idée 2009
Fusain sur papier 70 X 50 cm





Portrait d'idée 2009
Fusain sur papier 70 X 50 cm

Portrait d'idée 2009
Fusain sur papier 70 X 50 cm





Portrait d'idée 2010
Fusain sur papier 70 X 50 cm

Portrait d'idée 2009
Fusain sur papier 70 X 50 cm





Portrait d'idée 2009
Fusain sur papier 70 X 50 cm

Portrait d'idée 2010
Fusain sur papier 70 X 50 cm



Claude Gigon

- 1960** Né à Porrentruy, Jura suisse
Vit à Delémont et travaille à
Courrendlin, JU.
- 1976** Apprentissage Boulanger-pâtis-
-79
sier Roelli, Porrentruy, JU.
- 1979** Apprentissage Confiseur-gla-
-80
cier Tonti, Vevey, VD.
- 1980** Konditorei Bachmann,
-82
Bâle, BS.
- 1983** Konditorei Beeler,
-84
Berne, BE.
- 1985** Voyage Australie, Asie, Moyen
-86
Orient, Polynésie.
- 1987** La Nouvelle Pâtisserie, San-
-88
Francisco, USA.
- 1989** Pasticceria Rulli
-90
Larkspur, USA.
- 1990** Pâtisserie Marti, Morges, VD.
- 1991** Confection Joseph Schmidt,
-93
San-Francisco, USA.
- 1993** Séjour à la citée internationale
-94
des Arts, Paris.
- 1995** OCC République et Canton du
-03
Jura, technicien en archéologie.
- 2004** OCC République et Canton du
-11
Jura, assistant en géomatique,
section paléontologie.

Expositions personnelles

- 1990** Gallery Trojanoska, *Paintings*,
-92
San Francisco, USA.
- 1991** Theatre Nada, *Untitled*, New-
York, USA.
- 1993** Consulate of Switzerland, *New
works*, San Francisco, USA.
Galerie Courant d'Art, *Peintures
récentes*, Chevenez, JU.
- 1994** Galerie cité internationale des
Arts, *dessins*, Paris, France.
Galerie Bovée, *Œuvres parisiennes*,
Delémont, JU.
- 1996** Galerie Nelly l'Eplattenier, *Pein-
tures récentes*, Lausanne, VD.
Galerie Arcane, *Peintures récen-
tes*, Neuchâtel, NE.
- 1998** Musée jurassien des Arts, *La
genèse d'une lithographie*, Mou-
tier, BE.
- 2000** Galerie OR, *L'ART?*, *Peintures
récentes sur papier*, Delémont,
JU.
- 2002** FARB, *Peintures récentes*, Delé-
mont, JU.

- 2003** Centre Culturel de la prévôté,
Variations de l'entre-deux, Mou-
tier, BE.
- 2004** Galerie du Cénacle, *Fissures*,
Develier, JU.
- 2005** Espace d'Art L'Arsenal, *Guer-
riers*, Delémont, JU.
- 2007** Officinaarte, *Panta rhei*, Ma-
gliaso (Lugano), TI.
- 2008** Galerie Selz, *Exécution sans
jugement*, Perrefitte, BE.
Galerie Duflon & Racz, *Portraits
d'idées*, Berne, BE.
- 2010** Lokal-int, *Sweetdreams*, Bienne,
BE (performance).
- 2011** Musée jurassien des Arts, *Nuit
américaine*, Moutier, BE.

Principales exposi- tions collectives

- 1996** Gallery Bedford, *Artists of the
cité internationale des Arts*,
Farmville, USA.
- 1999** Galerie Carzaniga & Uecker, *6
junge Künstler*, Bâle, BS.
- 2000** Antico Monastero delle Agos-
tiane, *Jura*, Monte Carasso, TI.
- 2001** Biennale Visarte Jura, *Sud 2001*,
St-Imier, BE.
- 2003** Triennale internationale de gra-
vure, *Edition trou*, Granges, SO.
- 2004** Art pannonia 04, 5 int. Kunst-
messe, *Kunsthau Grenchen*,
Neusiedl/See, Autriche.
- 2004** Musée jurassien des Arts, *Expo-
sitions de Noël*, Moutier, BE.
- 2005** Officinaarte, *Grigri [ORI]*,
Magliaso (Lugano), TI.
- 2006** Kunstverein Solothurn, *22.
Kantonale Jahresausstellung*,
Soleure, SO.
- 2007** Espace d'art contemporain, les
Halles, *Jenesaisquoi*, Porren-
truy, JU.
- 2009** La Nef art contemporain, *Ex-
voto*, Le Noirmont, JU.

Prix

- 1993** Prix de la République et Canton
du Jura. Séjour durant un an à
la cité internationale de Paris,
France.
- 1999** 1^{er} prix et réalisation d'une
œuvre monumentale, *Dialogue*,
au centre professionnel de
Delémont, JU.

- 2009** Prix d'encouragement de la
culture et des sciences de la
ville de Delémont, JU.

Bibliographie

- 1996** *Artists of the cité internationale
des Arts*, Farmville USA, Lon-
gwood College, Bedford Gallery
(catalogue).
Couverture de JURASSICA
10/1996, annuaire du CER.
- 1997** Lithographie, éd. Wenger (ti-
rage Nik Hausmann).
- 1998** Gravures pour la Ligue juras-
sienne contre les toxicomanies
(tirage Christian Henry).
*6 junge Künstler aus Deuts-
chland, Italien und der Schweiz*,
Bâle, Galerie Carzaniga - Uecker
(catalogue).
Pierre Marquis, *La genèse d'une
lithographie*, Séprais, éd. Nik
Hausmann (catalogue).
- 2000** *Jura*, Monte Carasso, Antico
Monastero delle Agostiane
(catalogue).
Dialogue, éd. République et
Canton du Jura (Ileporrello).
- 2001** *Sud-2001*, Visarte Jura (cata-
logue).
- 2002** Claude Rebetez, *Trente sculp-
tures en terre jurassienne*, Por-
rentruy, Société jurassienne
d'Émulation, Actes 2001.
- 2005** Lithographie pour le portfolio
du 50^e anniversaire du Club
jurassien des Arts, Moutier
(tirage atelier de gravure, Mou-
tier).
- 2007** Yves-André Donzé, « Les fuyan-
tes métamorphoses de Claude
Gigon » in : *Le Quotidien juras-
sien*, mai.
Hanspeter Gschwend, *Panta
rhei*, Magliaso (Lugano), Galerie
Officinaarte (catalogue).
- 2008** Jacqueline Strahm, « Douceur
apparente », in : *Migros Maga-
zine*, mars.
Jean-Pierre Girod, « Le peintre
jurassien explore ses états
d'âme pour susciter l'émotion »
in : *Le Quotidien jurassien*, avril.
- 2010** Jacqueline Parrat, « Portrait »
in : *Delémont.ch*, no. 189, février.
- 2011** Bernard Fassbind, *Kunst der
Lithographie. Porträt des Litho-
graphieateliers Nik Hausmann
in Séprais/Jura*, Zurich, Gra-
phische Sammlung ETH/Bâle,
Schwabe Verlag (catalogue).

