

Du 19 janvier au 12 juin 2011

Une simple question de temps

Dialogue entre les collections

du FRAC Auvergne et du Musée Anne-de-Beaujeu



Du mardi au samedi de 10h à 12h et de 14h à 18h.

Dimanche et jours fériés de 14 h à 18 h. Fermé le lundi

Plein tarif : 5 € - Tarif réduit : 2,5 € (de 12 à 25 ans, groupes à partir de 10 personnes)

Gratuit : enfants de moins de 12 ans

Musée Anne-de-Beaujeu - Place du colonel Laussedat, 03000 Moulins

04 70 20 48 47 - musee-a-beaujeu@cg03.fr

<http://musee-anne-de-beaujeu.cg03.fr>

AVANT-PROPOS

Pendant cinq mois, le musée Anne-de-Beaujeu accueille des oeuvres de la collection du Fonds Régional d'Art Contemporain Auvergne sur le mode du dialogue, de la confrontation et de l'affinité entre les œuvres du passé et celles, plus récentes, qui constitueront le patrimoine de demain. Par sa nature, le musée conserve et met à portée de chacun ses collections dans un souci d'affirmation de sa fonction éducative et culturelle au sein de la cité. Faire dialoguer la collection classique et le fonds contemporain de deux institutions implantées dans la même région relève de la volonté de marquer les complémentarités historiques et intellectuelles des rôles respectifs joués par le musée Anne-de-Beaujeu et le FRAC Auvergne, tout en soulignant l'indéniable continuité unissant la création des siècles précédents et celle qui nous est contemporaine.

L'exposition *Une simple question de temps* est articulée autour de deux idées principales et complémentaires. La volonté première est de montrer qu'il n'y a pas de rupture majeure entre les époques classique, moderne et contemporaine. Ce que nous percevons parfois comme une rupture n'est finalement qu'une continuité, une permanence au sein de laquelle les idées et les formes évoluent. La seconde idée concerne plus particulièrement le rapport intime existant entre l'œuvre d'art et celui qui la regarde. Le temps du regard, en effet, est primordial pour aborder une œuvre, la circonscrire, tenter de la comprendre et, surtout, se forger une opinion qui ne soit pas qu'un simple avis forgé par l'impulsivité. L'art doit être l'abri de la nuance et de la subtilité, luttant de ce fait contre l'implacable vitesse que nous impose le monde, luttant contre les jugements hâtifs et sommaires. Les œuvres présentées par le FRAC Auvergne pour cette «conversation» entre les époques sont les créations d'artistes de notoriété internationale présents dans les plus importantes collections muséales.

A toute époque, les révolutions formelles, aussi subversives soient-elles en apparence, se sont toujours inscrites dans un dialogue étroit avec les époques antérieures. Qu'il s'agisse des avancées picturales amenées par Giotto au début du 14^e siècle, de l'invention de la perspective ou du scandale des premières œuvres de Manet, tout n'est qu'affaire de continuité. Les dialogues engagés entre les œuvres du FRAC Auvergne et celles du musée Anne-de-Beaujeu montrent à quel point sont encore actuelles et pérennes les grandes thématiques qui parcourent depuis des siècles l'Histoire de l'art. La scène de guerre en Irak photographiée par Eric Baudelaire rejoue la composition des peintures d'histoire, se confrontant à *L'Épisode de la Déroute de Quibron* peint par Pierre Outin à la fin du 19^{ème} siècle mais aussi à une Piéta du début du 16^{ème} siècle, démontrant ainsi la survivance d'images et de formes qui hantent l'histoire de l'art. Le portrait monumental de Yan Pei-Ming marquant volontairement l'ambivalence avec une représentation de Mao entretient le dialogue avec les représentations du pouvoir napoléonien. Les portraits de gitans de Pierre Gonnord, imprégnés de peinture espagnole du 17^{ème} siècle, jouxtent celui de la Baronne Henrye exécuté par Paul Flandrin, entretiennent l'analogie avec les portraits de femmes réalisés dans les siècles antérieurs... Peinture d'histoire, pouvoir, portrait, transcription d'événements majeurs... sont autant de grands thèmes récurrents qui survivent et hantent les époques comme autant d'archétypes indispensables à la création.

Rez-de-Chaussée

James Rielly

Né en France en 1959

Vit en France

Made in East London

2002

Collection FRAC Auvergne



James Rielly consacre son travail artistique presque exclusivement à la figure humaine et notamment aux portraits d'enfants. Dans ces derniers la différence est frappante entre, d'une part les traces visibles d'actes de violence et, d'autre part, la palette chromatique tenue dans des tonalités de pastels clairs renvoyant à un monde de douceur. Les couleurs appliquées en aplats sont sans aucun effet de matière (elles font ainsi penser au traitement de la couleur dans une bande dessinée) et renforcent le caractère « tendre » du tableau. Mais les figures en occupant tout le cadre ont une présence inquiétante, voire menaçante : elles paraissent vouloir en sortir. On pourrait même dire que les figures représentées par James Rielly cherchent à s'approcher au plus près du spectateur et à n'exister que pour lui. En effet, il n'y a aucun repère évoquant leur contexte social, ou ce qui précédait la situation représentée, ou ce qui la suivra. Les trois enfants représentés en contre plongée dans *Made in East London* perturbent le spectateur par l'incertitude où nous sommes dans un premier temps quant à leur état : les yeux fermés et la bouche légèrement ouverte sont-ils les signes du sommeil ou ceux de la mort ? Leurs corps très pâles qui se distinguent à peine du fond très clair semblent flotter dans les airs, ou dans l'eau. La similitude des trois visages entre eux est frappante, comme s'il s'agissait d'une même figure représentée trois fois. Cela peut laisser penser que Rielly aurait élargi la lecture du tableau *Made in East London* par une possibilité d'interprétation allégorique. On a évoqué l'influence sur l'artiste de l'iconographie chrétienne, sensible dans plusieurs autres tableaux. De cette façon, la figure d'enfant multipliée par trois dans *Made in East London* peut rappeler la figure du Christ mort telle qu'on la retrouve dans nombre d'œuvres anciennes.

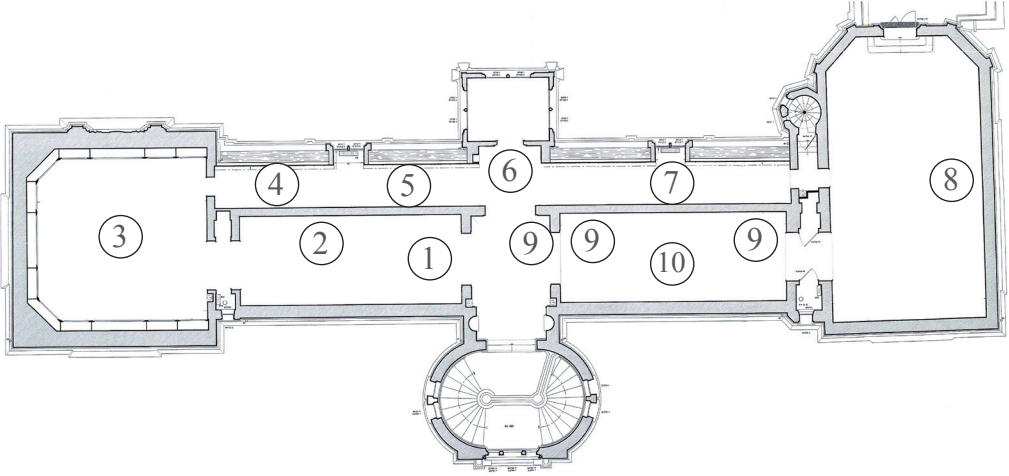
Julia Garimorth

L'oeuvre de James Rielly est exposée au-dessus du *Gisant de Pierre II de Brosse* sculpté par Philippe Colombe en 1416. Père de l'illustre Michel Colombe (1430 -1513), ce sculpteur est mentionné pour la première fois dans la petite ville d'Huriel, aux confins du Bourbonnais, du Berry et de La Marche, au début du 15ème siècle. Le commanditaire de ce gisant est Pierre II de Brosse (1355-1422), seigneur de Sainte-Sévère, Boussac et Huriel, chambellan du roi, maître de la Cavalerie. Son fils, Jean de Brosse, se fera connaître en tant que Maréchal de France et compagnon de Jeanne d'Arc. C'est pour sa nécropole familiale, la collégiale Saint-Martin d'Huriel, que Pierre II de

Brosse fait appel à Philippe Colombe. La commande comprend un tombeau à gisant, installé dans un enfeu mural, surmonté d'une Vierge de pitié et pour le maître autel une statue équestre de saint Martin (dans cette salle, en regard du gisant). Une épitaphe précise la date du tombeau - 1416 - et l'identité de son auteur, mention précieuse car on ne possède que peu de signature pour cette époque où les sculpteurs sont qualifiés d'imagiers : « Philippus Colombe me scripsit et alias imagines fecit » («Philippe Colombe m'a écrit et a fait les autres images.»).

Le gisant porte un tabard, admirablement sculpté de gerbes inspirées des armes parlantes de la famille : « d'azur à trois brosses [= gerbes] d'or liées de gueules ». Le tissu souple forme des plis ondoiyants. La cotte de maille enserme le cou, protégé par un col de chemise et descend largement sur les cuisses. On distingue encore une armure faite de plaques rigides sur les bras et une épée, sur le côté gauche. Sous une couronne de cheveux drus, coupés courts, des traits vigoureux : fortes pommettes, grandes oreilles charnues, orbites profondes, rides accentuées. Le coussin qui soutient la tête, tout en rondeur, est orné aux coins de gros pompons. Durant la Révolution, l'église d'Huriel fut entièrement saccagée. Un dessin réalisé peu de temps avant la tourmente indique la présence d'un chien le long des jambes. Enfin, alors que l'œuvre apparaît aujourd'hui entièrement blanchie, il faut imaginer ce gisant polychromé et peut-être doré, comme il était d'usage.

Premier étage



1 Michel AUBRY

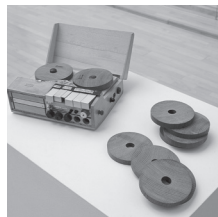
Né en France en 1959

Vit en France

Sans titre

1983

Collection FRAC Auvergne



Entre ethnologie, musicologie et politique, Michel Aubry s'est inventé depuis une quinzaine d'années une place singulière dans la création contemporaine en développant une œuvre dont les fondements s'enracinent tout autant dans la tradition que dans la modernité, dans les arts plastiques que dans la musique, dans le son que dans la sculpture. *Sans titre*, est une copie des anciens magnétophones utilisés par les reporters de guerre. Réalisé en bois marqueté d'ivoire et d'ébène, accompagné de bandes magnétiques en bois, l'objet remis à l'état de simple relique factice distille une impression d'échec, d'impossibilité de retranscrire l'événement historique. Exposé en vis-à-vis de la scène de guerre en Irak d'Eric Baudelaire et des peintures de Pierre Outin (*Épisode de la déroute de Quiberon*) et Jean-Louis-Ernest Meissonier (*Le Matin de Castiglione*), le magnétophone de Michel Aubry souligne la difficulté à rendre compte objectivement de l'événement historique.

2 Eric BAUDELAIRE

Né aux Etats-Unis en 1973

Vit en France

The Dreadful Details

2006

Collection FRAC Auvergne



Cette composition revisite toutes les images de guerre qui nous hantent. Eric Baudelaire est allé photographier la seconde (ou la troisième) guerre d'Irak à Hollywood, dans les décors des séries télévisées. C'est une vaste fresque symbolisant la forme moderne des guerres [...], une « grande machine » au sens que pouvait lui donner Delacroix : une grande oeuvre, extrêmement composée, valant à la fois par la puissance de son mouvement d'ensemble et le soin apporté aux détails, tentant de restituer le plus fortement possible la grandeur tragique ou bestiale mais triomphante d'un grand événement.

Cette fresque s'intitule *Dreadful Details*, mais on n'observe aucun détail « effroyable » ou « insupportable » : l'enfant dans les bras de sa mère, vraisemblablement mort, ne porte nulle trace de sang, les autres morts [...] ne portent ni mutilation, ni blessure éprouvante, on ne voit aucune bestialité en acte. C'est une anti-fresque. Car tout ici est cliché ou référence aux clichés. Cliché du cadavre de sniper, à qui l'on a fait prendre la pose avant de le photographier, comme l'avait fait Alexander Gardner avec sa photo *Home of a Rebel Sharpshooter* lors de la guerre de Sécession. [...] Le titre même, *Dreadful Details*, provient de la légende d'une photographie sur cette guerre. Cliché du photo-journalisme plus récent : comment ne pas se sentir au Vietnam [...], entre cette femme qui ouvre les bras face au soldat qui la met en joue et cet homme accroupi derrière un écran de fumée ? Cliché encore de la peinture de guerre elle-même, [...] avec ces soldats prêts à faire feu et ce suppliant qui ouvre les bras, comment ne pas se sentir en Espagne, le 3 mai 1808, sous le regard de Goya ? Plus encore, avec cet officier à l'air indifférent qui se tient légèrement à l'écart, on n'est plus seulement chez Goya et en Espagne, mais tout autant chez Manet et au Mexique, à propos de l'exécution de Maximilien. Clichés que ceux que prennent les deux civils au balcon avec leur téléphone portable, comme en une référence implicite aux images « amateurs » d'Abou Ghraïb [...].

Pierre Zaoui (extrait de *La Fresque aux Icônes*, in *Vacarme* n°37, 2006)

En vis-à-vis des oeuvres de Michel Aubry et d'Eric Baudelaire figurent celles de Pierre Outin (Moulins, 1840 - Paris, 1899) et de Jean-Louis Ernest Meissonier (Lyon, 1815 - Paris, 1891). *Épisode de la déroute de Quiberon* et son étude préparatoire, exécutées par Pierre Outin et datées de 1889, évoquent un épisode duquel Flaubert déclarera : « Tout le passé de Quiberon se résume dans un massacre. » En juin 1795, une petite armée d'émigrés royalistes anglais débarque à Quiberon dans la baie de Carnac. Sous le double commandement des comtes de Puisaye et d'Hervilly (que l'on voit blessé et soutenu par Lady Harriet D. au cours de la bataille du 27 juillet 1795), ils arborent le drapeau blanc de la royauté. Alors qu'ils bénéficient d'un effet de surprise sur leur adversaire, l'indécision et l'antagonisme des deux chefs royalistes laissent le temps à l'armée républicaine de s'organiser. Cette dernière, sous le commandement du général Hoche, fait 62 000 prisonniers et en fusille 800. *Étude pour la déroute de Quiberon* illustre les recherches de composition de l'artiste. En effet, alors que dans cette étude, le couple formé par le comte d'Hervilly blessé et Lady Harriet D. est au centre de l'œuvre, dans la version définitive, l'artiste a décalé les personnages. L'effet produit par ce recadrage donne un souffle nouveau à l'œuvre qui s'organise désormais autour d'une double composition pyramidale articulée autour du personnage central de dos. Avant la réalisation de *l'Épisode de la déroute de Quiberon*, Outin s'est installé en bord de mer avec le roman de Balzac, *Les Chouans*. Il s'en est inspiré pour mettre en scène ces personnages et résume à travers leurs attitudes ses impressions de lecture.

Le *Matin de Castiglione*, peint par Meissonier en 1891 est ainsi décrit par l'artiste : « On est au matin d'une journée d'été, comme le jeune général est à l'aurore de sa gloire » Napoléon passe devant ses hommes et avive leur enthousiasme, prémices

de son triomphe du 5 août 1796 sur les Autrichiens qui tentaient vainement de dégager leurs troupes enfermées dans Mantoue. Cette œuvre, inachevée en raison de la mort de l'artiste, dévoile de façon émouvante le travail laborieux mais exaltant de la création.

Enfin, dialoguant avec la femme tenant son enfant mort de la photographie d'Eric Baudelaire, la Piéta datée de 1500-1505 démontre la permanence de formes qui parcourent l'histoire de l'art de façon récurrente. Entrée à une date inconnue dans les collections du musée, cette Vierge de Pitié est mentionnée pour la première fois dans le Catalogue de 1896. Le terme « acquisition » qui l'accompagne indique qu'il ne s'agit pas d'un don, malheureusement nulle mention n'est faite du vendeur, ni de la provenance.

Si une fabrication florentine est établie, on ignore les raisons et la date de sa présence en Bourbonnais. Aussi, pour séduisante que soit l'hypothèse d'une œuvre commandée par les Bourbons ou leur entourage aux Della Robbia (il n'est qu'à penser aux œuvres italiennes apportées à Aigueperse à la fin du 15^{ème} siècle par Gilbert de Montpensier et Claire de Gonzague : la Nativité de Benedetto Ghirlandaio, ou le Saint Sébastien d'Andrea Mantegna aujourd'hui au Louvre), aucun élément ne permet de la créditer dans l'état actuel des connaissances.

Le groupe se compose de trois parties, constituées pour certaines d'éléments modelés et coupés avant cuisson, puis assemblés au plâtre : la Vierge, assise sur un trône imitant le porphyre, tête inclinée et mains jointes, le Christ mort, allongé, bras repliés sur le ventre ; le socle à rehaut cintré, sur lequel est tracé la formule latine « Ovos. Omnes. Qvitransitis. Pviam. Atendite etvidete si est. Dolor. Mevs » (« Ô vous tous qui passez sur cette route, regardez et dites s'il est une douleur semblable à ma douleur. »). Le revers non sculpté de la Vierge indique que l'œuvre était certainement placée contre un mur, dans une niche ou un retable. L'effet de raccourci de la sculpture de la Vierge et l'inclinaison de la tête du Christ autorisent à penser qu'elle était exposée à une bonne hauteur. Quant aux restes de mains et de doigts visibles sur le Christ, ils indiquent que le groupe appartenait à un ensemble plus vaste. Il était complété, comme souvent pour ce type d'œuvres, par saint Jean, soutenant la tête du Christ, et Marie Madeleine portant ses jambes ; à moins qu'il n'appartienne à une composition plus importante encore à l'image de certaines sculptures des Della Robbia avec des personnages en bas-relief placés derrière la Vierge (Pietà du musée San Marco de Florence).

La restauration récente de cette œuvre a permis de faire des découvertes majeures. Elle a révélé la présence d'un décor très raffiné confirmant la grande qualité de cette pièce : décor polychrome peint à froid sur la terre qui soulignait les carnations et les lèvres et dessinait les yeux et les dents, ainsi qu'un décor doré appliqué sur les glaçures au niveau du manteau de la Vierge. Les prélèvements réalisés lors de la restauration ont permis de confirmer que les éléments (Vierge et Christ) appartenaient à un même ensemble, ce qui n'était pas acquis jusque là. Confirmant l'authenticité de la sculpture, ils précisent même une datation aux environs de 1500-1505 et autorisent une attribution à l'atelier d'Andrea Della Robbia.

3 Paolo GRASSINO

Né en Italie en 1967

Vit en Italie

Analgesia 900

2004

Collection FRAC Auvergne



Les sujets abordés par les oeuvres de Paolo Grassino explorent de manière récurrente les questions du politique, du social avec, en toile de fond, un regard porté sur la frontière parfois ténue qui sépare l'humanité de l'animalité. *Analgesia 900* est réalisée avec une mousse de polystyrène formant une peau que l'artiste découpe, tisse, colle sur une structure d'acier et de PVC, avant de la recouvrir de cirage liquide noir. Indéniablement, le premier contact avec *Analgesia 900* ne peut laisser indifférent. Des chiens noirs, lisses, à la peau striée, sans oreilles ni bouche, occupent la carcasse brûlée et froissée d'un fourgon renversé sur le flanc. Leur posture est celle de la meute organisée, implacable et sauvage, semblant garder l'accès à un territoire interdit. La meute crée un antagonisme avec la douceur du matériau utilisé, avec sa fonction même qui est celle d'éponger, de faire disparaître la salissure et tout ce qui perturbe la salubrité domestique. Accident, acte criminel, simple déchet laissé pour compte dans un terrain vague ou dans quelque cimetière d'épaves automobiles, le fourgon calciné et broyé devient l'articulation de plusieurs sens possibles de l'oeuvre : terrorisme, émeute urbaine, ou espace fictionnel d'une imagerie d'anticipation apocalyptique.

Vision archétypale de la violence contemporaine, du délabrement économique et social, l'oeuvre de Paolo Grassino porte également en elle le germe d'une interrogation politique empreinte de cynisme. Le titre entretient en effet de manière claire une relation avec une sphère sémantique propre à l'industrie pharmaceutique. Le titre résonne comme le nom d'un médicament analgésique destiné à supprimer la sensation de douleur et confère à l'oeuvre le statut de manifeste dénonçant l'endormissement artificiel des masses.

Jean-Charles Vergne

Cette oeuvre de Paolo Grassino entre en dialogue avec la peinture de Pierre Gustave Deville (Chinon, 1815 - ?) et les sculptures de Jean-Léon Gérôme (Vesoul, 1824 - Paris, 1904) et Auguste Clesinger (Besançon, 1814 - Paris, 1883). *La Famille de vautours* (ou *Prise de la smala d'Abd el-Kader*) fut peinte en 1855 par Deville qui, en habile peintre animalier, détourne notre attention de la scène historique en représentant un vautour immense et sa famille, au premier plan. Pourtant, à

l'horizon, cavaliers arabes et dragons français s'affrontent. Alors que l'empire colonial français s'étend (conquêtes d'Alger et d'Oran en 1830), cette bataille rend compte de la prise de la smala, camp mobile d'Abd el-Kader, par le duc d'Aumale à Taguin le 16 mai 1843.

L'Aigle expirant de Waterloo de Gérôme, (dont le peintre Emile Coulon dira « L'aigle impérial, blessé à mort, les ailes déchiquetées par les balles lève une de ses serres dans un mouvement de vaine et fière défense, tandis que l'autre tient la hampe d'un drapeau brisé. ») est la réduction d'un monument qui commémore l'héroïsme des soldats tombés dans la plaine de Mont Saint-Jean près de Waterloo, le 18 juin 1815, face aux Anglais du général Wellington et aux Prussiens des généraux Blücher et Bülow.

Le roi mort et le hibou sculpté par Clesinger en 1868 possède une interprétation iconographique double. On peut lire cette scène comme une représentation de la vanité du monde, le hibou reposant sur le crâne annonçant la mort ; ou comme une allégorie républicaine, le crâne coiffé de la couronne de fer, allégorie de la tyrannie, la chouette plutôt que le hibou est l'attribut traditionnel de la liberté ou de la République. Le modèle de cette œuvre date probablement de 1871, moment où Clesinger, apprécié du Second Empire, cherche à gagner les faveurs des représentants de la IIIème République nouvellement proclamée.

4

Darren ALMOND

Né en Grande-Bretagne en 1971

Vit en Grande-Bretagne

Night+Fog (Norilsk) 19

2007

Collection FRAC Auvergne



Darren Almond pratique un art dont les principales préoccupations sont liées au temps et à la mémoire historique. Les oeuvres qui constituent la série *Night+Fog* montrent des forêts ravagées, des arbres décharnés, des paysages de neige sans qualité, plongés dans une grisaille étale. Aucune trace de vie. Nous ne sommes pas loin de la mélancolie des peintures romantiques exécutées par Caspard David Friedrich au 19ème siècle. Pourtant, le sujet de ces oeuvres ne concerne aucunement la contemplation poétique et affectée du paysage. Ces forêts sont celles qui environnent la ville sibérienne de Norilsk qui fut l'un des plus grands goulags staliniens. Ici furent mis aux travaux forcés plus de 300 000 hommes et femmes, chargés d'extraire le nickel d'un des sites les plus riches en minerai de la planète. Cette activité d'extraction s'est poursuivie après la fermeture du camp de travail et le rachat du territoire par la Norilsk Nickel Company, l'une des plus importantes compagnies minière du monde. L'extraction de ce minerai, l'une des plus polluantes qui soit en raison des tonnes de dioxyde de soufre qu'elle rejette, fait de cette zone géographique l'une des plus polluées du globe : sa flore est littéralement brûlée et les 150 000 habitants de Norilsk reçoivent chaque année plus de pluies acides que celles qui s'abattent sur l'ensemble des populations d'Amérique du Nord. Darren Almond a passé des mois à arpenter ces forêts carbonisées pour photographier ces contrées apocalyptiques. Le titre, *Night+Fog*, est une référence au documentaire *Nuit et Brouillard*, réalisé par Alain Resnais en 1955 sur Auschwitz. En effet, si à Norilsk on produisait du nickel, à Auschwitz on extrayait du sel pour la production de caoutchouc nécessaire à l'effort de guerre allemand.

Jean-Charles Vergne

5 Marc BAUER

Né en Suisse en 1975

Vit en Allemagne

Attrition

2007

Collection FRAC Auvergne



Les dessins de Marc Bauer sont des trous. Des trous de mémoire, des trous au fond desquels le regard tente de rassembler ce qui s'apparente à des souvenirs fragmentaires où se mêlent de sombres évocations historiques, de troubles souvenirs extirpés du passé personnel et intime de l'artiste, accompagnés souvent de textes qui dressent en pointillés les bribes d'une narration. Les dessins de Marc Bauer sont une archéologie, creusent dans le passé pour faire remonter à la surface du temps les éclats désolidarisés de scènes primitives lacunaires, les restes froids des tragédies anciennes pour les accommoder avec les fêlures du présent.

«J'ai toujours eu l'impression que l'on me mentait et que sous tout ce qui était joli se cachait en fait quelque chose de pourrissant. Très souvent, le point de départ de mon travail est la mémoire ; que ce soit des souvenirs personnels ou des photographies de mon grand-père faites pendant la seconde Guerre Mondiale. Je prends des événements, je les remets en ordre. L'Histoire devient juste une ré-interprétation d'événements qui les inscrit dans une cohérence. C'est un artefact et non quelque chose d'objectif. Qu'il s'agisse d'une histoire personnelle ou de l'Histoire, c'est une ré-écriture et ce n'est donc qu'une question de point de vue, tout comme la morale.» Cette déclaration de Marc Bauer donne quelques indications sur ce qui s'opère dans son travail. Il est en effet question de procéder à d'incessantes fusions entre Histoire, histoire personnelle et éléments fictionnels, pour créer un effet Dolby Stéréo parasité. Cette fusion pose les bases d'une réflexion sur le fond de subjectivité qui sous-tend à la fois la manière dont nous organisons nos souvenirs propres et la façon dont une mémoire collective s'empare d'événements pour élaborer des agencements particuliers qui donnent corps à ce que l'on appelle l'Histoire. Celle-ci résulterait donc d'un montage a posteriori d'événements entre eux à l'image d'un film qui ne devient film qu'à l'issue du *final cut*, le montage évacuant ainsi l'ensemble des rushs obtenus lors du tournage, en ayant souvent pour conséquence de développer une narration trouée, totalement lacunaire.

Jean-Charles Vergne

Le paysage peint en 1854 par Théodore Gudin (Paris, 1802 - Boulogne-sur-Seine, 1880), intitulé *A nos pauvres orphelins ou L'épave*, est placé en vis-à-vis des oeuvres de Darren Almond et Marc Bauer. Gudin, ami intime d'Horace Vernet et élève de Girodet-Trioson se spécialisa dans les scènes maritimes, domaine où il

excella, devenant peintre officiel de la Marine en 1830. Cette toile présente une scène tragique qui est à rapprocher de l'œuvre d'Horace Vernet *Corps de femme rejeté sur le rivage*, qui a pour sujet l'épisode de la catastrophe du Nancy, navire échoué au large des Îles Scilly (Grande-Bretagne).

Cette œuvre reste cependant énigmatique dans son sujet. Sommes-nous face à la représentation d'une femme noyée rejetée sur le rivage ou bien ce personnage s'est-il enfui d'un village en feu que l'on peut voir dans le lointain sur la droite, comme pourrait l'indiquer le baluchon gisant à ses côtés. Le sort de l'enfant pose également question. Sa carnation rosée qui contraste avec le corps bleuté de sa mère laisserait penser que l'ange soit intervenu à temps, ou bien s'agit-il de son âme que l'émissaire ailé viendrait emporter... Cette intervention mystique répond en tous cas à la destination manifeste du tableau, une loterie au bénéfice d'orphelins, comme l'indique la dédicace dans la partie basse.

⑥ **Marc GENEIX**

Né en France en 1975 - Vit en France

Même pas mort

2005

Collection FRAC Auvergne



Un enfant, coiffé d'un chapeau de shérif, vêtu d'un habit de cow-boy, portant une épée en plastique à la ceinture, allume des pétards qu'il projette dans une cour d'école où se déroule l'action principale. Le film, lors de sa première présentation, a été projeté dans cette même cour d'école, en pleine nuit, avec, pendu à la branche d'un arbre, un néon – seconde partie de l'œuvre - reconstituant, dans une écriture maladroite, les mots « même pas mort ». Cette œuvre s'inscrit au sein d'un corpus débuté il y a quelques années et dont les thèmes récurrents se trouvent ici traités avec une économie de moyens qui ne peut que servir un propos lourd de tragique, de constats amers et d'interrogations inquiètes. L'enfant, grimé en justicier vengeur, jetant ça et là ses pétards inoffensifs, est mis en balance avec la violence véritable de notre contemporanéité déchirée par les conflits, les génocides, les destructions massives - naturelles ou orchestrées -, les foules en déshérence, les nationalismes s'entrechoquant dans le sang et les gravas, le triste stéréotype de clôtures hérissées de barbelés, les écrans de surveillance, les puits de pétroles en flammes... Le montage cut fait ainsi se succéder les scènes de cour d'école avec des documents en noir et blanc issus pour la plupart de journaux zoomés au plus

près. Ils se succèdent avec force, effleurant avec révérence le souvenir de *La Jetée*, formidable collage photographique en mouvement réalisé par Chris Marker en 1962, additionnant les constats d'échecs à de rares images que l'on voudrait être porteuses d'espoir, à l'instar de ce tee-shirt portant l'inscription altermondialiste « un autre monde est possible ».

Cet enfant est l'enfant générique du monde d'aujourd'hui tout en étant également l'enfant de tous les passés. Il réactive le personnage d'Edmund, ce jeune garçon de quinze ans filmé dans Allemagne année zéro par Roberto Rossellini en 1947, dans les décombres d'un Berlin déchiqueté, et qui finira par se suicider de désarroi face à la désolation sociale et morale d'un pays mort. L'enfant filmé par Marc Geneix n'est pourtant pas si clairement défini et comme dans toutes les œuvres de l'artiste, l'ambivalence doit être notre principale plate-forme de réflexion pour accéder au sens de l'œuvre. Car s'il porte en lui, malgré lui, comme tout individu, le poids d'un passé terrible, cet enfant doit être perçu sous l'angle d'un devenir incertain. Ce que montre le film, c'est le jeu des possibles à l'œuvre, la possibilité d'une rédemption par le changement ou la probabilité d'une permanence des attitudes et des mentalités.

Le néon scintille d'un « même pas mort » avec l'écriture maladroite d'un enfant qui est aussi celle d'un vieillard. La graphologie tremblante affirme simultanément l'enfance et la fin de l'enfance et l'on se surprend à noter à plusieurs reprises dans le regard de l'enfant l'éclat affaibli de l'épuisement. Et, au fond de la cour, un mur sur lequel sont peints des animaux - lapins, écureuils, papillons... - et le support vide d'une poubelle publique enlevée pour cause de plan Vigipirate...

Jean-Charles Vergne

Face à l'installation de Marc Geneix, est exposée la peinture réalisée en 1877 par Georges Moreau de Tours (Ivry-sur-Seine, 1848 - Bois-le-Roi, 1901), *Le Fils de Civilis, chef gaulois, perce de ses flèches les prisonniers romains*.

Profitant de la vacance du trône de l'empire romain, Civilis encourage les tribus germaniques et une partie de la Gaule, à se révolter contre Rome. Les camps romains sont attaqués et incendiés. Les soldats faits prisonniers deviennent alors des cibles vivantes sur lesquelles le fils de Civilis s'exerce en lançant flèches et javelots.

7 **Yvan SALOMONE**

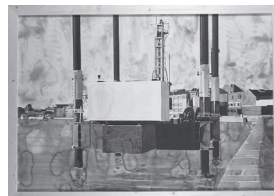
Né en France en 1957

Vit en France

Sans titre (1/05/1997)

1997

Collection FRAC Auvergne



La pratique d'Yvan Salomone prend directement à rebours ce que l'on attend d'elle. Le peintre fait des aquarelles de paysages de bords de mer. Cette seule phrase convoque un certain nombre d'images et d'idées préétablies qui laissent peu de place à la surprise, et pourtant... Les aquarelles en question ne sont pas réalisées sur des petits carnets que le peintre glisse dans sa poche au hasard de ses pérégrinations, elles mesurent - toutes - cent-quatre centimètres sur cent-quarante-cinq. La fidélité absolue à ce format unique implique déjà quelque chose de systématique qui échappe à ce que l'on croit connaître du genre. Cette régularité n'est pas la seule. Salomone ne peint pas au gré de ses humeurs, des saisons, de la lumière (cette fameuse lumière que le peintre est censé traquer) ou de l'« inspiration » ; il réalise une aquarelle par semaine, ni plus, ni moins. Le procédé prend dès lors le pas sur l'élaboration d'images qui apparaissent (et sans doute de façon trompeuse) comme de simples occasions de remplir ce curieux contrat. Les œuvres acquièrent donc un statut ambigu, entre deux options a priori radicalement différentes, entre prétexte à l'exécution d'un programme et recherche picturale sur le motif. L'inscription de chaque peinture dans la série est indiquée par un tampon, au bas de la peinture. Ainsi «1/05/97» désigne une aquarelle réalisée la première semaine de mai 1997. Enfin, un dernier élément peut surprendre. Alors que l'aquarelle est une technique traditionnellement dévolue à des sujets jolis ou pittoresques, ceux de Salomone ne sont ni l'un, ni l'autre. Nous indiquons en effet plus haut qu'il exécute des vues de bord de mer mais il convient de préciser. On ne trouve dans son travail ni plage ensoleillée, ni baigneurs, ni phare dans la tempête, ni vieux loup de mer en train de repriser ses filets, ni rien de ce qui constitue l'iconographie habituelle des aquarelles de stations balnéaires. Si Salomone peint effectivement les abords du port de Saint-Malo, il s'intéresse exclusivement aux no man's lands de la zone de transit. No man's land est ici à prendre au pied de la lettre puisque aucune figure humaine n'est représentée. On ne voit que le calme silencieux de grues immobiles, de conteneurs abandonnés, de camions arrêtés, de transbordements en attente.

L'eau est tout de même présente, et même envahissante, dans la technique elle-même. Les aquarelles de Salomone sont effectivement très liquides et, malgré un dessin très dépouillé et des perspectives presque géométriques, toutes les choses représentées semblent menacées de dissolution. Les masses colorées laissent voir le blanc du papier, les traces du pinceau, des auréoles de liquidités différentes... La mer est donc bien présente, au travail plus qu'à l'image, comme elle est peut-être

présente dans la sensation d'engloutissement et de miroitement que Salomone confère à ses aquarelles lorsqu'il souhaite les présenter côte à côte, en grand nombre, sur toute la surface d'un mur.

Karim Ghaddab

Aux côtés de l'aquarelle d'Yvan Salomone figure la *Démolition de la première gare Saint-Lazare* peinte par Louis-Robert Carrier-Belleuse (Paris, 1848 - Paris, 1913) en 1888. Edifiée en 1836 à l'angle de la rue de Londres et de la place de l'Europe, la gare Saint-Lazare fut agrandie à plusieurs reprises. Entre 1885 et 1889, un important agrandissement lui donne son allure actuelle. Cette démolition que Louis-Robert nous livre ici est suivie d'une reconstruction conduite par l'architecte Juste Lisch, à l'occasion de l'Exposition universelle.

Elève de Boulanger et de Cabanel, on reprocha parfois à cet artiste son regard de photographe. On retrouve effectivement dans cette toile la précision qui le caractérise mais également l'un de ses thèmes favoris, les rues de Paris. Cette scène de démolition a également une valeur documentaire importante puisqu'elle représente la première gare de la capitale à un tournant de son histoire.

8 Yan PEI-MING

Né en Chine en 1960

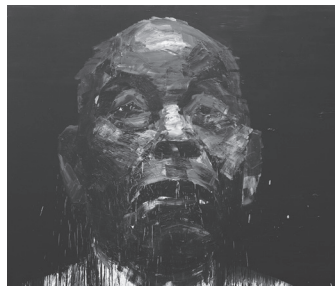
Vit en France

L'Homme le plus puissant

(le père de l'artiste)

1996

Collection FRAC Auvergne



Yan Pei-Ming est originaire de Shanghaï, où il a vécu jusqu'à l'âge de vingt ans. Son adolescence en Chine seront déterminantes dans la constitution de son œuvre picturale pour des raisons évidentes liées à l'histoire de son pays et, plus particulièrement, au régime politique dictatorial mené par Mao à cette époque. Ayant fait ses armes de peintre en réalisant des fresques murales représentant Mao, il tentera, dans un premier temps, lors de son arrivée à l'École des Beaux-Arts de Dijon en 1980, d'échapper aux références asiatiques dans ses œuvres. Pourtant, dès 1987, Ming procède à une mise en perspective des années passées en Chine et du profond dégoût qu'il éprouve envers son dirigeant. Il commence alors à exécuter avec virtuosité des portraits monumentaux de Mao qu'il confronte à ceux d'anonymes et à ceux qu'il peint en se servant de son père comme modèle. C'est à la fin des années 80 que Ming affinera un style symptomatique à présent de toute son œuvre, un style où les oeuvres sont peintes dans la fulgurance d'une gestualité très physique, un style n'usant que de deux couleurs (noir et blanc ou rouge et blanc) et dédié pour l'essentiel au portrait.

L'homme le plus puissant (le père de l'artiste) appartient à une longue série de portraits consacrés à son père. Les titres qu'il leur donne sont tous conçus sur un modèle unique (l'homme le plus puissant, l'homme le plus têtue, l'homme le plus sage...) conférant à la figure du père une ambiguïté issue de cette multiplicité de qualificatifs. Ming a toujours reconnu que son père était pour lui un être étranger, discret, peu volubile. Cette méconnaissance de la figure paternelle l'amène donc à l'assimiler d'une certaine manière à la figure de n'importe quel anonyme. Par ailleurs, cette confusion instaurée entre le père omnipotent et l'anonyme en amène une autre, orientée vers une assimilation du père génétique avec le père symbolique, spirituel et idéologique des Chinois, Mao, dont l'écrasante figure politique a rendu célèbre dans le monde entier la représentation en portrait officiel. Il y a donc, de la part de Ming, la volonté de confondre les deux visages et de provoquer une succession de glissements sémantiques au sein même du tableau. Car, en effet, Mao est simultanément le père du peuple et la figure emblématique de l'ogre. La monumentalité de cette peinture, et les différentes connotations liées à la couleur rouge rendent ambiguë l'interprétation de cette œuvre, créant une ambivalence de sens entre la figure du père politique (qui est aussi par extension figure du père artistique) et celle du père génétique.

Jean-Charles Vergne

Dialoguant avec cette peinture monumentale de Yan Pei-Ming, un buste anonyme de Napoléon réalisé au 19^{ème} siècle. Le 31 mars 1806, Napoléon retira Massa et Carrare du royaume d'Italie pour les rattacher aux possessions de Maria-Anna Bonaparte, sa sœur, surnommée Élisabeth. Carrare étant une des plus grandes carrières de marbre blanc d'Europe, Élisabeth y établit une Académie des Beaux-arts destinée à accueillir les plus grands sculpteurs. Le 6 août 1809, elle écrit à son frère : « Sire, j'ai fait exécuter la statue de votre majesté par les meilleurs artistes de Carrare, et, avec elle, les bustes de la famille dont j'avais les copies ».

On ne sait quel est l'auteur du marbre du musée Anne-de-Beaujeu, mais il a sûrement travaillé sous la direction de Lorenzo Bartolini, sculpteur officiel de la famille Bonaparte. Celui-ci organisa, entre 1808 et 1814, non seulement la formation de jeunes artistes, mais mit en place une organisation sans faille de toute la chaîne d'extraction du marbre de Carrare. L'image de l'empereur, sculptée dans cette noble matière, fut ainsi diffusée dans toute l'Europe napoléonienne.

9 Pierre GONNORD

Né en France en 1963

Vit en Espagne

Maria / Amparo / Madalena

2006 / 2007 / 2009

Collection FRAC Auvergne



Je recherche mes contemporains dans l'anonymat des grandes villes parce que leurs visages racontent, sous la peau, des histoires singulières et insolites sur notre époque, mais aussi des idées intemporelles propres à la condition humaine. Ces hommes et ces femmes de tous âges, aux regards quelques fois hostiles, presque toujours fragiles et bien souvent blessés derrière l'opacité du masque, répondent à des réalités sociales bien particulières, des terrains psychologiques concrets mais aussi à une autre conception de la beauté et de la dignité.

Je cherche également à approcher l'individu inclassable et intemporel, des faits et des histoires qui se répètent depuis bien longtemps déjà. J'aimerais inviter à franchir une frontière. L'histoire des dernières décennies, l'immigration, les migrations, l'exode rural, la révolution des mœurs, les conflits politiques, ethniques et religieux, les crises économiques, l'ère de la communication, la globalisation... tout a profondément contribué à modifier l'édifice social de nos sociétés occidentales. J'essaie de retenir le temps pour écrire sur l'émulsion photographique un petit journal, en écoutant respirer l'autre et imprimer une trace de l'éphémère. Je sais que c'est mon acte rebelle contre l'oubli, les injustices, la mort, et ma façon de questionner notre tragédie.

Pierre Gonnord

Murillo, Caravage, Vélasquez sont d'emblée évoqués mais ce sont bel et bien des témoins d'aujourd'hui, de Madrid ou d'ailleurs, qui nous regardent.

Christian Lacroix

La galerie de peintures du musée Anne-de-Beaujeu provoque le dialogue des photographies de Pierre Gonnord avec d'autres portraits conservés dans les collections du musée :

Paul Flandrin (Lyon, 1811 - Paris, 1902)

Portrait de la Baronne Henrye, 1860

« Les chairs ressortent jeunes, fraîches et vivantes de la robe de velours décolletée, les bras s'arrondissent gracieusement et les mains se joignent avec une pose de

nonchalante coquetterie » (Théophile Gauthier)

La méthode de Paul Flandrin reprend fidèlement les conceptions d'Ingres dont il suit l'enseignement à Rome : un croquis sommaire mis au carreau précède l'exécution du fond puis du visage et du corps de la jeune femme. Un grand soin est accordé aux détails des bijoux.

François-Joseph Kinson (1770 - 1839)

Portrait de Madame Isaac Thuret, 1824

Henriette Van der Paadevoort épouse en 1808 Isaac Thuret, riche armateur, dont la famille possède un domaine dans l'Allier. Cette œuvre de commande est exécutée par un artiste en vogue (un beau portrait de Pauline Bonaparte, dû à Kinson, est conservé au Musée Napoléon à Rome). La formule retenue du portrait en pied permet à l'artiste d'exprimer toute sa science dans le rendu du costume : les douces bandes de fourrure sur la jupe, le foisonnement de la dentelle qui semble s'échapper du col, la délicatesse des plumes prêtes à frissonner à la moindre brise ... Le décor, malheureusement un peu raide d'une terrasse fermée, d'une balustrade finement ciselée, renforce encore la position sociale du modèle.

Gilbert-Marcellin Desboutin (Cérilly (Allier), 1823 - Nice, 1902)

Portrait de femme blonde, 1867

Natif de l'Allier, Marcellin Desboutin est un artiste polymorphe. Il commence sa carrière avec l'ambition de devenir auteur de pièces et poète mais c'est surtout comme graveur à la pointe sèche qu'il se distinguera. Sa vie fut mouvementée oscillant entre luxe et misère. Ses amis parmi lesquels on compte Pierre Puvis de Chavanne, Edgard Degas, Auguste Renoir, Erik Satie, Eugène Labiche ou encore Edmond et Jules Goncourt l'apprécient pour sa fantaisie et sa générosité.

Le portrait et l'autoportrait tiennent une place importante dans son œuvre. Ce fut pour lui un moyen de gagner sa vie mais aussi une manière d'observer ses contemporains. Dans les portraits qu'il réalise, il recherche la spontanéité, l'expression singulière. Cette jeune femme est ainsi saisie au moment où son attention semble détournée par un événement inattendu ou une pensée passagère.

Jean-Jacques Henner (Bernwiller (Haut-Rhin), 1829 - Paris, 1905)

Jeune femme rousse, vers 1890-1900

Artiste consacré (Prix de Rome, membre de l'académie des Beaux-arts) Henner est cependant resté toute sa vie à l'écart des évolutions artistiques de son époque. Bien que son œuvre ait été marquée par de réelles réussites dans le domaine de la peinture religieuse ou du paysage, il est surtout connu pour ses peintures de femmes rousses oniriques et vaporeuses, multipliées à l'envie dans les années 1890-1900.

10

Emmanuel LAGARRIGUE

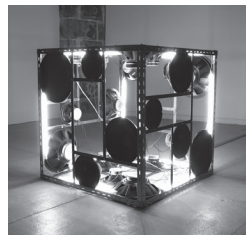
Né en France en 1972

Vit en France

Just with your eyes I will see

2007

Collection du FRAC Auvergne



Emmanuel Lagarrigue réalise des sculptures ou des installations (qui peuvent alors prendre la totalité d'un espace donné) à partir de matériaux souvent connotés par leur simplicité au registre plastique utilisé par les artistes de l'Art Minimal il y a quelques décennies (rails d'aluminium et néons notamment). Ce vocabulaire épuré et les formes qu'il utilise (le cube revient de manière récurrente), servent de support, d'armature, à la mise en place de systèmes de sonorisation où rien n'est dissimulé. Les réseaux de fils, les dominos de raccordement, les haut-parleurs, demeurent nus, donnant ainsi aux pièces un aspect brut. Le son diffusé par les oeuvres est à considérer comme élément sculptural à part entière : il fait l'objet d'un travail très méticuleux de la part d'Emmanuel Lagarrigue qui en est le designer.

Les bribes de voix proférant des textes écrits par l'artiste, les sons et musiques, composés et mixés par lui, sont organisés de manière à être diffusés de façon très précise par les haut-parleurs qui non seulement doivent être perçus comme éléments plastiques mais aussi comme moyens de spatialiser la bande sonore. *Just with your eyes I will see* donne au son une ampleur spatiale incontestable et le déplacement du spectateur autour de l'oeuvre importe, comme il importe de se déplacer autour d'une sculpture ou, dans le contexte. Le mode d'élaboration des bandes sonores - voix chuchotantes, bribes de textes à peine intelligibles, sonorités et musiques sourdes - et la lumière diffuse des néons génèrent une atmosphère subtile et enveloppante aux propriétés cinématographiques, qui seraient celles d'un cinéma sans image.

Jean-Charles Vergne

L'oeuvre d'Emmanuel Lagarrigue entre en dialogue avec les oeuvres suivantes :

Michel Maximilien Leenhardt (Montpellier, 1853 - 1941)

Les adieux de Michel-Ange à Vittoria Colonna, fin du 19ème siècle

« Ah ! Cruelle mort, combien ce coup aurait été doux si, après avoir éteint un des amants tu avais entraîné l'autre à son heure dernière ! » (Michel-Ange)

Elève d'Alexandre Cabanel à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, Max Leenhardt fait ici le choix d'une scène intimiste, prise au moment des adieux déchirants de l'amoureux à son amie. Vittoria Colonna, poétesse italienne, entretint avec Michel-Ange une relation amicale puis amoureuse. Ce dernier, en

artiste admiratif de la perfection formelle, s'éprend de la pureté des lignes et des proportions harmonieuses de l'une des plus célèbres beautés de son temps. A la mort de cette femme, il se compare tantôt à une pincée de cendre, tantôt à un charbon incandescent.

Jean-Baptiste (James) Bertrand (1823 - 1887)

La première mort de Juliette, 19^{ème} siècle

Les grandes héroïnes de l'Histoire et de la littérature furent pour James Bertrand une source inépuisable de sujets romantiques et tragiques. Juliette, pour échapper à son mariage avec Pâris, absorbe un narcotique qui lui donne l'apparence de la mort. Ignorant cette ruse, Roméo accourt. Il est représenté chancelant à l'entrée de la crypte. Juliette, allongée sur un lit de pierre, préfiguration de sa tombe, conserve son sourire serein. A ces côtés, une bougie brûle, artifice pictural symbolisant la vie. Roméo, croyant sa bien-aimée morte, s'empoisonne, à son réveil Juliette, découvrant son cadavre se poignarde.

Georges-Antoine Rochegrosse (Versailles, 1859 - Paris, 1938)

L'astrologue, 1977

Rochegrosse, après avoir fait ses armes dans l'illustration de presse, fut régulièrement honoré par le jury des Salons. Ses envois convoquent l'histoire et l'archéologie en de vastes compositions aux sujets savants. Cette œuvre au titre peu explicite pourrait représenter Samuel, prophète de l'ancien testament, juge d'Israël, qui lutta contre les Philistins et instaura la royauté en désignant le premier roi des Hébreux, Saül puis David. A la mort de Samuel, Saül se rendit chez une nécromancienne qui fit apparaître Samuel drapé dans un linceul. Cette scène connue sous le nom de la « Pythonisse d'Endor » est représentée par l'artiste dans une pénombre absolue, rompue par l'éclat d'une lampe à huile. La nécromancienne et la voûte peinte sont violemment éclairées alors que Saül et le spectre apparaissent en demi-teinte. Rochegrosse fait ici le choix d'un moment étrange, peint dans un camaïeu de gris, à peine réchauffé par quelques pointes de jaune dans les drapés de la prophétesse.

Le Fonds Régional d'Art Contemporain Auvergne

Depuis sa création en 1985, le FRAC Auvergne a constitué une collection d'oeuvres contemporaines de haut niveau, actuellement constituée de 400 oeuvres majoritairement créées par des artistes de renommée internationale.

A raison d'une vingtaine d'expositions par an en moyenne, le FRAC Auvergne fait rayonner cette collection sur l'ensemble du territoire régional, et bien au-delà, afin de permettre à un public très large de découvrir la richesse et la diversité de la création actuelle, accomplissant ainsi une sensibilisation permanente à l'art contemporain.

Accompagné par ses partenaires publiques et par un club d'entreprises mécènes très actif, tourné vers une création exigeante rendue accessible au plus grand nombre, le FRAC Auvergne s'est installé en janvier 2010 dans un nouvel espace situé au pied de la Cathédrale de Clermont-Ferrand afin d'accueillir un public de plus en plus nombreux..

Que soit remercié le musée Anne-de-Beaujeu pour cette invitation qui permettra au public de découvrir quelques oeuvres de la collection du FRAC Auvergne mises en regard avec les collections du musée.

Expositions au FRAC Auvergne :

- Darren Almond / ...between here and the surface of the moon

Jusqu'au 13 mars 2011.

- Un Corps Inattendu / Carte blanche à Jean-Louis Prat

Picasso, Miro, Chagall, Giacometti, de Staël, Klein, Richier, Freud, Dubuffet, Moore, Pei-Ming, Basquiat, Tapies, de Kooning, Fautrier, et bien d'autres...

Du 2 avril au 26 juin 2011

FRAC Auvergne - 6 rue du Terrail - 63000 Clermont-Ferrand

Renseignements : www.fracauvergne.com - contact@fracauvergne.com

04 73 90 5000