



FRAC

LE MAUVAIS ŒIL

Caroline Achaintre - Michel Aubry - Jean Baudrillard - Marc Bauer
Carole Benzaken - Christian Boltanski - Miriam Cahn
Katerina Christidi - Clément Cogitore - Gregory Crewdson
Agnès Geoffray - Camille Henrot - Fabian Marcaccio - Seamus Murphy
Gerald Petit - Émilie Pitoiset - Éric Poitevin - Șerban Savu
Loredana Sperini - Nancy Spero - Elly Strik - Sandra Vásquez de la Horra
avec la participation de PJ Harvey

FRAC Auvergne

Du 19 septembre 2020 au 10 janvier 2021

Entrée et visites guidées gratuites.

Plus de 100 visites guidées proposées gratuitement :

- les samedis à 15 h et à 16 h 30. Durée : 1 h.
 - les dimanches à 16 h 30. Durée : 1 h.
 - visites "Flash" : découvrez l'essentiel de l'exposition en 30 minutes.
- Les mercredis et vendredis à 15 h. Du mardi au vendredi à 15 h pendant les vacances scolaires.

Du mardi au samedi : 14 h - 18 h. Dimanche : 15 h - 18 h. Sauf jours fériés, 24 et 31 décembre.

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

04 73 90 5000 - contact@fracauvergne.com - www.frac-auvergne.fr

Commissariat : Jean-Charles Vergne, Directeur du FRAC Auvergne

Administratrice : Florence Furic

Régisseur : Philippe Crousaz

Chargée des publics : Laure Forlay

Adjoint chargé des publics : Antoine Charbonnier

Chargée de la pédagogie : Amandine Coudert

Médiatrice : Mathilde Nadaud

Régie : Ericka Chomette, Aymeric Labarre

Couverture, ci-contre et dos : Clément Cogitore - *The Evil Eye* - 2018 - Vidéo - 14 min - Collection FRAC Auvergne

Partenaires



Grands mécènes



Mécènes





THE EVIL EYE

LE MAUVAIS ŒIL

je fais des rêves
je vois le soleil disparaître derrière la lune
je vois des nuages de cendres
et je vois la mer rejeter les morts qu'elle portait
le mauvais œil
est parmi nous

AVANT-PROPOS

L'idée de cette exposition est née il y a presque un an et sa conception a débuté il y a plusieurs mois, bien avant que ne se déclare la pandémie de COVID-19. Certains thèmes et certaines œuvres de ce projet entretiennent une résonance avec les mois éprouvants que nous venons, collectivement, de traverser. La question s'est posée de maintenir ou non cette exposition telle qu'elle avait été imaginée, par crainte que l'on puisse y voir une tentative de récupération d'événements récents et sensibles. Le thème même de l'exposition, à la fois fondé sur la figure féminine de l'oracle et sur la prédiction et les signes d'un effondrement global, devait nous obliger à cette interrogation.

Elle ne sera sans doute pas perçue comme elle l'aurait été quelques mois auparavant, si les événements mondiaux récents n'avaient pas eu lieu. Ne pouvant être soupçonnés du moindre opportunisme et arguant du fait qu'il soit – à l'inverse – difficile de ne pas tenir compte de la réalité de cette période sombre, nous avons choisi de conserver ce projet, tel qu'il avait été conçu à l'origine, considérant aussi que les œuvres qu'il réunit constituent pour certaines les témoignages et les signes d'une prise de conscience générale et vitale qu'il nous faut développer dans les années futures.

L'équipe du FRAC Auvergne

Avec son film *The Evil Eye* ("le mauvais œil"), Clément Cogitore s'est vu décerner en 2018 le prestigieux Prix Marcel Duchamp par le Centre Pompidou, obtenu avec le concours du FRAC Auvergne qui fut chargé de défendre sa candidature. Cette collaboration féconde entre notre institution et l'artiste permet désormais au film de figurer dans notre collection, faisant suite à l'acquisition en 2017 des *Indes Galantes* et de *Lascaux* que le public du FRAC Auvergne a pu découvrir précédemment.

The Evil Eye est ici placé au cœur de l'exposition, sa bande-son traversant tous les espaces, dans un dialogue avec les autres œuvres, telle une litanie présageant l'avènement d'une inéluctable fin du monde portée par la rémanence de grands récits mythologiques, transfigurée par des dizaines d'images à vocation publicitaire. Élégie poignante empruntant autant aux grands mythes qu'aux méthodes de manipulation des foules les plus éprouvées par la publicité comme par la propagande, *The Evil Eye* en appelle aux figures anciennes de la sorcière, de la prédicatrice et de l'oracle pour éclairer notre époque d'une lumière prémonitoire et funeste.

Le mauvais œil, figure archaïque de l'anathème, trouve dans cette exposition ses déclinaisons les plus diverses. Puisant dans les représentations enracinées dans la croyance et le mythe, le mauvais œil se manifeste aussi par l'évocation de grandes tragédies historiques – dévastation guerrière, terrorisme, désastre économique – et par l'omniprésence de figures féminines énigmatiques, prophétiques ou menaçantes qui, telles les Parques de la mythologie romaine, semblent tisser les fils d'une destinée fatale. Le mauvais œil en appelle autant aux superstitions enracinées dans l'imaginaire collectif qu'aux phénomènes de croyances les plus actuels véhiculés par les pronostics – réalistes ou fantasmés – d'effondrement inéluctable de notre civilisation.

Jean-Charles Vergne
Directeur du FRAC Auvergne
Commissaire de l'exposition

Gregory CREWDSON

Né aux États-Unis en 1962. Vit aux États-Unis.

Depuis son commencement au milieu des années 1980, la névrose sous ses formes les plus diverses a contaminé l'univers de Gregory Crewdson. Les lumières blafardes, les espaces forclos de maisons et de chambres de motels bon marché, les rues désertes au crépuscule, les terrains vagues, ont été dès l'origine les lieux de prédilection de ces œuvres conçues comme des scènes de cinéma pour produire des photographies qui, contre toute attente, demeurent les images de films qui n'existent pas, irrémédiablement bloquées dans une durée qui ne passe plus. Ses photographies se sont élaborées dès le départ dans un ancrage manifeste à une imagerie cinématographique enracinée dans la mémoire collective et dans une culture héritée de la littérature américaine. Les protagonistes qu'il met en scène semblent toujours sous l'emprise de compositions engluées dans un monde silencieux, êtres solitaires suspendus dans une temporalité figée qui semble les avoir enfermés dans un réel anachronique, presque archaïque.

Dans *The Shed* ("l'abri", ci-contre), une femme en nuisette est observée depuis l'intérieur d'un cabanon de jardin, figée devant un trou qu'elle semble avoir creusé dans la terre. Mais ni la boue qui macule ses mains et ses jambes, ni la poignée de terre qu'elle serre entre ses doigts ne permettent de savoir ce qui réellement s'est passé, se passe, dans cette scène dont la lumière et l'impossible netteté indiquent qu'il ne peut s'agir que d'un artifice, une projection mentale. La composition de la scène obéit à un agencement d'une telle précision qu'il ne peut être celui de la réalité. Tout part des yeux clos et de la clarté irréaliste qui point sur son visage et son buste. Les fleurs répandues dans le trou ou déposées en deux monticules à l'intérieur, la faucille, le crochet, le pot de fleurs vide, le tableau et son vase aux fleurs rempli d'eau, l'eau et les fleurs répandues au sol, le miroir retourné contre le mur, orchestrent une circulation du regard du spectateur à l'intérieur de l'image. Les symboliques de la perte, de la rupture, du souvenir, de la quête se mêlent, portées par l'intériorité exacerbée de la femme dont tout porte à croire qu'elle soit habitée par une clairvoyance extralucide, détenant un secret auquel nous n'aurons pas accès, fixant l'excavation boueuse comme pour y déchiffrer les sinistres auspices d'un devenir funeste.



The Shed - 2013

Photographie couleur numérique - 95,3×127 cm - Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2017.





Représentatives des premiers travaux réalisés par l'artiste au début des années 1990, les trois autres photographies de Gregory Crewdson (ci-contre et pages suivantes) ont été conçues à partir de maquettes savamment élaborées. Ces dioramas minutieusement assemblés pour les besoins de la prise de vue fondent un univers où, sous la surface apparemment neutre des choses, se trament les tragédies sourdes d'un monde grouillant d'insectes et de larves œuvrant à l'inexorable disparition de toute chose. Ces photographies ne sont pas sans rappeler le film *Blue Velvet* de David Lynch (1986) et sa célèbre scène de l'oreille en décomposition couverte de fourmis trouvée dans un champ. La réalité n'est qu'illusoire, la beauté apparente n'est qu'éphémère, la supposée sérénité d'un paysage dissimule les affrontements les plus cruels, les énergies les plus destructrices, les chaînes alimentaires les plus impitoyables. Comme dans les récits de H.P. Lovecraft (voir *La Couleur tombée du ciel*, 1927), le mauvais œil semble ici activer les forces les plus archaïques venues des confins de la terre pour en pourrir les fruits.

J-Ch. V.



Untitled (Lying Gourd) - 1992-1997 - Photographie couleur C-Print - 88,5×108,5 cm
Dépôt du Centre national des arts plastiques au FRAC Auvergne en 2018.



Untitled (Mutated Gourd) - 1992-1997 - Photographie couleur C-Print - 108,5×88,5 cm
Dépôt du Centre national des arts plastiques au FRAC Auvergne en 2018.



Untitled (Long Clump of Beetles) - 1992-1997 - Photographie couleur C-Print - 108,5 × 88,5 cm
Dépôt du Centre national des arts plastiques au FRAC Auvergne en 2018.

Gerald PETIT

Né en France en 1973. Vit en France.

Gerald Petit a longtemps pratiqué en parallèle la peinture et la photographie, dans une confrontation de la peinture vis-à-vis des possibilités technologiques infinies offertes par la photographie numérique et les logiciels de retouche pour démontrer la possibilité de peindre, encore, non pas "malgré" la photographie numérique mais "avec" ou "au-delà" de celle-ci. Ses ciex profonds vibrant sous la lumière faible d'une lune occultée par les nuages, les portraits de sa mère, ou les mains représentées dans d'étranges rituels s'appuient sur les histoires croisées des deux médiums.

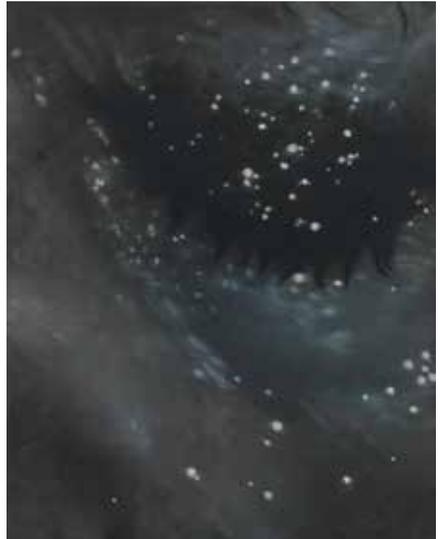
Les noirs de ses peintures ne sont jamais obtenus par l'emploi de peinture noire mais par l'addition des couleurs de la palette. Les noirs se révèlent, *révèlent* le sujet des peintures comme se révèle l'image photographique dans les bains chimiques ou comme se révèle toute image numérique par addition de pixels rouges, verts et bleus. Dans les ciex de la série *Dark Sky*, les couleurs superposées développent le noir de la peinture. Ces ciex crépusculaires n'existent nulle part, leur noir est impossible parce que doté de cette dimension vibratile rougeoyante, bleuisante, verdissante qui leur confère cette profondeur singulière et dont l'artifice se dévoile sur la tranche des châssis laissant apparaître les reliquats et débords des couleurs utilisées. Chaque ciel de la série est une projection mentale, irréelle, provoquée par une addition de gestes qui, comparables à une alchimie, transmutent la couleur en obscurité fuligineuse, transforment la matière liquide de la peinture en une évanescence gazeuse que seule pénètre la clarté blafarde d'une lune invisible. Les ciex de Gerald Petit sont ainsi à considérer comme autant de projections mentales chargées d'auras oniriques, poétiques ou funestes.

La série de peintures figurant des mains, dont trois sont conservées dans la collection du FRAC Auvergne, trouvent leurs origines dans les études de mains comme ont pu en peindre Largillière au XVIII^e siècle ou Ingres au XIX^e siècle. Telle une apparition, une main surgit du noir de la peinture, présente au spectateur un poisson dont le volume n'est donné que par celui de la main. Silhouette à peine esquissée, la forme du poisson révèle à son tour l'esquisse d'une seconde main dont seuls les contours saillent à la surface. Le poisson fantomatique est tendu comme une offrande par deux mains n'appartenant pas au même espace. Il y a passage d'un espace reclus, à peine dévoilé, vers un espace visible qui est celui de la surface du tableau. Ce n'est pas sans évoquer la manière dont étaient tracées par les chamans les formes animales couvrant les parois les plus reculées des grottes préhistoriques dans un acte de communion et de communication avec un au-delà du monde, dans le noir absolu des cavités à peine éclairées par une torche. Cette luminescence fugace, prompte à révéler les mystères enfouis d'univers en retrait, se dépose comme une pluie cosmique sur les yeux de la femme représentée dans les peintures de la série *Black Bird*. Hommage rendu à sa mère par l'artiste, *Black Bird* fait aussi référence au standard *Bye Bye Black Bird* composé en 1926 par Henderson & Nixon, repris par de nombreux interprètes et notamment par John Coltrane. Visage aux yeux pulvérisés d'étoiles, oiseau noir des augures antiques, le visage se livre dans l'étrange éclat extralucide d'une voyante, d'une Pythie, d'un oracle.

J-Ch. V.



Sans titre (Dark Sky #6) - 2017 - Huile sur bois - 200×166 cm
Dépôt du Centre national des arts plastiques au FRAC Auvergne en 2018.



Sans titre (Black Bird #5) - 2016-2017 - Huile sur bois - 50×40 cm

Dépôt du Centre national des arts plastiques au FRAC Auvergne en 2018.

Sans titre (Black Bird #6) - 2016 - Huile sur bois - 50×40 cm - Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2017.



Sans titre (A&M2) - 2016 - Huile sur bois - 60 × 50 cm
Dépôt du Centre national des arts plastiques au FRAC Auvergne en 2018.

Caroline ACHAINTRE

Née en France en 1969. Vit en Grande-Bretagne.

Les œuvres de Caroline Achaintre embrassent une large sélection de médiums – textile, céramique, gravure sur bois, aquarelle – et de techniques associées aux arts appliqués. Ses teintures en laine tissées main, sculptures, dessins et peintures aux couleurs puissantes évoquent l'esprit subversif du carnaval européen. Elle puise ses influences dans l'histoire de l'art, de l'Expressionnisme allemand au Primitivisme, mais se nourrit aussi de références plus contemporaines et populaires comme la science-fiction, la scène métal ou les films d'horreur.

Bat-8 affirme, dans sa forme et son titre, sa dette envers la nuit : sa silhouette est celle d'une chauve-souris, telle qu'elle est stylisée dans la culture populaire, depuis les déguisements d'Halloween jusqu'à l'insigne de Batman, en passant par le maquillage d'Alice Cooper, Gene Simmons ou Rob Zombie. Mais c'est aussi un loup (au sens d'un masque) puisque les deux trous dotent cette forme d'un regard, manifestant la capacité qu'a cet étrange costume de nous regarder. En cela, l'objet acquiert une présence, celle d'une sentinelle ou d'une vigie investie d'un pouvoir de surveillance, comme les *imaginis* des maisons patriciennes de la Rome antique. Mais l'*imago* ne renvoie pas seulement, en latin, au visage sculpté des ancêtres, elle évoque aussi le rêve, l'hallucination, le reflet dans un miroir, le fantôme... Celui qui regarde *Bat-8* – et peut-être même surtout celui qui lui tourne le dos – est regardé par elle.

Que le loup, comme la chauve-souris, appartienne à un bestiaire lié au fantastique n'est sans doute pas fortuit. Ce sont des créatures du crépuscule et de l'entre-deux, tout comme la technique employée par Caroline Achaintre se tient comme à califourchon entre les formes associées à l'art et les métiers de l'artisanat. Comme toutes les œuvres textiles de l'artiste, *Bat-8* est réalisée selon la technique du tuftage, utilisée dans la fabrication de tapis, qui consiste à placer la laine brin par brin dans un canevas, au moyen d'une aiguille ou d'un pistolet. La longueur excédentaire des brins est délibérément laissée pendante, occasionnant une sorte de délitement et d'effondrement de la figure. On songe encore aux longues fibres végétales dissimulant le corps des danseurs dans certains masques africains traditionnels. Au regard des règles du métier, cette "extravagance" (au sens étymologique d'une errance au-delà des limites) produit une perversion de la norme. Toute l'élégance et la virtuosité qui pourraient être attachées à l'art textile s'en trouve gauchie, voire pervertie, et produisent des textures et des couleurs proches d'une mare fangeuse ou du pelage souillé de quelque animal bariolé. Les catégories du tragique, du kitsch, du pictural, de la vêtue, de l'ethnographie, du rite, de la technique, du pop, se trouvent ainsi liées de manière indémêlable, en une œuvre fondamentalement hétérogène.

Karim Ghaddab

"Mon intérêt pour l'étrange et le mystérieux m'a amenée très tôt à m'interroger sur la psychologie de personnalités magiques [...] L'idée du masque est centrale dans mon travail, pas tant l'objet lui-même que la notion, qui implique un questionnement sur ce qui se cache derrière une façade, sur le rapport entre le devant et le derrière, sur la possibilité d'une double identité ; mes pièces tuftées sont d'ailleurs quasiment toujours habitées par deux personnalités qui coexistent." Caroline Achaintre



Bat-8 - 2018 - Laine tuftée à la main - 275 × 280 cm - Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2019.

Katerina CHRISTIDI

Née en Grèce en 1966. Vit en France.

Katerina Christidi utilise le fusain appliqué sur toile pour réaliser des dessins qui, au fil des années, ont constitué un corpus singulier, baigné d'étrangeté, habité de figures énigmatiques qui empruntent autant aux représentations humaines archaïques qu'au grotesque. Ses dessins s'inscrivent au sein d'un vaste héritage allant de Quentin Metsis (*Vieille Femme grotesque*, 1515) à Paul Klee (*Inventionen*, 1906), en passant par les gravures de Francisco de Goya (*Les Caprices*, 1799), d'Odilon Redon, de Johann Heinrich Füssli, etc. La matière graphique est intense, d'une extrême densité. Chacun de ses dessins semble ainsi se noyer dans sa propre matière noire, fondant les motifs dans une relative indiscernabilité. Les œuvres ne sont jamais abstraites mais elles semblent vouloir procéder à l'enfouissement de leurs figures aux confins de la poussière de charbon. Les figures surgissent à peine du fond diffus du temps, comme si elles affleuraient à la surface du papier, extirpées d'origines lointaines, à la fois primitives et familières, à la fois masques et visages, à la fois corps étendus et fétiches provenant de statues ancestrales. Les dessins ne peuvent s'appréhender qu'en tenant compte de cet enfouissement et de cette ambivalence, appuyée par une rythmique de dédoublement gemellaire des formes, des têtes et des corps.

Sur l'un des dessins acquis en 2020 par le FRAC Auvergne, il faut à l'œil du spectateur un temps d'accoutumance, comme s'il s'agissait d'écarquiller les yeux dans l'obscurité pour qu'apparaissent, au-delà de l'inextricable voile de poussière sombre, les contours de têtes hybrides derrière lesquelles semblent se dissimuler deux autres têtes aux chevelures de Gorgones, à peine sorties d'une nuit noire. Sur le second dessin aux valeurs plus claires, ce sont deux masses anthropomorphes superposées, sortes de vestiges de rites funéraires anciens, sarcophages mi-hommes mi-oiseaux, entités issues de croyances ou de mythes, deux masses aux contours humains dominées par deux béances d'un noir absolu.

Dans les dessins de Katerina Christidi, les motifs et les représentations humaines semblent toujours en flottement entre deux espaces – celui de la profondeur et celui de la surface du papier – jamais tout à fait évanescents, jamais totalement présents. Il en va de ce flottement comme d'un stade intermédiaire, une latence des formes dans un monde de l'entre-deux. Comme si, finalement, ces dessins avaient été le fruit de transformations, de secousses intérieures ou d'une révélation surnaturelle. Cette révélation est littéralement partie prenante du processus des dessins : l'artiste est toujours positionnée au plus près de la toile pour exécuter ses traits répétitifs, perdant la vue d'ensemble afin de laisser les figures se révéler lentement à elle, comme si ces figures spectrales n'étaient que les réminiscences de visions extralucides.

J-Ch. V.



Sans titres - 2020 - Fusain sur toile - 50×60 cm - Collection FRAC Auvergne - Acquisitions en 2020.

Sandra VÁSQUEZ DE LA HORRA

Née au Chili en 1957. Vit en Allemagne.

Les œuvres de Sandra Vásquez de la Horra sont profondément enracinées dans la culture d'Amérique latine et dans l'histoire de son Chili natal. Les traditions et les mythes, le folklore et la superstition, l'importance partout palpable du catholicisme, fusionnent ainsi avec les faits les plus marquants de son histoire personnelle – ses souvenirs d'enfance, les peurs primales, la sexualité, mais aussi les réalités sociales ou l'ancienne dictature de Pinochet. Une fois terminés, ses dessins au crayon sont plongés dans un bain de cire d'abeille fondue : ils n'en apparaissent que plus vieillis, jaunis par le temps, dotés d'une fragilité et d'une délicatesse supplémentaires tout en étant protégés par une couche de paraffine qui les préserve de la lumière. Le spectateur est happé dans un univers peuplé de figures fantastiques taraudées par des préoccupations charnelles et psychologiques, de créatures inquiétantes et hybrides, de représentations religieuses traditionnelles, où la femme occupe une place prépondérante, qu'elle soit envisagée sous l'angle de la maternité, de la sainte, de la femme fatale ou de la sorcière. Parfois, l'artiste se représente elle-même dans ses dessins, comme c'est le cas pour *Amor y la Peste* et pour *La Donna É mobile*. Les dessins de Sandra Vásquez de la Horra abordent – sur un mode métaphorique – les thèmes de la transformation, de la mutation, du désir, de la luxure, de l'enfantement, de l'emprise, dans une dualité omniprésente entre la vie et la mort, dans un style dont la naïveté trouve ses origines dans l'imagerie précolombienne.

J-Ch. V.



Blue Eye - 2004 - Cire et crayon sur papier - 42 × 24 cm

The Babysitter - 2005 - Cire et crayon sur papier - 32 × 24 cm

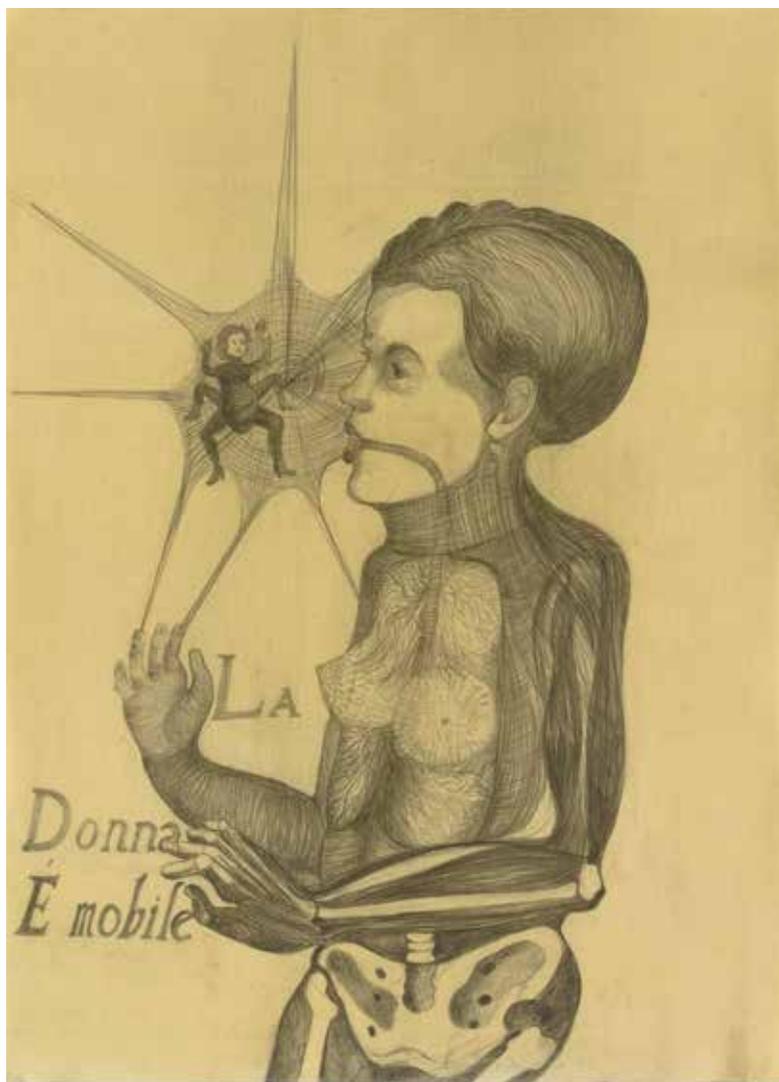
Dépôts du Centre national des arts plastiques au FRAC Auvergne en 2018.



La Inmaculada concepcion III - 2004 - Cire et crayon sur papier - 25×17,4 cm
La Pietà meteorita - 2006 - Cire et crayon sur papier - 50×35 cm
El Beso de la Mujer-Araña - 2006 - Cire et crayon sur papier - 35×25 cm
Dépôts du Centre national des arts plastiques au FRAC Auvergne en 2018.
El Fuego de las entrañas - 2015 - Cire et crayon sur papier - 44,5×32,5 cm
Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2017.



Amor y la Peste - 2014 - Cire et crayon sur papier - 57×47 cm
Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2017.



La Donna É mobile - 2015 - Cire et crayon sur papier - 107 × 78,5 cm
Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2017.

Elly STRIK

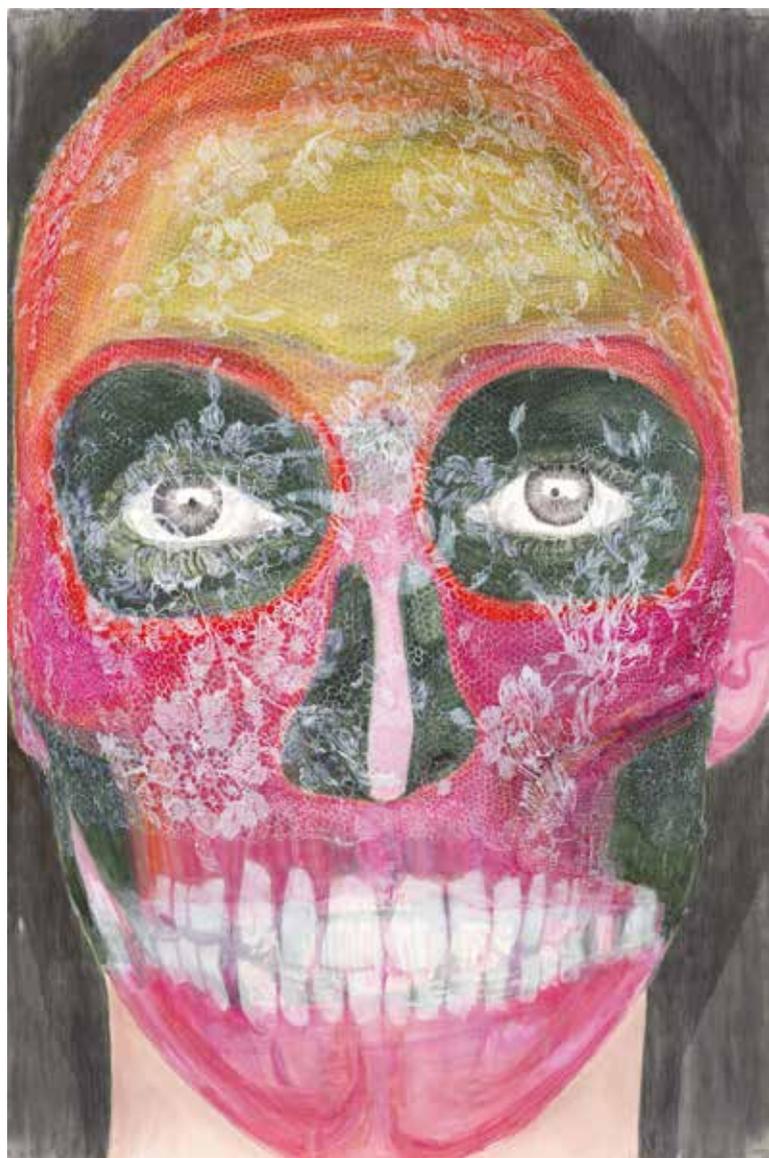
Née aux Pays-Bas en 1961. Vit en Belgique.

Depuis 1985, Elly Strik peint des portraits, généralement exécutés à l'huile et au graphite sur de grandes feuilles de papier. Elle s'oriente dans les années 1990 vers une recherche essentiellement tournée vers la question de l'autoportrait, à laquelle vient s'ajouter à partir de 2001 l'emploi de masques qu'elle pose sur son visage avant de réaliser une photographie d'elle-même pour s'en servir de base de travail. Dans un texte consacré au portrait, le philosophe belge Bart Verschaffel insiste sur la dynamique du visage comme manifestation d'un mouvement allant de l'intérieur vers l'extérieur, comme "lieu où la vie intérieure passe dans le monde visible". Le portrait, et peut-être plus encore l'autoportrait, délivre un récit dont la part allégorique peut être, par ailleurs, puissamment augmentée par l'adjonction d'objets, de masques, posant ainsi une énigme sans réponse sur ce qu'est finalement un visage.

Beaucoup de fleurs joue sur le registre de la transparence en superposant un voile de dentelle à la structure complexe et délicate du visage translucide, comme passé à la radiographie. La composition obtenue rappelle l'imagerie populaire et religieuse de la fête des morts mexicaine, célébration initiée par la civilisation aztèque où les masques, squelettes, maquillages et costumes folkloriques accompagnent le retour temporaire sur terre des êtres chers décédés au cours de libations festives. De ce point de vue, la peinture d'Elly Strik peut donc être *envisagée* – au sens littéral – sous l'angle du festif et de la libation joyeuse, mais cela n'est finalement que très commun pour de nombreux rituels ancestraux dans lesquels la monstruosité et le mortifère ne sont que des apparences sans vocation anxigène.

Mais, simultanément, le visage peint par Elly Strik est habité par une étrange beauté urticante, croisant simultanément le masque mortuaire, le crâne et la vanité, la figure de la femme voilée et celle de l'endeuillée, ne laissant intacts que les yeux, fixes et sidérants, partiellement couverts de cette résille proliférante comme une moisissure. Dans le contexte particulier de cette exposition et du film *The Evil Eye* de Clément Cogitore diffusé deux salles plus loin, la peinture d'Elly Strik entretient une analogie avec les différentes représentations féminines oraculaires qui traversent l'histoire, la littérature et l'art depuis les temps les plus reculés. Elle est tout autant la figure extralucide de la Pythie grecque que celle de la Némésis appliquant impitoyablement le châtement des dieux. Elle est à la fois l'oracle, la voyante, la figure de sorcellerie, la face burlesque des traditions folkloriques, le masque vaudou et l'apparition fantomatique. Sa présence physique se mesure à la tension mortuaire induite par ses orbites, ses cavités nasales, sa dentition : simultanément chair et ossuaire, elle flotte entre les mondes, établissant un lien entre les vivants et l'au-delà. Figure archaïque de la femme omnipotente, douée d'ubiquité, tour à tour source de vie et sorcière frappée d'anathème, elle renoue avec de nombreuses représentations ancestrales.

J-Ch. V.



Christian BOLTANSKI

Né en France en 1944. Vit en France.

À partir de 1984, Christian Boltanski travaille autour du thème du théâtre d'ombres, renouant ainsi avec l'une des formes les plus anciennes de la création. *Ombres, les bougies* est une œuvre constituée de dix portants sur lesquels sont fixées dix figurines dont l'ombre est projetée sur le mur par la lumière de dix bougies. Ces marionnettes spectrales, disposées à hauteur de regard, sont de petits démons de fil de fer, silhouettes filiformes qui n'ont de présence que par la seule magie d'une bougie. Un souffle suffirait pour mettre un terme à leur existence. Mais l'ombre, ici, a plus d'épaisseur, de mystère, que le modèle. Les ombres de Boltanski ont la douceur triste des fêtes qui s'achèvent, des théâtres d'ombres que l'on démonte, la sourde violence des souvenirs qui s'éloignent. Il bâtit un petit théâtre de la mort et des revenants qui renoue avec certains grands récits mythiques et religieux.

Que l'on songe aux rituels magiques et religieux de toutes cultures et de tous temps, que l'on se figure les éclairages à la torche au fond des cavités les plus reculées des grottes préhistoriques ou que l'on pense, tout simplement, à la puissance évocatoire – onirique ou cauchemardesque – des ombres portées, le théâtre d'ombre tient à la fois de la danse macabre et du rituel. Il suggère de nombreuses évocations issues de toutes les mythologies – la danse des morts, le Golem, la Kabbale, la caverne platonicienne et son questionnement sur la perception de la réalité, les origines de la peinture chez les Grecs par le tracé des contours de l'ombre d'un visage sur un mur – et soulève la question de notre relation au visible et à l'au-delà, à la vérité et à la croyance. Prenons deux exemples parmi ces différentes évocations, l'une provenant de notre histoire, réelle, l'autre d'un récit mythologique, fictif. La première concerne ce que voyaient les chamans dans les lieux les plus inatteignables des grottes préhistoriques, lorsqu'ils peignaient les parois à des fins de communication avec l'au-delà du monde. Il faut imaginer leurs ombres démesurées et déformées, projetées par les quelques torches destinées à éclairer leur travail, dans ces cavités obscures où leurs convictions les portaient à *croire* au pouvoir des images peintes, en leur capacité à mener les âmes dans l'au-delà immatériel, par-delà les parois de roche envisagées comme des lieux de passage, de simples membranes, des tympanes de résonance entre le monde et l'outre-monde. La seconde évocation, fictive celle-ci, concerne l'origine mythologique des images, racontée par Plinie l'Ancien. Il s'agit de l'histoire de la fille du potier Dibutade qui, voulant conserver le visage de son bien-aimé, dessina les contours de son ombre portée sur la paroi d'un mur pour que son père puisse en faire un objet en relief, une image portable, un souvenir. D'un côté, des images produites au milieu des ombres, perçues comme les véhicules d'une magie (et l'on notera l'anagramme image/magie) ; de l'autre côté, l'ombre comme origine fondatrice des images.

L'œuvre se situe à un moment intermédiaire du parcours de l'exposition, après les représentations primitives et folkloriques de Caroline Achaintre, Elly Strik et Sandra Vásquez de la Horra, juste avant le film de Clément Cogitore et ses images parfaites. Les ombres de Boltanski se placent à la fois dans un regard rétrospectif sur les origines de la représentation et dans l'affirmation de la pérennité des mythes et des archaïsmes qui continuent d'opérer dans nos sociétés contemporaines.

J-Ch. V.



Ombres, les bougies - 1987 - Bougies, métal, figurines
Dim. variables - Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 1991.



469333999



Clément COGITORE

Né en France en 1983. Vit en France et en Allemagne.

The Evil Eye - 2018 - Vidéo - 14 min - Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2019.
Prix Marcel Duchamp 2018, en collaboration avec Jean-Charles Vergne, rapporteur auprès du jury.

Réalisateur multiprimé dans de nombreux festivals internationaux, Clément Cogitore bâtit une œuvre singulière et splendide de sensibilité et de liberté dans la façon dont il utilise les différents langages offerts par le cinéma. Ses créations sont toujours tenues par une pensée cohérente, tournée vers la présence tenace de schémas archaïques dans nos sociétés contemporaines, sur la manière dont ces schémas primitifs sont encore actifs et traversent le temps.

Après *Les Indes Galantes*, que le public du FRAC Auvergne a pu précédemment découvrir, *The Evil Eye* a été réalisé pour le prestigieux Prix Marcel Duchamp 2018, dont l'artiste fut le lauréat au Centre Pompidou. Le film se compose de 70 plans achetés sur Internet auprès de banques d'images qui proposent à la vente des séquences destinées à la publicité et à la communication, dont beaucoup sont tournées sur fond vert afin de permettre l'ajout de décors en postproduction. La bande-son, présente dans toutes les salles de l'exposition, est tenue par une voix féminine prophétisant le chaos. Le texte cite les grands récits apocalyptiques (Apocalypse de Jean, *Évangile* de Saint Matthieu) ainsi que *La Tempête* de Shakespeare dans un simulacre de karaoké joué sur une musique de Henry Purcell (*The Tempest*, 1695). Cette voix de femme est l'oracle d'un effondrement inévitable. Elle est Ève et sorcière ; elle est l'incarnation des ouragans dévastateurs ; elle est la Némésis, déesse de la vengeance et de la colère divine ; elle est la Pythie du temple d'Apollon. Dans les scènes tournées dans un *data center* apparaissent simultanément une femme nue (la Pythie), le serpent (un python), au milieu de serveurs informatiques (le "python" est un langage informatique) Par ces connexions linguistiques fondées une racine latine commune, la trinité Ève/serpent/connaissance se projette dans le monde contemporain, en se mêlant aux prophéties hallucinatoires de la Pythie de Delphes. Il faut aussi noter la référence appuyée au monolithe noir du film *2001, l'Odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick ainsi qu'aux Monty Python, dont le nom a inspiré celui du langage informatique Python.

L'emploi du fond vert est un autre renvoi à l'histoire du cinéma. Mis au point par George Lucas pour les effets spéciaux de *L'Empire contre-attaque* en 1980, le fond vert trouve ses origines dans les premières expérimentations de Georges Méliès à la fin du XIXe siècle. Puis, en 1933, *King Kong*, presque entièrement réalisé à partir de trucages, marque un tournant dans l'histoire des effets spéciaux en prolongeant les surimpressions imaginées par Méliès à l'aide de technologies innovantes. Le fond vert (qui est d'abord bleu dans *Le Voleur de Bagdad* en 1940 puis orange dans *Mary Poppins* en 1965) va permettre une multiplication infinie des trucages. Lorsqu'il est utilisé dans des films publicitaires ou politiques, il permet d'ajouter un décor pour les besoins du message. Les images sur fond vert utilisées dans *The Evil Eye* furent donc à l'origine créées pour être des supports marketing voués à créer un besoin de consommation, à rendre crédible un message, à obtenir le consentement conscient ou inconscient du spectateur. Cette fabrication du consentement relève autant de la psychologie que de la manipulation. Il n'est pas inutile de signaler que le premier à s'être intéressé à ces questions fut Edward Bernays, le plus grand publicitaire américain du



début du XXe siècle. Il était le neveu de Sigmund Freud et la psychanalyse joua un rôle non négligeable dans ses théories qui influencèrent autant Joseph Goebbels, en charge de la propagande du Troisième Reich, que le publicitaire français Jacques Séguéla. La fabrication du consentement, la propagande et la publicité sont étroitement liées. Les images sur fond vert de *The Evil Eye* sont précisément nouées à cette intersection, au croisement de la persuasion, de l'inconscient et de la consommation.

Le récit de fin du monde tel qu'il se livre en s'appuyant sur la spécificité de ces images revêt une double vocation : renverser les images de communication contre elles-mêmes et utiliser la puissance de ces images pour produire un message d'alerte persuasif. Le film déploie une temporalité paradoxale, organisée selon un temps cyclique et non pas sur un temps linéaire : les toutes premières images du film reviennent à mi-parcours, tout comme les premiers mots prononcés ("Mon aimé"). Le temps fait une boucle, signalant l'éternel retour de toute chose, à l'image du temps de la plupart des mythes et de nombreuses cultures anciennes. Le vertige du temps, appuyé par les images spiralées des vues satellitaires d'ouragans, se double d'un vertige d'une narration fondée sur l'empilement de récits issus de temps et de genres hétérogènes (mythologie, religion, littérature, anticipation...). Les figures de femmes sont elles-mêmes vertigineuses, de la rousse envoûtante comme une sirène à la blonde dont les ongles et le visage criblé évoquent la figure de la sorcière. "Le mauvais œil est parmi nous" annonce la narratrice, évoquant le "regard assassin" capable d'attirer le malheur, la maladie ou la mort. Ce mauvais œil, qui apparaît dans les textes de Sumer, de Babylone et d'Assyrie, est évoqué au Moyen Âge à propos des sorcières réputées pour user du mauvais œil contre ceux qui croisaient leur route. Leurs victimes étaient frappées de maux divers, perdaient l'amour de leur conjoint ou étaient jetées dans la misère. Mais le mauvais œil dont il est question dans le film de Clément Cogitore est universel et s'adresse au destin même d'un monde affligé de ses propres maux, perdu par des maléfices qu'il a lui-même formulés.





Carole BENZAKEN

Née en France en 1964. Vit en France.

La sortie de la salle de projection du film de Clément Cogitore s'effectue le long d'un imposant tableau dont le format très long – plus de cinq mètres – ne laisse aucune possibilité de lecture immédiate. En longeant cette peinture pour rejoindre l'espace central situé sous la verrière, nous n'identifions tout au plus que l'élément graphique le plus évident – un gant de Mickey. Les images publicitaires de *The Evil Eye* sont ainsi prolongées par une autre imagerie, celle de l'univers de Walt Disney, dont les modalités de conception obéissent pareillement à une puissante stratégie de fabrication du consentement populaire.

Par son format reprenant celui des images en cinémascope, cette peinture de Carole Benzaken oriente sa lecture du côté du cinéma. Ses couleurs évoquent le technicolor, son cadrage joue d'une opposition entre un puissant effet de zoom sur la moitié gauche de l'œuvre et la mise au point lointaine et floue de la partie droite. Ces effets sont autant d'éléments dont les origines sont à chercher dans les couleurs saturées de l'imagerie cinématographique et les techniques de cadrage dont disposent les chefs opérateurs. Il s'agit donc de mesurer cette peinture dans ses relations possibles avec le cinéma, mais pas n'importe lequel puisqu'il s'agit précisément d'un cinéma hérité des cartoons de Walt Disney. Le tout premier "Mickey", *Plane Crazy*, date de 1928 – un an avant la Grande Dépression – et met en scène la perte de contrôle d'un avion par un Mickey affolé. Cette date et le thème résonneront avec les deux dernières salles de l'exposition...



Aujourd'hui, l'héritage de Walt Disney s'incarne dans la démesure de l'empire conquis par la Walt Disney Company, avec ses parcs d'attraction, son industrie cinématographique, ses produits dérivés, ses chaînes de télévision, etc. Et, si l'on souhaite adopter un angle politique, il faut noter qu'au début des années 1940, au moment de l'entrée en guerre des États-Unis, alors que se précisent les contours de ce que l'on nommera la Guerre froide, le gouvernement américain décide de tout mettre en œuvre pour dessiner la future conquête économique et culturelle du monde afin de contrer le fascisme et le communisme. Disney représente alors, aux côtés du cinéma hollywoodien, l'un des piliers de cette stratégie. La Walt Disney Company est une multinationale omniprésente, concevant des produits précisément calibrés pour obtenir le consentement global d'un public mondial. La peinture *Disneyland Paris* déploie une vision en cinémascope de cette conquête orchestrée par des spécialistes du marketing et du merchandising. L'image se livre dans l'impossibilité de sa lecture immédiate, oscillant entre le flou d'un décor lointain et le zoom cadrant au plus près Mickey et un touriste. Les couleurs acidulées et chatoyantes renvoient à la fabrication d'un univers fondé sur l'illusion et le rêve. Il faut du recul et un minimum d'attention pour pouvoir déchiffrer ce que cette peinture monumentale donne à voir : Mickey envoyant un uppercut au visage d'un touriste vêtu d'une chemise hawaïenne.

J-Ch. V.

Disneyland Paris - 1996
Acrylique sur toile - 130×520 cm - Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 1997.



Michel AUBRY

Né en France en 1959. Vit en France.

Entre ethnologie, musicologie et politique, les œuvres de Michel Aubry s'enracinent autant dans la tradition que dans la modernité, dans les arts plastiques que dans la musique. Elles utilisent fréquemment une famille d'instruments de Sardaigne, les launeddas, ancêtres de la cornemuse. Cette filiation importe car elle charge les œuvres de connotations liées à la symbolique guerrière de la cornemuse, instrument des champs de batailles. Dans toutes ses créations, l'instrument archaïque est présent et constitue généralement la structure de l'œuvre, comme c'est le cas avec ce blouson, suspendu à sept cannes de Sardaigne fixées aux sept angles de la pyramide et du triangle brodés au dos du vêtement. Les sept anches qui prolongent les cannes sont taillées pour produire sept notes destinées à demeurer définitivement muettes.

Le *Blouson de Madonna* est une réplique à l'identique du blouson porté par la star de la pop musique dans le film *Recherche Susan désespérément* (*Desperately Seeking Susan*, 1985). Le film en soi n'a pas grand intérêt, et ce qui a motivé Michel Aubry dans cette réplique exposée comme une relique est la mise en évidence des éléments brodés au dos du blouson. La broderie est une reprise du symbole maçonnique de l'œil omniscient intégré à l'intérieur d'un triangle, gravé sur tous les billets de 1\$ depuis 1935 (à la fin de la Grande Dépression, dont il sera à nouveau question plus loin dans l'exposition). Sous ce symbole figure la devise "Novus ordo seclorum" ("nouvel ordre du siècle") accompagnée de la date de l'indépendance des États-Unis en chiffres romains (1782). La devise est inspirée d'un passage des *Bucoliques* composée en 37 av. J-C par Virgile, poème que le Moyen Âge interprétait comme une prophétie annonçant la venue du Christ. Il est donc question dans cette œuvre de produire l'association de l'œil divin, de la suprématie économique américaine et de la prophétie christique avec une personnalité ayant choisi comme pseudonyme son prénom, Madonna, ayant interprété des titres comme *Like a Virgin*, ayant été désignée par le *Livre Guinness des records* comme étant la chanteuse ayant vendu le plus de disques de tous les temps (plus de 300 millions). Comme le précise Michel Aubry, "c'est l'hégémonie américaine qui par ses courroies de transmission financière quadrille à peu près toute la planète, sans laisser vraiment de trous. Les pygmées ou les papous, cibles perpétuelles des ethnologues, peuvent même aujourd'hui connaître Madonna. Le *Blouson de Madonna* est lié au cinéma américain, au star système, à l'image de la vedette, à l'utilisation commerciale d'une musique, au top 50."

J-Ch. V.



Blouson de Madonna supporté par les sons - 1986

Blouson confectionné à l'identique par l'artiste, cannes de Sardaigne, anches
50×35×35 cm - Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 1994.

Seamus MURPHY

Né en Irlande en 1959. Vit en Grande-Bretagne.

PJ HARVEY

Née en Grande-Bretagne en 1969. Vit en Grande-Bretagne.

C'est dans la rupture d'un paysage dévasté que se livre cette salle, inaugurant un basculement de l'exposition. La photographie a été prise dans la vallée du Panjshir en Afghanistan par Seamus Murphy, photojournaliste primé par sept World Press Photo Awards, reconnaissance ultime dans son domaine. L'Afghanistan est en guerre depuis quarante ans, sans presque aucune trêve. La vallée du Panjshir située au nord est le lieu emblématique de la guérilla menée par le commandant Ahmad Shah Massoud contre les Soviétiques dans les années 1980 puis contre l'émirat islamiste des talibans à la fin des années 1990. Il fut assassiné par deux membres d'Al-Qaïda en lien avec les talibans, deux jours avant les attentats du 11 septembre 2001. Aujourd'hui, son fils Ahmad Massoud, âgé de 12 ans lors de la mort de son père, a repris le flambeau de la lutte contre les talibans qui contrôlent toujours une partie du pays en dépit des milliards de dollars investis depuis 2001 par les États-Unis pour les réduire à néant. Ce rappel donne la mesure de ce qu'incarne le paysage jonché de carcasses de chars et de véhicules militaires détruits par les bombes, paysage dévasté mais si comparable à certaines représentations contemplatives de la peinture romantique dans le pouvoir de fascination qu'ont toujours exercé les ruines et les étendues ravagées par le temps ou les guerres. Le mauvais œil, ici, se loge dans la fatalité qui, depuis des décennies, soumet ces contrées aux convoitises engendrées par ce territoire stratégique.



Seamus MURPHY - *PJ Harvey, Panjshir Valley, Afghanistan, December 2012 - 2012*
C-Print - 100×128 cm - Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2018.

C'est en découvrant les images de Seamus Murphy sur l'Afghanistan que la chanteuse rock et poète PJ Harvey se met en relation avec le photographe et lui propose de collaborer aux vidéos de ses deux albums *Let England Shake* et *The Hope Six Demolition Project*. Elle l'accompagne entre 2011 et 2014 dans ses voyages au Kosovo et en Afghanistan ; il photographie et filme les étapes qui conduiront la chanteuse à composer l'album *The Hope Six Demolition Project* à partir de ses notes, confrontée à la réalité humaine, politique et guerrière de ces théâtres de conflits. L'album sera enregistré en 2016 à la Somerset House à Londres, dans un studio spécialement aménagé permettant au public d'assister aux répétitions derrière une vitre sans tain. En mars 2020, Seamus Murphy dévoile *A Dog Called Money*, le documentaire dans lequel il suit PJ Harvey en Afghanistan ou au Kosovo. La photographie acquise par le FRAC Auvergne montre l'un de ces moments d'écriture où PJ Harvey, encapuchonnée, assise dans la vallée de Panjshir, prend des notes comme s'il s'agissait de dresser un constat du monde. À propos de cette collaboration, Seamus Murphy déclare : "Polly et moi nous nous faisons confiance, assez pour voyager ensemble en Afghanistan ou d'autres pays difficiles d'accès, et pour croire qu'elle ramènera de la magie. Elle m'a invité dans un studio blanc avec un vitrage miroir pour filmer tous les moments d'enregistrement des chansons qu'elle a composées. Seuls ou ensemble, c'est la réponse à ce que nous avons affronté."

Un lien se noue entre cette image de la réalité crue du monde et le message apocalyptique délivré par le film de Clément Cogitore. Étymologiquement, "apocalypse" est la transcription du terme grec *apokálypsis* ("dévoilement", "révélation"). Dans la littérature apocalyptique, le "voyant" qui reçoit ce dévoilement, cette révélation, est souvent un écrivain qui, à la différence d'un prophète, consigne ses visions par écrit, employant la plupart du temps un langage symbolique et codé. Ainsi, la présence de la poète dans le paysage en ruines entre-t-elle en écho avec bon nombre de récits archaïques.

Les photographies qui accompagnent le paysage (pages suivantes) ont été prises par Seamus Murphy à partir des notes de PJ Harvey en Afghanistan en 2012, avant que celle-ci ne fasse don des manuscrits originaux au Victoria and Albert Museum de Londres. C'est grâce à l'amitié qui lie depuis des années Seamus Murphy à PJ Harvey que le FRAC Auvergne a obtenu l'autorisation de pouvoir reproduire les notes de la chanteuse et poète. Elles témoignent d'une somme d'informations visuelles, auditives, olfactives, de leur transcription lapidaire. Ces notes seront utilisées pour le recueil de poésies *The Hollow of the Hand* (2015) et les textes de l'album *The Hope Six Demolition Project* (2016) :

"amputés, jambes et bras, mendiant sur le bord et au milieu de la route, jeune et vieux"

"trou, tombes, boue, dieu, merde"

"le char d'assaut repose comme un cheval mort depuis douze ans dans le lit de la rivière"

"Soir du 11 décembre 2012, Kaboul, deuxième jour : tout en même temps – la poussière brune et la saleté – les déchets et les eaux usées [...] pas de béton ni de goudron ni de chaussée [...] des plaques d'égouts ouvertes pour vous casser une jambe ou vous briser la nuque [...] une fine pellicule de poussière sur tout [...] des femmes portant des talons hauts dans les pierres et la boue"



Seamus MURPHY - *PJ Harvey, Panjshir Valley, Afghanistan, December 2012* (détail).

and they fly and circle round and circle &
but they do return.

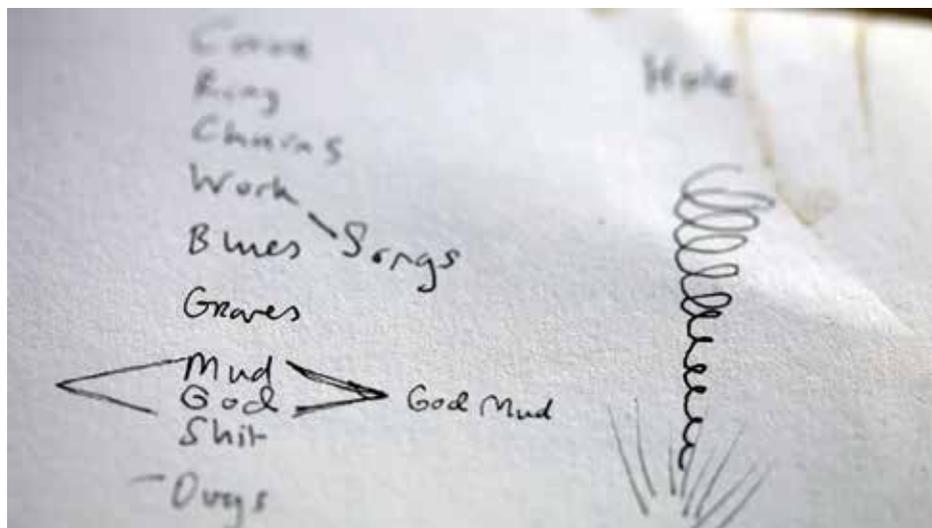
swill whirling
and waving a blue flag and throwing
the traffic horns and diesel notes
and the smell of exhaust fumes
and charcoal

the female dove over and over
her feathers are dirty & like
a newly hatched chick.

evening 11/12/12 Day 2. Kabul

Descriptive

everything all at once - brown - dust and filthy - rubbish & sewage
old, their foreheads already have wrinkles, no concrete or tarmac or paved
roads, - open sewage ditches to break your legs in a head on - everywhere.
Lots of hard work going on - a thin film of dust on everything - Fe
women - high-heeled women in the roads and mud



in with long
 pretend to hit each other
 carrying
 n-dla of sticks ^{that would}
 could break a leg
 wrapped
 back
 own twisted trees
 ran down compound
 casting angles angles down
 a track with a boy in black
 2 grey mules &
 with a boy in black
 branch on his back
 with a stick
 Birds colonies - describe
 Kelinghees
 Bay Shambly come come
 Describe life just going on
 Films moving + stills
 Goats Heads
 wild stones
 plastic buckets
 Leaves r-f-yes to pass t
 Lightning
 Fighting D.
 +
 Men + Dogs
 Birds
 Men + Men
 Goats Bod
 Pla
 Pa
 talk about all fighting
 except
 - Between men
 + planes.
 say on a reel
 follow rhythm
 between
 birds Doves,
 dog
 men
 Base on the C
 with the
 spinning c
 ? one pole
 1. It's true what you
 something about you
 first there
 There was fighting everywhere
 This rhyme pattern but don't say
 these words in it - test it through the
 Rebs Ferba Tionloamen heard
 outside the air base
 where.
 is noted for the manufacture of knives and scissors

wild stones
 plastic buckets
 Leaves r-f-yes
 Lightning
 Fighting
 Men + Dogs
 Birds
 Men + Men
 Goats
 talk about all fighting
 except
 - Between men
 + planes.
 branch on his back
 with a stick

Marc BAUER

Né en Suisse en 1975. Vit en Suisse et en Allemagne.

Émilie PITOISET

Née en France en 1980. Vit en France.

Agnès GEOFFRAY

Née en France en 1973. Vit en France.

Éric POITEVIN

Né en France en 1961. Vit en France.

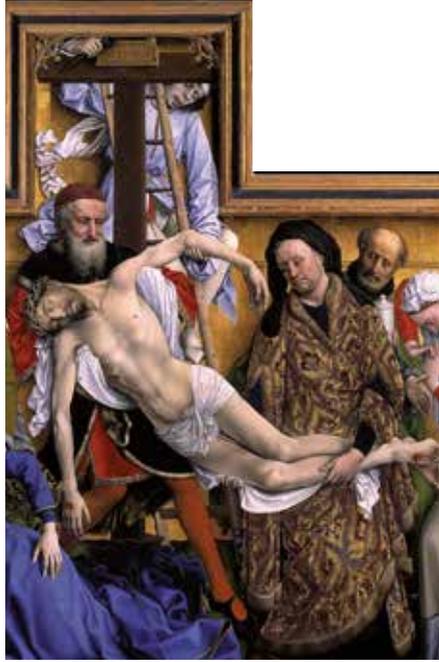
Jean BAUDRILLARD

Né en France en 1929. Décédé en 2007.

L'avant-dernière salle réunit les œuvres de Marc Bauer, Émilie Pitoiset, Éric Poitevin, Jean Baudrillard et Agnès Geoffray autour de représentations réelles ou allégoriques de la décadence et de la chute. Dans la salle précédente, la photographie de Seamus Murphy montre PJ Harvey prenant acte de la dévastation d'une contrée ravagée par la guerre, adoptant métaphoriquement la posture de la voyante recevant la révélation d'une catastrophe annoncée. Dans le dessin de Marc Bauer, la dimension allégorique est portée au-delà car, s'agissant d'une copie au crayon de la célèbre *Mort de Sardanapale* d'Eugène Delacroix (1827), le spectateur est invité à s'interroger sur les raisons d'une telle présence et sur les conséquences d'une copie. Le tableau de Delacroix est immense, presque quatre mètres par cinq, et montre le roi assyrien Sardanapale assiégé dans Babylone, décidant d'incendier son palais et de périr dans les flammes avec ses richesses après avoir fait égorger ses femmes, ses chevaux et ses chiens. C'est à la chute de son propre empire qu'assiste le roi, dans cette Babylone dont le nom même évoque autant la puissance que la démesure de la fameuse Tour de Babel, dont il sera question dans la dernière salle. En copiant ce tableau dans un format réduit, en utilisant un simple crayon gris, Marc Bauer rend hommage au tableau le plus romantique de Delacroix tout en le propulsant hors de son époque d'origine. Reproduire *Sardanapale* revient à pointer l'actualité symbolique du tableau, à en montrer les extensions dans la possible décadence des civilisations contemporaines assistant sciemment à leur effondrement.



Marc BAUER - *La Révolte et l'Ennui, Sardanapale* - 2012
Crayon sur papier - 45×64 cm - Courtesy Marc Bauer et Galerie Peter Kilchmann.



C'est aussi ce que montre, dans un mélange de cruauté et d'absurdité, la photographie d'Émilie Pitoiset qui, elle aussi, procède du déplacement d'une image ancienne dans notre époque actuelle. Il s'agit d'une photographie prise aux États-Unis pendant la Grande Dépression économique des années 1920 lorsque se multipliaient les marathons de danse, jeu infâme consistant pour les participants – de pauvres citoyens affamés tentant de survivre – à danser en couple pendant des semaines d'affilée, jusqu'à épuisement, attirés par les repas gratuits et par la perspective de gagner quelques centaines de dollars pour le couple vainqueur. Ne disposant que de 11 minutes de repos toutes les 45 minutes, les danseurs pouvaient ainsi danser pendant près de deux mois, tombant les uns après les autres, plongeant parfois dans l'hystérie ou le coma sous le regard amusé des spectateurs. En 1935, l'écrivain Horace McCoy en fait un roman, *They Shoot Horses, Don't They?* ("On achève bien les chevaux"), porté à l'écran par Sidney Pollack en 1969. C'est une de ces images qu'Émilie Pitoiset réactive, presque un siècle plus tard, projetant le souvenir d'une infamie qui, chacun en sera juge, se constitue en miroir d'autres infamies, contemporaines celles-ci. L'unique intervention de l'artiste, outre le déplacement de l'image d'une époque vers une autre, a consisté à mettre en évidence la structure du corps effondré du danseur. Il s'agit d'attirer l'attention sur une posture qui, par une incroyable coïncidence, est semblable à celle du Christ dans le célèbre tableau de Rogier van der Weyden,

Rogier VAN DER WEYDEN - *Descente de croix* (détail) - 1435
Huile sur bois - 220×262 cm - Collection Musée du Prado, Madrid.

Émilie PITOISSET - *Tainted Love #1* - 2017
Impression jet d'encre sur papier - 86×61 cm - Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2019.



La Descente de croix (1435) conservé au Musée du Prado. Le fil reliant les trois images – l'image de la Grande Dépression, sa réactivation par Émilie Pitoiset et son analogie avec le tableau de van der Weyden – trace en filigrane un sillon de douleur sur l'histoire des figures martyrisées, en les présentant dans une redoutable inversion. Le martyr du Christ est le sacrifice volontaire d'une figure prophétique pour le salut des hommes alors que celui du danseur effondré renvoie à la chute symbolique d'une civilisation en déréliction contemplant, comme Sardanapale, l'inéluctable effritement de son humanité.

Encadrant les significations funestes portées par les œuvres de Marc Bauer et d'Émilie Pitoiset, le congru sobrement photographié par Éric Poitevin et l'image d'une femme des années 1930 subtilement retouchée par Agnès Geoffray engendrent une circulation supplémentaire du sens et il n'est sans doute pas utile d'expliquer de manière littérale ce qui se trame entre ces quatre œuvres tant les choses se jouent ici dans l'effleurement des symboles : décadence, sacrifice, femme fatale, paradis perdu, animalité aux formes reptiliennes. L'accrochage de ces œuvres procède du télescopage de faits réels avec les représentations anciennes léguées par les mythes et les croyances. Dans cette grande collusion de symboles se mêlent les figures d'Ève et du serpent, de la Pythie et du sacrifice animal, de l'autodestruction et, pour finir, de la corruption – ce qu'indique déjà en filigrane le titre de la photographie d'Émilie Pitoiset, *Tainted Love* ("amour corrompu")¹.

1- Le titre renvoie ironiquement au célèbre morceau *Tainted Love* interprété par Gloria Jones en 1964, par Ruth Swan en 1975, par Soft Cell en 1981, puis par Marylin Manson en 2002.



Agnès GEOFFRAY - *Glanz* (série *Incidental Gestures*) - 2012
Impression jet d'encre - 73 × 45 cm - Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2014.



Éric POITEVIN - *Sans titre* - 2010

Épreuve C-Print sur papier Kodak Endura satiné contrecollée sur aluminium - 144 × 115 cm

Dépôt du Centre national des arts plastiques au FRAC Auvergne en 2020.



Cette exposition consacrée à la question de la prophétie se devait d'offrir une place à l'un des penseurs contemporains les plus visionnaires de son temps. Le philosophe et sociologue Jean Baudrillard aura été l'un des intellectuels les plus influents en France et aux États-Unis, l'un des plus inventifs, l'un des plus controversés aussi. Théoricien de la société de consommation, des médias, du réel et du virtuel, il fut un analyste éclairé des déflagrations majeures de notre époque. Les événements du 11 septembre 2001 donnèrent lieu à la publication de plusieurs textes et ouvrages¹ consacrés à la dimension historique et politique de ce drame comme à sa portée symbolique (ces thèmes sont abordés dans la dernière salle). Son influence aura aussi largement dépassé le cadre strictement réservé à la philosophie, comme en atteste l'impact majeur qu'ont eu ses théories sur l'écriture du film *Matrix* de Lana et Lilly Wachowski, par exemple.

À partir de 1981, il entreprend une activité de photographe complémentaire de ses écrits. Il ne s'agit pas d'illustrer ses concepts sur la réalité mais de les accompagner par un autre langage. Sa première exposition se tient à la Maison européenne de la Photographie en 2000 à Paris, avant que ses photographies ne soient montrées dans de prestigieuses manifestations internationales comme la Biennale de Venise en 1993 ou la Documenta de Kassel en 2003. Assez méconnue de ses lecteurs, cette pratique photographique aura été une passion pour le philosophe pendant vingt-cinq ans. Le FRAC Auvergne a fait l'acquisition en 2020 de sept photographies (consultables sur le site Internet du FRAC). Elles montrent la diversité des sujets abordés par le philosophe ainsi que l'importance accordée aux lieux



qui, toujours, donnent leurs titres à ses œuvres. À l'image de ces deux photographies titrées *Saint Clément II*, il est souvent question de confronter l'objectif photographique à la surface des choses : surface voilée d'une étendue d'eau, texture lépreuse d'un mur abîmé, reflets démultipliés dans une vitrine, voiles translucides... Ces images se constituent comme de véritables analogies de la pensée de Jean Baudrillard sur l'opacité du réel, sur le passage d'un état de réalité à celui de pur simulacre. La surface de l'eau et ses ridules forment ici la frontière trouble séparant la ruine de sa disparition, l'accident de son oubli définitif, le produit de consommation de son naufrage et de son devenir-déchet. Le dédoublement du point de vue et le changement de parallaxe créent un doute sur le sujet et illustrent une forme d'impossibilité à saisir le réel.

Comme le note Éric Troncy, "il photographia sans relâche les moments de "surprise des apparences" où la réalité semble plus artificielle encore que la fiction ou les images de synthèse. Un moment où une étendue d'eau semble rose. Le nœud sur le tronc d'un arbre à l'écorce naturellement bleue. Une lampe sur le coin d'un bureau dans une lumière qui fait ressembler la scène à une image de synthèse, plus vraie que nature... Ses images s'emploient à n'être pas documentaires, entendent imposer leur "langue originelle", revendiquant une photographie "qui ne signifie rien, qui ne veut rien signifier, qui résiste à la violence de l'information, de la communication, de l'esthétique, et retrouve l'événement pur de l'image comme forme de résistance".²"

J-Ch. V

1- Notamment *Power Inferno - Requiem pour les Twin Towers, Hypothèse sur le terrorisme, La Violence du mondial*, Éditions Galilée, 2002.

2- Éric Troncy, "Les prémonitions artistiques de Jean Baudrillard", Numéro Magazine n°14.

Miriam CAHN

Née en Suisse en 1949. Vit en Suisse.

Loredana SPERINI

Née en Italie en 1970. Vit en Suisse.

Șerban SAVU

Né en Roumanie en 1978. Vit en Roumanie.

Nancy SPERO

Née aux États-Unis en 1926. Décédée en 2009.

Camille HENROT

Née en France en 1978. Vit aux États-Unis.

Fabian MARCACCIO

Né en Argentine en 1963. Vit aux États-Unis.

Alors que se fait entendre, de salle en salle, la litanie proférée par la voix féminine du film *The Evil Eye*, cette dernière salle vient clore l'exposition en mêlant les représentations allégoriques de tragédies aux évocations d'événements réels. Comme dans le film de Clément Cogitore, les œuvres ici réunies procèdent d'une collusion entre textes anciens, récits archaïques, mythes antiques et religieux, en soulignant la puissance irruptive de ces narrations dans un réel qui n'a de cesse de nous rappeler que les mises en garde sont nombreuses et connues de tous. De la démesure des hommes construisant la Tour de Babel pour s'élever jusqu'à Dieu à l'effondrement des tours jumelles du World Trade Center, la figure de la tour devient ici l'allégorie de la Chute, l'accomplissement de l'oracle funeste.

Miriam Cahn a fondé une œuvre dont l'héritage repose tant du côté d'Edvard Munch ou de Francis Bacon que de celui de Sonia Delaunay. Ses peintures procèdent d'un regard porté vers l'Histoire et d'une volonté de mettre en relation la fragilité de l'individu avec les événements historiques les plus traumatisants. Des silhouettes désarticulées, souvent réduites à de simples figurines, sont peintes comme noyées dans de vastes environnements chromatiques dont elles semblent vouloir s'extirper, agitant leurs bras faméliques, tentant de conserver une station verticale rendue précaire par le poids écrasant de géographies traversées par l'angoisse. Debout ou gisant entre le sommeil et la mort, ses figures fantomatiques errent au milieu de formes menaçantes. Dans *ereignis* ("événement"), deux formes humaines reposent sur le bord du tableau, posées sur la frontière séparant l'espace pictural du monde réel. Un personnage se tient debout, forme schématique dont ne subsistent que les parties strictement nécessaires : deux jambes, un corps, une tête occupée par la béance d'une bouche grande ouverte. Un seul bras est représenté, dont le geste ambigu semble vouloir protéger un second corps allongé tout en le maintenant fermement au sol comme pour l'écraser avec une main dont les doigts deviennent de véritables serres. Ce second corps, désarticulé, semble entretenir une relation de familiarité possible avec le premier tout en étant victime de ce geste oppressif violent qui lui agrippe la tête comme pour l'expulser définitivement du cadre, le réduisant à néant. Les figures se tiennent au milieu d'un paysage chromatique qui les dépasse, structuré par les formes géométriques de ce qui pouvait être une ville, zébré par ce qui pourrait s'apparenter aux faisceaux menaçants d'une défense antiaérienne.



Loredana Sperini consacre sa pratique sculpturale à la représentation du corps, un corps souvent transformé, mêlé à des éléments géométriques abstraits, à l'image de cette main plaquée, écrasée par un bloc de ciment dont la forme évoque celle d'une tour. Loredana Sperini joue dans ses œuvres d'un rapport de fragilité entre des matériaux à priori contradictoires dans leurs capacités de résistance (ici, le ciment et la cire) pour affirmer la fragilité d'un corps soumis à sa détérioration et à son inéluctable disparition. À l'apparente indestructibilité du ciment, à son opacité, à sa rugosité, s'oppose ainsi la grande fragilité de la cire, sa translucidité, sa surface lisse.



Miriam CAHN - *ereignis (2.11.07)* - 2007 - Huile sur toile - 85×160 cm - Coll. FRAC Auvergne - Acquisition en 2016.
Loredana SPERINI - *Sans titre* - 2014 - Ciment, cire - 21×16×21 cm - Coll. FRAC Auvergne - Acquisition en 2015.







Dans la peinture *Random Audience* de Șerban Savu, une structure industrielle de l'époque communiste est dynamitée, telle une image symbolique pour la fin d'une époque. La destruction de cette tour, sise au beau milieu d'une étendue désertique, est absurde. Cette absurdité même est le signe manifeste de la dimension allégorique de cette représentation qui n'a pas pour finalité d'être réaliste, contrairement à ce que pourrait laisser envisager son style. Il s'agit plutôt, à l'inverse, de renverser le style réaliste contre lui-même, de renverser ce style qui, pendant des décennies, a caractérisé la peinture officielle promue par les régimes communistes dont la Roumanie, pays natal de l'artiste, fut l'un des exemples les plus extrêmes avec sa dictature sévère, ses milliers de condamnations à mort et son isolement international quasi total jusqu'à la chute du régime en 1991. L'effondrement de la tour, sous les regards de ce "public aléatoire", ainsi que le précise le titre, est l'allégorie de l'effritement puis de la destruction totale d'un régime, de sa culture, de sa volonté de formatage et d'homogénéisation d'un peuple, et la tour prend ici une symbolique qui conduit jusqu'à Babel et sa démesure.

Dès qu'il est question d'évoquer l'effondrement d'édifices emblématiques, le début du XXI^e siècle ne peut évacuer l'un de ses épisodes les plus tragiques – la chute des tours jumelles du World Trade Center, le 11 septembre 2001 – et c'est bien de cet événement dont il est question dans les œuvres de Nancy Spero et de Fabian Marcaccio. Bien que ce dernier soit argentin, les deux artistes vivaient à New York en 2001 et assistèrent à la catastrophe, en direct comme des millions de New-Yorkais.

Șerban SAVU - *Random Audience* - 2014
Huile sur toile - 134 × 192 cm - Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2019.

Artiste engagée, membre actif du groupe Women Artists in Revolution, Nancy Spero réalise le diptyque *La Folie I-II* en réaction immédiate aux événements. La forme même du diptyque évoque l'architecture des Twin Towers. Chaque partie symbolise l'une des tours et les motifs peints ou collés tiennent lieu de représentation allégorique de l'effondrement, de la chute des corps jetés dans le vide, du sang, des flammes, des débris, de la poussière noire et des fumées opaques. Ces figures agglomérées, ces corps en chute libre, versent du côté de figures mythologiques et archaïques, à la fois masculines et féminines, humaines et animales. Nancy Spero provoque ainsi le basculement de l'événement vers une dimension qui outrepassé son cadre historique pour lui donner valeur d'événement fondateur, au sens où l'on doit comprendre le terme "mythe fondateur". L'attaque des Twin Towers est inédite car, au-delà des victimes et de la terreur, il s'agit de la première atteinte véritablement portée sur le sol américain. Cette territorialisation de l'acte de guerre est essentielle et donne à l'acte son universalité, le fait immédiatement entrer dans la sphère du mythe, au même titre que la parabole de la tour de Babel dans la Genèse ou que l'épisode du Cheval de Troie dans l'*Illiade* – les avions lancés sur les tours étaient américains et n'appelaient à aucune sorte de méfiance. Il y a perméabilité de la réalité vers le mythe dans l'inconscient collectif d'un peuple dont la culture est habitée par le sentiment de nation, d'unité irréductible, de patriotisme.



Nancy SPERO - *La Folie I + La Folie II* - 2001

Technique mixte sur papier - 135 x 60 cm chaque - Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2009.

La photographie de Camille Henrot est extraite de sa vidéo *King Kong Addition* dont le principe consiste à superposer les trois versions du film *King Kong* respectivement réalisées en 1933 par Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, en 1976 par John Guillermin et en 2005 par Peter Jackson. Sur cette photographie, trois moments cinématographiques se superposent, appartenant à trois films différents qui traitent de la même histoire à trois époques. Le temps n'est donc pas représenté dans une structure linéaire horizontale (passé-présent-futur) mais dans une structure verticale, comme s'il s'agissait d'effectuer un carottage en profondeur afin de reconnecter entre eux des événements issus de strates temporelles éloignées. Le principe adopté par Camille Henrot consiste à superposer les trois films puis à faire un arrêt sur image à certains moments clés. King Kong est la métaphore d'une menace extérieure indestructible, d'un monde sauvage et primitif confronté à la modernité, mais cette menace ne revêt évidemment pas la même réalité en 1933 durant l'entre-deux-guerres, qu'en 1976 ou 2005. Cette photographie a notamment la particularité de pointer une variation notable dans les trois films, dans l'une des séquences les plus célèbres où le monstre gravit une tour new-yorkaise. En 1933, King Kong se hisse au sommet de l'Empire State Building, plus haute tour du monde achevée en 1931 au moment même où les États-Unis sont frappés par la Grande Dépression de 1929. En 1976, King Kong se trouve au sommet des Twin Towers, plus hautes tours du monde achevées en 1972. Mais en 2005, c'est à nouveau l'Empire State Building qu'il gravit, le World Trade Center ayant été détruit le 11 septembre 2001.



Camille HENROT - *Twin Tower Animal (King Kong Addition)* - 2007
Photographie couleur contrecollée sur aluminium - 20,7×25,7 cm
Dépôt du Centre national des arts plastiques au FRAC Auvergne en 2014.



La peinture de Fabian Marcaccio, *Babylon Noise*, utilise différentes techniques – acrylique, impression numérique, silicone, collage d'objets – au service d'une œuvre résolument orientée vers un désir d'hybridation entre l'histoire de la peinture, celle des grands mythes fondateurs et celle du cinéma. Il s'agit d'imposer à la fois un tableau dont le format soit comparable aux grandes fresques classiques de scènes de batailles et d'agir sur un puissant effet de simulacre de mouvement, de chaos et de plongée aérienne propres aux films catastrophe pour faire basculer la scène du côté des représentations issues des grands récits archaïques. Sur une vue aérienne de New York, des coups de pinceaux expressionnistes réalisés au silicone pigmenté simulent les trajectoires des quatre avions impliqués dans les attentats-suicides perpétrés le 11 septembre 2001 en moins de deux heures par des membres du réseau djihadiste Al-Qaïda. Ces attentats visaient le World Trade Center (déjà attaqué en 1993), le bâtiment du Pentagone à Washington, alors qu'une troisième cible située à Washington (sans doute la Maison-Blanche ou le Capitole) ne put être atteinte, le quatrième avion s'étant écrasé en Pennsylvanie après que des passagers et des membres d'équipage aient tenté d'en reprendre le contrôle. Ces attentats qui firent 2977 morts de 93 nationalités constituent la toute première attaque massive directement orchestrée sur le

sol américain et furent vécus en temps réel par des centaines de millions de téléspectateurs à travers le monde. Ce sont ces faits que représente le tableau de Fabian Marcaccio, selon des modalités qui ne concernent néanmoins pas exclusivement le genre de la peinture d'histoire mais élargissent le spectre vers une dimension allégorique et mythologique qui n'est pas loin de frôler la pure virtualité. La signification et les conséquences de ces événements sont en effet dotées d'une telle puissance traumatique qu'ils se sont inscrits bien au-delà de leur unique résonance historique, touchant à une symbolique conférant au mythe et à la croyance – et il n'est pas anodin que l'expression "axe du mal" ait été utilisée dès l'année suivante par George W. Bush pour qualifier les nations soutenant le terrorisme. Comme l'indique le titre de l'œuvre – *Babylon Noise* – Fabian Marcaccio établit dans son tableau un parallèle entre les tours du World Trade Center et la tour de Babel. L'objet en silicone transparent collé à la surface de l'œuvre constitue une représentation des deux édifices fondus en une seule entité. Dans la réalité comme dans le mythe, les Twin Towers et la tour de Babel furent les plus hautes du monde et devaient abriter une langue commune à tous les hommes. Dans le cas de la tour de Babel, il s'agissait d'une langue unique, parlée par tous, avant que Dieu ne punisse cette démesure en fragmentant le langage en une multitude de langues étrangères, semant ainsi l'incompréhension et la discorde. Dans le cas des tours jumelles de Manhattan abritant les centres financiers les plus importants du monde, il s'agissait du langage binaire des ordinateurs : elles seront frappées de plein fouet par une haine venue du ciel au nom d'une guerre sainte et entraîneront la mort de victimes parlant 93 langues différentes. Le tableau est déchiré en trois, dans un simulacre de toile déchiquetée, marquant à la fois la déchirure historique et la coexistence de temporalités non compatibles – celle de l'histoire et celle du mythe. Les deux béances blanches ainsi ouvertes reprennent à peu de choses près la configuration de l'embranchement de l'Euphrate et de la rivière Hillah, à 100 kilomètres au sud de Bagdad en Irak, non loin du site de la tour de Babel. Entre les déchirures simulées de la toile, le mauvais œil se révèle, imperceptiblement, entre les ondes électroniques brouillées d'un écran parasité et la noirceur arachnéenne d'un réseau qui dévore la surface.

J-Ch. V.



Fabian MARCACCIO - *Babylon Noise #2* - détail.



615462520



861999224

THEY DID

ILS ONT FAIT



861999224

WHAT THEY COULD

CE QU'ILS ONT PU

