



MEMENTO

Rencontre entre les collections du FRAC Auvergne
et du Musée Crozatier

Dove Allouche
Darren Almond
Pierre-Olivier Arnaud
Éric Baudelaire
Marc Bauer
The Caretaker
Vajiko Chachkhiani
Viriya Chotpanyavisut
Philippe Cognée
Roland Cognet
Johan Creten
Gregory Crewdson
Rineke Dijkstra
Roland Flexner

Agnès Geoffray
Nan Goldin
Pierre Gonnord
Paolo Grassino
Rémy Jacquier
Denis Laget
Didier Marcel
Éric Poitevin
Ivan Seal
Bruno Serralongue
Luc Tuymans
Simon Willems
Hocine Zaourar
Jérôme Zonder



Fonds régional
d'art contemporain
Auvergne



MEMENTO

Exposition jusqu'au 19 septembre 2021

Musée Crozatier

2 rue Antoine-Martin - 43000 Le Puy-en-Velay

04 71 06 62 40 - www.musee.patrimoine.lepuyenvelay.fr

Commissariat et textes

Jean-Charles Vergne, directeur du FRAC Auvergne

Maud Leyoudec, directrice du musée Crozatier

Laure Forlay, chargée des publics au FRAC Auvergne

Emmanuel Magne, attaché de conservation au musée Crozatier

FRAC AUVERGNE

Directeur : Jean-Charles Vergne

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

Professeurs associés : Morgan Beaudoin, Noëlle Danguin

MUSÉE CROZATIER

Conservatrice du patrimoine : Maud Leyoudec

Attaché de conservation : Emmanuel Magne

Documentaliste et régisseur d'œuvres : Astrid Bonnet

Pôle Médiation : Anne-Lise Moreau, animatrice de l'architecture et du patrimoine, avec Claire Delsol, Richard Guillien, Sébastien Lamy-au-Rousseau, Sandrine Périllon et l'équipe des guides-conférenciers

Atelier muséographique : Olivier Martel avec Sébastien Gory et David Liffaut

Administration générale : Christine Godefroy

Accueil billetterie : Tony Kyle avec Nadine Achard, Bertrand Alirol, Marie Audras, Christophe Brun,

Radia Chouïte, Patricia Makarof, Zahra Lombardo, Sylvie Page et Murielle Souchon

Professeur associé : Rachel Gagnaire

Partenaires

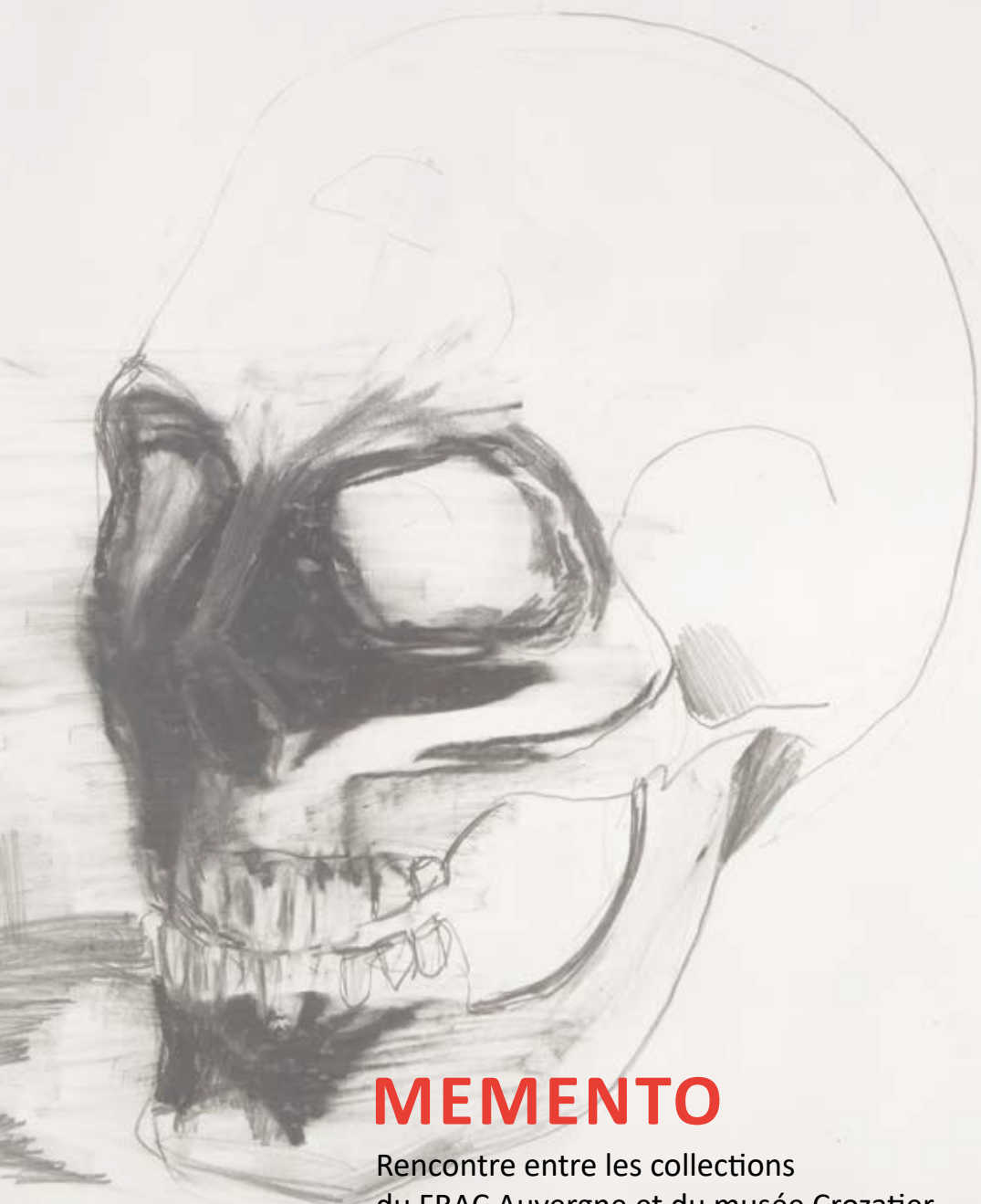


Grands mécènes



Mécènes





MEMENTO

Rencontre entre les collections
du FRAC Auvergne et du musée Crozatier

Préface

Depuis 1990, le musée Crozatier a tissé des liens étroits et nombreux avec le Fonds Régional d'Art Contemporain Auvergne. Les expositions relèvent de deux démarches :

- la confrontation d'œuvres contemporaines avec les collections patrimoniales du musée,
- une présentation thématique ou monographique comprenant uniquement des pièces contemporaines comme l'exposition *FEEDBACK* en 2018.

Cette longue histoire avec le FRAC Auvergne pallie de façon réfléchie et assumée l'absence de collections contemporaines dans le fonds du musée. Qui plus est, cette décision permet de bénéficier de la politique d'acquisition internationale et ambitieuse du FRAC Auvergne ainsi que de son expertise scientifique, technique et pédagogique.

Créé en 1985, le FRAC Auvergne dispose de plusieurs centaines d'œuvres (peinture, dessin, photographie, installation, vidéo...). Il réalise tous les ans des expositions doublées de publications, met en place des expositions dans toute l'Auvergne et propose de multiples actions de médiation (visites, conférences, accueil de publics scolaires...).

L'idée de l'exposition *MEMENTO* est née en septembre 2019 et le choix des œuvres a été formalisé bien avant que ne se déclare la pandémie de la COVID-19. Certains thèmes et certaines œuvres de ce projet entretiennent une résonance forte avec la période éprouvante que nous traversons. Nous avons choisi de conserver ce projet tel qu'il avait été conçu à l'origine, sous la forme de deux parcours distincts.

Le premier se déploie dans les salles d'exposition permanente du musée par une série de mises en regard des œuvres des deux collections. Le propos s'attache aux connexions entre des œuvres issues d'époques éloignées mais portant sur les mêmes sujets (la maternité, le portrait, la composition de scènes historiques, les vanités...) ou au plaisir de provoquer des frictions inattendues (les arbres colorés et mobiles de Didier Marcel se dressant face aux colonnes milliaires gallo-romaines, la *Tête de singe* de Roland Cognet en bronze s'invitant dans la procession des animaux naturalisés du musée...).

Le second parcours occupe la salle d'exposition temporaire en établissant un dialogue entre les œuvres du FRAC Auvergne et des pièces habituellement conservées en réserve. Curieuses, troublantes, atypiques, celles-ci n'ont pas trouvé leur place dans le parcours permanent du musée. Certaines sont bien connues des amateurs d'histoire et de patrimoine comme les moulages des têtes guillotonnées de Peyrebeille, alias l'Auberge rouge, ou les plaques accompagnant les cœurs embaumés de membres de la famille royale provenant de l'abbaye du Val-de-Grâce. D'autres posent aujourd'hui des problèmes de déontologie du traitement des restes humains comme cet écorché entré dans les collections au XIX^e siècle, à une époque où ce type d'objets ne posait aucun problème. Dans cette salle, les origines du *memento mori* permettent d'élargir ce genre vers d'autres formes de représentations : souvenirs intimes, événements historiques tragiques, fragilité des corps, relation à la culpabilité et à la victimisation, beauté de l'éphémère...



Nous avons voulu par cette exposition susciter des prises de conscience, des questionnements, des débats et non de vaines polémiques. Il s'agit de traverser un pan de notre Histoire et de poser des mots sur des émotions, des gênes, des peurs, loin de tout manichéisme.

Conscients que cette exposition ne laissera personne indifférent, nous avons souhaité un accompagnement renforcé auprès des visiteurs en multipliant les visites commentées et en mettant en place un cycle de conférences avec des spécialistes émérites pour mieux répondre aux questions soulevées. Un musée est certes un temple du savoir où sont précieusement conservés des trésors et des chefs-d'œuvre mais c'est aussi un espace de découvertes, d'échanges et de débats.

Michel Joubert

Président de la Communauté d'agglomération
du Puy-en-Velay

Marc Giraud

Vice-président de la Communauté d'agglomération
du Puy-en-Velay, délégué à la Culture

MEMENTO

Le terme *memento* ("souviens-toi") possède une puissante connotation, portée par une expression qui se constitue en genre à part entière dans l'histoire de l'art. C'est le fameux *memento mori* ("souviens-toi que tu es mortel") qui apparaît au Moyen Âge pour donner corps à la vanité de la vie terrestre et pointer la fatalité mortelle de l'homme. Issu du christianisme, le *memento mori* se réfère à l'art de mourir et à l'humilité requise pour tout individu confronté au temps de vie restreint qui lui est offert.

Avec le *memento mori* surgissent les représentations de crânes (les *vanitas*, ou vanités) dont l'apparition se situe au XV^e siècle sur le revers des panneaux de diptyques et de triptyques avant de devenir, au début du XVII^e siècle, le véritable sujet de tableaux indépendants. Néanmoins, le *memento mori* recouvre bien d'autres formes – bouquets de fleurs, natures mortes, dépouilles animales ou humaines, objets périssables et éphémères. Son origine est à chercher du côté de l'Antiquité gréco-romaine dans les représentations qui mettent en scène un esclave aux côtés d'un chef de guerre triomphant pour le rappeler à son statut de mortel : *hominem te esse* ("toi aussi, tu n'es qu'un homme"). C'est donc selon une perspective large que l'on doit envisager la manière dont les artistes s'emparent du souvenir et du rapport à la mort. Au-delà de ces sujets, il faut souligner la nature de toute œuvre d'art, vouée à surpasser la brève existence de son créateur comme de ses spectateurs. N'oublions pas que devant une œuvre, nous sommes toujours l'élément de fragilité : nous sommes condamnés à disparaître quand les œuvres se destinent à nous survivre.

Dans le film *Memento* de Christopher Nolan – réalisateur obsédé par le temps – un homme est atteint d'une forme rare d'amnésie, l'amnésie antérograde. Contrairement à l'amnésie classique, où les souvenirs antérieurs au trauma se sont effacés, l'amnésie antérograde se manifeste par une incapacité à former de nouveaux souvenirs après le trauma : tous les événements sont oubliés au fur et à mesure qu'ils sont vécus. Pour se souvenir, le héros de *Memento* accumule les photographies et tatoue à même son corps les événements qu'il ne doit pas oublier. Cette accumulation d'images et de tatouages "pour se souvenir" pourrait être vue comme une allégorie de la fonction des œuvres d'art dont la création répond à une volonté d'inscription pour les temps futurs. Toute œuvre est un témoin, qu'il soit futile ou tragique, conceptuel ou sensible, intime ou universel. Le monumental *Guernica* (1937) de Picasso et, avant lui, les *Désastres de la guerre* (1810-1815) de Goya ne profèrent que cela dans leurs représentations : "Souviens-toi !" Les œuvres d'art, lorsqu'elles évoquent les événements les plus saillants de notre histoire, sont un legs adressé aux générations futures, un témoignage pérenne pour que ne s'instaure pas une amnésie collective. Elles sont les témoignages de ce qui – après nous – demeurera de nous.

Jean-Charles Vergne
Directeur du FRAC Auvergne



Éric POITEVIN
Sans titre - 2010 - Photographie - 51×62 cm
Dépôt du Cnap au FRAC Auvergne en 2020.

MEMENTO MORI

Dans cette première partie, des œuvres et des objets déclinent certains des principaux symboles attribués au *memento mori* : crânes, natures mortes, bouquets de fleurs, bulles de savon, mécanisme de mesure du temps, tableautin fait de cheveux... sans oublier l'origine première du genre – l'esclave posté près d'un général victorieux – proférant l'invective silencieuse de l'inéluctable anéantissement de tout homme, aussi puissant soit-il.

Cette première section donne la mesure de ce que peut recouvrir la notion de *memento mori*, le "souviens-toi que tu vas mourir" dont les origines remontent à l'Antiquité. Il faut attendre le début du XVII^e siècle pour qu'apparaissent les premières peintures de crânes et de fleurs "indépendantes", ces sujets ayant jusqu'alors été relégués au revers de tableaux traitant d'autres sujets considérés comme plus nobles. Mais, si un crâne peint au dos d'un portrait ne constitue pas le sujet principal, il est évident que sa simple présence, même renvoyée à l'arrière du tableau, confère au visage représenté une charge indéniable. Le crâne peut dès lors être interprété comme un négatif du portrait, presque une anti-image, soulignant le statut d'être mortel de celui dont le visage est peint sur la face avant : si l'avant du tableau montre l'image d'un homme, son revers en dévoile la vérité et l'implacable destinée. C'est en 1603 que Jacob de Gheyn II réalise le tout premier crâne indépendant répertorié (*Vanitas*, conservé au Metropolitan Museum de New York), et c'est à la même époque qu'apparaît le premier bouquet de fleurs autonome connu, peint par Ambrosius Bosschaert l'Ancien (*Fleurs dans un vase*, collection du Mauritshuis à La Haye). La conquête de la face visible des tableaux par les crânes et les fleurs est un événement déterminant ; c'est le commencement d'une tradition pluriséculaire qui se poursuit dans la création contemporaine. Le *memento mori*, quelles que soient les formes qu'il emprunte, est un sujet universel dans les dimensions humaine, spirituelle et philosophique qu'il porte.

J-Ch. V.

Souviens-toi que le Temps est un joueur avide
Qui gagne sans tricher, à tout coup ! c'est la loi.
Le jour décroît ; la nuit augmente, souviens-toi !
Le gouffre a toujours soif ; la clepsydre se vide.
Tantôt sonnera l'heure où le divin Hasard,
Où l'auguste Vertu, ton épouse encore vierge,
Où le repentir même (oh ! la dernière auberge !),
Où tout te dira : Meurs, vieux lâche ! il est trop tard !

Charles Baudelaire
L'Horloge, *Les Fleurs du mal*, 1857.





Noël LE MIRE (1724-1801) - *Le Général La Fayette. Conclusion de la campagne de 1781*
d'après un tableau de Jean-Baptiste LE PAON
4^e quart du XVIII^e siècle
Eau forte - 51,5 × 37,3 cm
Collection du musée Crozatier - Année d'acquisition inconnue (avant 1903).

Gilbert du Motier de La Fayette a 24 ans lorsqu'il participe à la guerre d'indépendance des États-Unis aux côtés de Georges Washington. Durant toute sa vie, La Fayette est un ami de la liberté et un ardent défenseur de l'abolition de l'esclavage. Il tente de mettre ses idées en pratique sur des terres qu'il achète près de Cayenne en Guyane. Là travaillent soixante-dix esclaves que La Fayette paie et affranchit. L'expérience tourne court après son emprisonnement en 1792. Mais il n'abandonne pas sa lutte et, en 1824, devient membre de la Société d'affranchissement des noirs à New York. Cette idée d'égalité est traduite dans le tableau de Le Paon par la position de l'homme noir qui retient le cheval par la bride, représenté sur le même plan que le général vainqueur.

Emmanuel Magne



Denis LAGET (né en 1958) - *Sans titre* - 1987
Huile sur toile, cadre zinc sur bois - 56×63 cm
Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 1988.



Marc BAUER (né en 1975) - *Sans titre* - 2007
Crayon gris et noir sur papier - 34×48 cm
Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2008.



Denis LAGET - *Sans titre* - 1987
Envers du tableau.

Le tableau de Denis Laget, engoncé dans son cadre de zinc comme dans un tombeau, fut à l'origine une palette souillée de peinture et de détritius utilisée par l'artiste pour mélanger ses couleurs. La mort, présente dans le sujet et dans l'enchâssement dans cette tôle grossièrement découpée, se double d'une allusion au corps et à la meurtrissure de la chair. La matière est épaisse, triturée, suintante, organique. Le crâne figure sur l'endroit du tableau mais il dissimule, sur son envers, un texte de René Char que le peintre a pris soin d'inscrire, rejoignant ainsi l'ancienne tradition des peintures à double face : "Les sentiers, les entailles qui longent invisiblement la route, sont notre unique route, à nous qui parlons pour vivre, qui dormons, sans nous engourdir, sur le côté." (René Char, *La Parole en archipel*, 1962).

Le crâne calciné dessiné par l'artiste suisse Marc Bauer est issu d'une série de seize dessins consacrée à l'Holocauste. Cette vanité renvoie autant à la tradition du *memento mori* qu'à l'évocation brutale et cauchemardesque des ossements brûlés retrouvés dans les charniers des camps de la mort nazis. Ce dessin introduit d'autres œuvres présentes dans cette salle, dont les sujets s'attachent à la représentation des tragédies les plus sombres de notre histoire récente.



Simon WILLEMS (né en 1971) - *Airhead 1*
2002 - Huile sur bois - 18×22 cm
Collection FRAC Auvergne
Acquisition en 2003.



Roland FLEXNER (né en 1944) - *Sans titre #11 (détail)*
2000 - Encre et savon sur papier - 17×14 cm
Collection FRAC Auvergne
Acquisition en 2009.

Une fausse bulle de savon, une vraie bulle de savon... La première est fausse mais indestructible, posée sous nos yeux sur un parterre de pierres ; la seconde est réelle, détruite quelques fractions de seconde après avoir été déposée sur une feuille de papier. La peinture miniature de Simon Willems appartient à une série consacrée à la représentation de bulles de savon. La bulle, à l'instar des miroirs convexes fréquemment représentés dans la peinture classique – les *Époux Arnolfini* de Jan Van Eyck notamment – correspond à la mise en abîme d'un monde intérieur, d'une réalité modifiée, d'un paysage mental. Le titre, *Airhead*, amène le sens d'une "tête pleine d'air", de rêves ou de vide, ou d'une bulle enveloppant la tête, la protégeant du monde par une mince pellicule d'illusion, renvoyant aussi à la fragilité de l'existence.

Le contact avec les œuvres de Roland Flexner génère souvent une série de questions quant à leurs modalités de création. S'agit-il de dessins, de photographies ? Concernent-elles la géologie, la beauté de paysages mentaux, la biologie microscopique, l'imagerie astronomique, sont-elles de pures abstractions ? Comment ont-elles été créées pour être si détaillées, si délicates ? Roland Flexner emploie une méthode de dessin qui n'utilise ni la main ni les outils habituels du genre, mais un mélange précisément dosé d'eau, de savon et d'encre indienne appliqué sur un papier recouvert d'une mince pellicule d'argile. Les dessins sont obtenus par le souffle, dans une parfaite maîtrise de techniques orientales anciennes qui lui permettent de doser avec exactitude la quantité et le débit d'air nécessaires à la production de bulles qui, une fois déposées sur la feuille de papier, éclatent et déposent l'empreinte d'un cercle à l'intérieur duquel se constitue un monde à part entière. Ces sublimes cartographies mêlent la fascination d'une découverte magique et l'étonnement de trouver dans les vestiges de formes, détruites au moment même où elles se révèlent, une suspension du temps.

J-Ch. V.



Tableau de cheveux
Cheveux, papier, verre - 19 x 16 cm
Fabriqué dans l'ancien couvent Notre-Dame,
Pradelles (Haute-Loire), 1913
Collection du musée Crozatier - En cours d'inventaire.



Horloge lanterne campagnarde
Milieu du XVIII^e siècle
30 x 15 x 16 cm
Collection du musée Crozatier
Acquisition avant 1891.

Les souvenirs mortuaires réalisés avec les cheveux d'un défunt sont très courants au XIX^e siècle et jusqu'au début du XX^e siècle. La pratique de conserver une mèche de cheveux est alors quasi obligatoire pour satisfaire au culte du défunt. Présentés sous la forme de médaillons encadrés de noir et protégés par une vitre bombée, ils sont réalisés par des "artistes dessinateurs en cheveux" qui peuvent également exercer la profession de coiffeurs. Les cheveux sont traités, collés et façonnés de façon à former une pensée, un bouquet, un paysage et comportent des initiales, un nom, la date de la mort...

Les cheveux, conservés correctement, sont impérissables. Considérés par toutes les religions comme des reliques, ils expriment la permanence du souvenir de l'être cher. Néanmoins, cette symbolique tend à disparaître occultée par la nature même des cheveux, restes humains qui provoquent aujourd'hui une certaine répugnance.

Ce médaillon conserve la mémoire d'Auguste Pascal, décédé le 20 février 1911 à l'âge de 60 ans. Les cheveux du défunt et ceux des membres de sa famille, numérotés, ont été rassemblés pour composer cet émouvant souvenir.

Outre ces tableaux, des bijoux en cheveux sont évoqués dès le XIII^e siècle. Cette mode connaît son apogée au XIX^e siècle. Des médaillons protègent des mèches de cheveux plus ou moins travaillées. Les bagues, bracelets, chaînes sont fabriqués grâce aux techniques empruntées à la passementerie et au tissage sur métier. Ils peuvent s'agrémenter de fermoirs en or, d'émaux, de perles et de pierres plus ou moins précieuses. Ces bijoux commémorent un deuil ou scellent une amitié ou un amour.

Maud Leyoudec



Luc TUYMANS (né en 1958) - *Sans titre* - 1989
Huile sur toile - 34,5 × 45 cm
Collection FRAC Auvergne
Acquisition en 1993.

La nature morte du peintre belge Luc Tuymans se livre dans une volonté manifeste de rejet. Tout, dans cette œuvre, contribue à dérouter et à décourager le spectateur confronté à une pauvreté avérée : châssis approximatif, clous grossiers, entoilage peu précautionneux, exécution en apparence peu maîtrisée. Pourtant, Luc Tuymans est l'un des peintres les plus importants de notre époque, présent dans les collections les plus prestigieuses, et cette œuvre figure parmi les pièces majeures de la collection du FRAC Auvergne. Le peintre a visiblement souhaité dévaluer sa peinture afin de représenter une corbeille de fruits pourrissants, cernés de moisissure bleutée, déposés dans un récipient à peine crédible dans son volume, dans un décor aussi énigmatique qu'incomplet. Une nature morte oui, mais une nature réellement morte, doublement morte, tuant la peinture en même temps que son sujet. En sabordant de la sorte sa peinture, Luc Tuymans livre un *memento mori* dans ce qu'il a de plus radical et, sans doute, de plus touchant dans cet épuisement de la peinture soumise aux regards, soumise – aussi – à l'immense poids de l'histoire de l'art.

J-Ch. V.



Attribué à Jean-Baptiste MONNOYER (1636-1699)
Fleurs - Seconde moitié du XVII^e siècle
Huile sur toile - 53 × 41 cm
Collection du musée Crozatier - Acquisition avant 1833.

Spécialiste de la peinture de fleurs, Jean-Baptiste Monnoyer travaille à la cour de Louis XIV et pour les manufactures des Gobelins et de Beauvais. Il se rend ensuite à Londres où il réalise le décor de plusieurs demeures de l'aristocratie anglaise. Ses peintures montrent un grand souci de précision botanique. Son ouvrage, *Le Livre de toutes sortes de fleurs d'après nature*, connaît un grand succès auprès des artistes. Le bouquet de fleurs appartient au genre de la nature morte. Il peut rappeler la fugacité de la beauté et la finitude de tout être vivant.

M. L.



Gregory CREWDSON (né en 1962) - *The Shed* - 2013
Photographie - 95,3 × 127 cm
Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2017.

Dans *The Shed* ("l'abri"), le photographe américain Gregory Crewdson immortalise une femme en nuisette, 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 s'est passé 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. 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 jonchant le sol, le tableau retourné contre le mur dont on ne perçoit que le revers, 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 est 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. Bouquet de fleur, tableau retourné, ce sont là les indices du *memento mori* et de son apparition dans l'histoire de la peinture. Quant à la netteté impossible de l'image, elle ne peut que conduire à penser que cette femme n'est qu'une apparition surgie des confins de la mémoire. Elle n'est qu'un souvenir ou, plus exactement, elle est le souvenir déjà fabriqué d'une disparition future. En photographiant ainsi cette femme, qui s'avère être sa compagne, Gregory Crewdson fabrique un *memento mori* intime empreint de mélancolie.

LA VIE SUSPENDUE

L'ensemble constitué à partir des gravures animalières d'André Jacquemin (collection du musée Crozatier) et de la grande photographie d'Éric Poitevin (collection du FRAC Auvergne) trouve sa raison d'être dans la symbolique portée par les natures mortes de gibiers depuis leur apparition dans l'histoire de la peinture. Dès ses premières réglementations aux alentours de 1500, la chasse est strictement réservée aux puissants, privilège des princes, des nobles et du haut clergé. La représentation d'animaux abattus entretient donc un lien avec les questions du pouvoir, de la richesse, de l'abondance, auxquelles s'ajoute la dimension de futilité associée à la chasse, passe-temps luxueux et synonyme d'aisance matérielle. L'animal chassé, dès lors qu'il est peint, dessiné ou photographié dans un souci d'exactitude et de composition, en appelle tout autant à la vanité de son chasseur qu'à la fragilité de l'existence. Le gibier abattu – cerf, faisan, marcassin, biche, canard... – symbolise la victime sacrificielle et prolonge la notion de *memento mori*. Image d'une mort instantanée, d'une vie brutalement suspendue, le gibier mort inflige à son spectateur une mise en garde agissant comme un miroir : "Souviens-toi que, toi aussi, tu mourras."

J-Ch. V.

Le cerf photographié par Éric Poitevin se livre au regard dans une ambiguïté certaine, avec son œil encore humide comme si la vie ne l'avait pas encore tout à fait quitté. Le photographe, dont les œuvres furent largement saluées par les associations de défense de la faune, n'a rien d'un prédateur d'images morbides et a toujours veillé à entretenir avec ses "modèles" une relation respectueuse et précautionneuse. Invité par le musée de la Chasse et de la Nature de Paris dans une réserve naturelle des Ardennes françaises, il a réalisé une série de photographies en période de régulation des populations de cerfs par le garde-chasse. Photographié juste après son abattage, le cerf se livre en majesté sur le fond neutre du studio spécialement aménagé dans la réserve naturelle. Cette neutralité, propre à la plupart des photographies d'Éric Poitevin, est identique à celle que le photographe a choisi d'employer pour les autres œuvres exposées dans la dernière section de cette salle – os à moelle, crâne, nu féminin. Il s'agit autant d'isoler le modèle de tout contexte que d'établir un lien d'équivalence entre les différents sujets traités : ainsi le cerf répond-il au nu féminin exposé en toute fin de parcours en renvoyant à la tradition artistique des gisants que le photographe revisite dans un constant vacillement entre vie et trépas.

J-Ch. V.



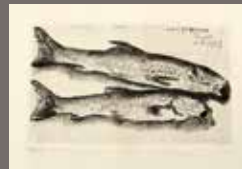
Éric POITEVIN (né en 1961) - *Sans titre* - 2006
C-print - 228 × 180 cm
Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2014.



Peintre et surtout graveur, André Jacquemin propose, outre des paysages et des portraits, un bestiaire très étendu, de l'animal de ferme au gibier, de l'insecte au poisson, du comice agricole au zoo. À de nombreuses reprises, il grave des animaux morts. Loin de toute cruauté, ceux-ci semblent comme endormis même si le corps est un peu raide, la tête renversée vers l'arrière, l'aile magnifique déployée. La mort y est mélancolique et douce et sert l'étude du trait juste.

L'artiste, conservateur de musée à Épinal, habitué des salons parisiens, passe de très nombreux étés dans sa maison de Cheyrac, sur la commune de Polignac.

M. L.



André JACQUEMIN (1904-1992) - Pointe sèche
Collection du musée Crozatier
Don Jacquemin-Monestier, 2007
Don Marie Jacquemin, en mémoire de François Jacquemin, 2014.

De gauche à droite :

Étude de jeune corbeau - 1944 - 24,9 × 33 cm

Le faisan - 1976 - 61,9 × 60 cm

Les souris mortes - 1969 - 25 × 32,6 cm

Étude de biche - 1946 - 33 × 50 cm

Hure de marcassin - 1946 - 32,7 × 49,8 cm

Le jeune canard - 1949 - 24,9 × 32,9 cm

Les deux goujons - 1983 - 24,7 × 32,9 cm

Étude de jeune écureuil - 1947 - 50 × 33 cm

BEAUTÉS ÉPHÉMÈRES

Beautés éphémères, instants d'émerveillement, détails infimes, évanescence des sensations, contemplation de petites choses sans importance qui, pour quelques secondes, se font les agents de la beauté du monde. Persistance fugace d'un reflet, d'un arc de lumière, d'un feu d'artifice, d'une traînée dans le ciel... Les œuvres ici réunies donnent à voir le sublime du peu, la poésie du presque rien dévoilant le merveilleux dans les agencements improbables de lumières, de textures, de transparences que le regard des artistes a su capturer dans leurs apparitions fragiles. Ces sujets, par la durée infime de leur présence visible, entretiennent un lien avec le *memento mori* : ils donnent à voir en un temps très bref l'inéluctable destinée de toute chose, de tout phénomène, de toute existence.

J-Ch. V.



Viriya CHOTPANYAVISUT (né en 1982)
Soudaine éclaircie - 2013 - C-print - 40 × 60 cm
Collection FRAC Auvergne
Acquisition en 2016.



Viriya CHOTPANYAVISUT (né en 1982)
Reflect - 2011 - C-print - 35 × 45 cm
Collection FRAC Auvergne
Acquisition en 2016.



Viriya CHOTPANYAVISUT (né en 1982)
Tendresse Romain - 2011 - C-print - 38 × 55 cm
Collection FRAC Auvergne
Acquisition en 2016.



Viriya CHOTPANYAVISUT (né en 1982)
Cygne - 2014 - C-print - 30 × 45 cm
Collection FRAC Auvergne
Acquisition en 2016.

Dans les photographies du thaïlandais Viriya Chotpanyavisut, les images offrent une beauté momentanée et périssable : diffraction lumineuse inattendue sur la silhouette à contre-jour d'un animal, éclat de soleil iridescent sur la ridule d'une étendue aquatique, coïncidence d'un nuage et d'une goutte d'eau... Au sujet de ces photographies, il précise : "Le mouvement des particules de lumière, l'accident d'un reflet, l'éphémère des choses fragiles, je considère cela comme une respiration, un souffle de lumière. Ce phénomène peut être ressenti à travers la température, l'humidité de l'air, les particules de poussière, etc. L'appareil photographique peut rendre cela possible en arrêtant des instants, en changeant la couleur ou en saturant l'espace à montrer, comme des choses qui naissent du rien." Ainsi, le cygne est-il emblématique de la dimension poétique omniprésente chez cet artiste. Le cygne, tête immergée, ne laisse apparaître que l'immaculée blancheur de son plumage parcouru de gouttelettes d'eau à peine visibles sur l'eau noire d'un lac. Le cygne devenu "signe" convoque la référence au célèbre *Lac des cygnes* de Tchaïkovski (1877), dans lequel s'affrontent le sublime et la destruction autour de la féminité et du lac formé par les larmes des parents de Siegfried, le héros amoureux d'Odette (cygne le jour, femme la nuit). Freud voyait dans ce ballet l'archétype de la dualité entre l'amour et la mort, entre Éros et Thanatos et, derrière la poésie délicate de la photographie de Viriya Chotpanyavisut, c'est cet obscur héritage fait de symboles et de signes poétiques qui fait irruption, comme dans la plupart de ses œuvres.

J-Ch. V.



Viriya CHOTPANYAVISUT (né en 1982)
Cube Light - 2014 - C-print - 67 × 100 cm
Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2016.



Pierre-Olivier ARNAUD (né en 1972)
Sans titre (Projet : Cosmos – Ciel 04) - 2011
Sérigraphie sur papier - 175 × 119 cm
Collection FRAC Auvergne
Acquisition en 2012.

L'œuvre de Pierre-Olivier Arnaud et le bougeoir en verre de Margeride semblent n'entretenir aucun lien particulier. La première est une photographie aux tonalités grises, sérigraphiée et collée à même le mur comme un papier peint. Elle représente un ciel en négatif par des traînées d'avions entrecroisées. La seconde est un bougeoir du XVIII^e siècle, d'un ton violet, dont la surface est striée par les craquelures. Ces stries pourraient constituer une analogie possible avec l'image de Pierre-Olivier Arnaud, mais ce que cette œuvre et cet objet ont avant tout en commun est en soit un paradoxe pour deux collections censées conserver leurs acquisitions : l'une comme l'autre sont vouées à une destruction inéluctable.

Toutes les images de Pierre-Olivier Arnaud sont produites en cent exemplaires. Un exemplaire est directement collé au mur à chaque fois que l'œuvre figure dans une exposition. Ce protocole induit une disparition programmée de l'œuvre dans le temps : chaque présentation doit être consignée dans un registre et, lorsque sera atteinte la centième présentation, l'existence de l'œuvre prendra fin. Images simples – cieux, fleurs, feux d'artifices ou maigres détails sur des dégradés de gris – ses œuvres possèdent pourtant une étonnante présence, autant esthétique que par la sensation de déjà-vu qu'elles font parfois naître.

Le bougeoir est, quant à lui, atteint d'un mal mystérieux et irréversible : toute exposition à la lumière, aussi ténue soit-elle, enclenche un processus de destruction du verre. Les craquelures qui, au fil du temps, ont peu à peu transformé le verre en une fragile mosaïque sont les stigmates de cette exposition lumineuse. Ce bougeoir possède une sorte de capital-lumière, comme c'est le cas pour les photographies. Comme une photographie, il se détériore imperceptiblement à chaque exposition. Regarder le bougeoir revient donc à en altérer la structure moléculaire comme si nos regards possédaient l'insoupçonnée violence de destruction de ce qu'ils observent... Les deux œuvres viennent ainsi contredire l'illusion de conservation éternelle que nous plaçons dans toute collection chargée de préserver ce qu'elle conserve ; elles soulignent la fragilité de toute chose et engagent simultanément une relation au temps du regard. Les conserver implique de les montrer avec parcimonie. Les montrer revient à les condamner à ne disposer que d'une durée limitée, ce qui est le propre de toute existence.

J-Ch. V.



Bougeoir - Seconde moitié du XVIII^e siècle
Fabrique de la Margeride
Verre soufflé - H : 10,7 cm, diam. : 11,2 cm
Collection du musée Crozatier - Don Falcon en 2003.

La manufacture royale de verre de la Margeride est créée en 1769. Implantée sur la commune de Védrines-Saint-Loup (Cantal), elle est dirigée par l'ancien directeur scientifique de la manufacture de glaces de Saint-Gobain. Dans les années 1780, l'établissement compte près de 150 ouvriers travaillant à huit fourneaux qui fabriquent des verres à boire, des bouteilles et des flacons, et de nombreux autres ustensiles...

La plupart des verres sont atteints par une maladie qui altère leur structure. En effet, les verriers des régions continentales forestières utilisent de la cendre végétale (potasse) pour abaisser la température de fusion du mélange de silice de 1700°C à 1100°C. Les verres potassiques sont chimiquement instables et sensibles à l'humidité ambiante qui provoque des fractures microscopiques du matériau et l'opacifie, phénomène appelé *crizzling*. En outre, les verriers de la Margeride utilisent de l'oxyde manganèse pour décolorer le verre naturellement verdâtre. Sous l'action de l'humidité et de la lumière, l'oxyde de manganèse se modifie avec le temps et colore superficiellement le verre en rose ou violet. On constate souvent la formation de gouttes d'eau à la surface des verres résultant de l'action conjuguée de l'oxydation et de la condensation, on dit alors que les verres "pleurent". Ces phénomènes, inéluctables et irréversibles, peuvent seulement être ralentis par une conservation dans des conditions favorables à l'abri de l'humidité et de la lumière.

E. M.



Rémy JACQUIER (né en 1972)

Artifice #02 - 2019

Pigments et fusain sur papier - 82,5×117 cm

Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2020.

Dans son *Histoire naturelle*, Pline l'Ancien écrit que le tonnerre, la foudre et l'éclair ne peuvent être peints, posant ainsi le problème technique du non-représentable. Peindre l'éclair, la foudre, le feu revient en effet à vouloir se mesurer à un excès du visible, à un visible dont l'intensité aurait atteint un degré maximum au point d'en devenir aveuglant et, donc, irréprésentable. C'est Albrecht Dürer qui, pour la première fois dans l'histoire de l'art occidental, peint un tableau ayant pour unique sujet une lumière éblouissante. Il s'agit d'une peinture datée de 1494 représentant l'explosion d'un objet céleste, une météorite. Il s'agit de la météorite tombée à Ensisheim en novembre 1492, près de Bâle où le peintre résidait, la toute première météorite répertoriée en Occident. Cette première représentation de l'irréprésentable est l'envers d'un autre tableau du peintre, *Saint Jérôme pénitent* (1496). Nous retrouvons, comme avec les crânes et les bouquets, la même relation entre endroit et envers qui était déjà présente à l'origine des vanités et des *memento mori*.

Le feu d'artifice exerce une fascination pour son caractère insaisissable, pour sa beauté fulgurante et pour les contradictions suscitées par la pyrotechnie elle-même – la poudre noire utilisée sert autant aux canons qu'aux spectacles. Cette poudre, mise au point au début du XI^e siècle, produit trois composantes éphémères – le son, la lumière, la fumée – pour créer un simulacre, une illusion jouant autant du figuré que de l'abstrait, de la matière que de l'impalpable. Utilisé au XIV^e siècle comme arme d'intimidation sur les champs de bataille, le feu d'artifice devient un siècle plus tard le spectacle que l'on connaît, stupéfiant les artistes en quête des moyens capables d'immortaliser ce feu dont la racine latine, *artificium*, signifie "art".



Bruno SERRALONGUE (né en 1968)
Feu d'artifice 14/7/00 - 2000
 Photographie - 51,5 × 41,5 cm
 Collection FRAC Auvergne
 Donation Robelin en 2016.



Eugène Charles ASSEZAT DE BOUTEYRE
 (1864-1942)
Feu d'artifice - Non daté
 Huile sur toile - 81 × 59 cm
 Collection du musée Crozatier
 Acquisition en 1997.

L'«*Artifice*» de Rémy Jacquier, quant à lui, est issu d'une série de trente dessins de formats identiques, travaillés directement avec les doigts pour former les arabesques iridescentes d'instantanés pyrotechniques festifs ou guerriers (certains dessins reprennent des images provenant de conflits en Palestine, Allemagne, Irak, Israël, Syrie). Ici, le dessin trouve un positionnement sur la frontière ténue séparant la figuration de l'abstraction.

C'est en photographiant le feu d'artifice durant la Fête nationale du 14 juillet 2000 que Bruno Serralongue immortalise le double événement de la fête nationale et du millénaire, croisant deux temporalités – Révolution française et calendrier grégorien – lors d'une célébration populaire. Dans la photographie de Bruno Serralongue comme dans le dessin de Rémy Jacquier, le feu d'artifice est l'excès de visibilité opposé à l'excès d'invisibilité de la nuit.

Issu d'une vieille famille du Velay, Assezat de Bouteyre est bien représenté dans les collections du musée, notamment avec plusieurs projets de décor pour le théâtre du Puy. De formation académique, il est ensuite influencé par le pointillisme et les prémices de l'expressionnisme et du symbolisme. Son feu d'artifice, sujet peu courant dans la peinture, exprime pleinement ses recherches sur la lumière. Il traite cette explosion de couleurs grâce à des touches juxtaposées, grasses et dynamiques.

M. L.

RECHERCHE DU TEMPS PERDU

Bien qu'appartenant à des registres différents, la peinture de Philippe Cognée et la série de photographies accompagnée d'un texte manuscrit de l'artiste américaine Nan Goldin procèdent du dévoilement de la sphère intime des deux artistes. Leurs créateurs ont choisi d'immortaliser et d'offrir aux regards ces œuvres désormais conservées au sein d'une collection publique et destinées à être léguées aux générations futures. Étonnant processus que celui qui consiste à rendre visible ce qui devrait demeurer caché, à transgresser la limite qui sépare le privé du public, en appelant autant à l'exhibitionnisme du créateur (souvenons-nous qu'en anglais "exposition" se traduit par *exhibition*) qu'au voyeurisme du spectateur. Ce franchissement pourrait trouver son origine dans l'apparition, au XV^e siècle, des tous premiers autoportraits en peinture. Le premier pourrait être *L'Homme au turban rouge* peint par Jan van Eyck en 1433, première œuvre répertoriée où le portrait de l'artiste se constitue en genre à part entière, sans autre sujet que celui de l'auto-représentation. Se peindre soi-même ou représenter ses proches n'est pas un acte anodin, comme en atteste la centaine d'autoportraits réalisés par Rembrandt de 1623 à 1669, comme en témoignent toutes les œuvres où les artistes ont souhaité représenter leurs proches. Dans son célèbre mythe fondateur des images, Pline l'Ancien raconte que la toute première image fut tracée par la fille du potier Dibutade sur un mur afin de conserver l'image du profil de son amant avant son départ pour une guerre. La première image, selon le mythe, fut donc déjà une image mue par la volonté de fabriquer un souvenir pour conserver la trace d'un être cher.

J-Ch. V.



Philippe COGNÉE (né en 1957) - *Guillaume debout et Thomas couché* - 1996
Encaustique sur toile marouflée sur bois - 83×122 cm
Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 1998.

Cette peinture de Philippe Cognée appartient à la série *Albufeira*, réalisée à partir de photographies de sa famille prises sur une plage d'Albufeira au Portugal. Photo-souvenir de vacances de ses enfants, l'image porte à la fois la plus grande intimité – elle ne peut être réellement appréciée que par les membres de la famille – et la plus grande distance après sa transposition en peinture. Cette distance est obtenue grâce à la technique développée par l'artiste. Elle consiste à peindre sur toile d'après une photographie, en utilisant une encaustique de pigments mêlés à de la cire d'abeille. Les couleurs se préparent au bain-marie, l'image est peinte à chaud. Puis l'encaustique est chauffée une seconde fois à l'aide d'un fer à repasser appliqué sur l'œuvre préalablement recouverte d'un film plastique. La cire fond à nouveau, les formes se dissolvent, l'image se floute. Après que le film plastique a été arraché, créant de multiples aspérités à la surface, l'image se révèle enfin, laissant apparaître le sujet dans une morphologie nouvelle. La surface se dissout sous la chaleur, les sujets se floutent, perdent leurs traits singuliers. En demeurant les enfants du peintre, ils sont tout simplement deux enfants. La photo-souvenir bascule du côté du cliché que chacun peut s'approprier, y trouvant l'ouverture suffisante au surgissement de ses propres souvenirs. Les deux fils de Philippe Cognée sont aujourd'hui adultes, leurs enfants regardent leurs pères devenus les sujets d'une œuvre peinte par leur grand-père que des milliers de visiteurs peuvent également voir à chaque exposition, s'identifiant aussi à cette représentation à la portée universelle.



Nan GOLDIN (née en 1953) - *The Cookie Mueller Portfolio* - 1990
Photographies et texte manuscrit - 2 x (61,5×45 cm) , 14 x (61,5×45 cm)
Dépôt du Centre national des arts plastiques au FRAC Auvergne depuis 2014.

Pas d'universalité en revanche dans la série de Nan Goldin consacrée à Cookie qui fut sa meilleure amie mais, au contraire, le témoignage sensible et poignant d'une destinée, d'un parcours de vie jalonné de drames et de pertes, de 1976 à 1989. La série, l'une des plus célèbres de l'artiste, est un récit d'amitié et d'amour, de joies et de peines partagées jusqu'à la disparition de son amie des suites du Sida.

Dans un documentaire réalisé par Arte, Nan Goldin témoigne de la vie excessive à tous points de vue partagée avec Cookie : "Cookie était l'une de mes meilleures amies. Nous formions une famille [...]. Elle était la diva, la superstar de toute la famille. On fêtait Noël chez elle, elle nous servait de l'opium et de la dinde. On sortait tous les soirs. [...] Cookie est allée en Italie où elle a rencontré Vittorio Scarpati, un artiste italien. Plus tard, il est venu à New York et ils se sont mariés. Ils étaient tous les deux séropositifs. En septembre 1989, Vittorio est mort. Juste après, Cookie a perdu sa voix ; elle ne pouvait plus parler. [...] Elle ne parlait plus et ne marchait qu'à l'aide d'une canne. Après elle s'est laissée mourir."

J-Ch. V



La série de Nan Goldin est précédée d'un texte manuscrit dont voici la traduction :

Cookie Mueller

2 mars 1949 – 10 novembre 1989

La première fois que j'ai vu Cookie, elle se trouvait devant chez elle à Provincetown et participait à un vide-greniers. Elle était une sorte de croisement entre une fille issue d'un milieu rural et une starlette hollywoodienne de série B ; la femme la plus fabuleuse qui m'ait été donnée de voir. Quelqu'un m'a dit qu'elle était la même Cookie que celle des films de John Waters. Cet été-là, j'ai commencé à la rencontrer dans les bars, dans des fêtes, ainsi qu'à l'occasion de barbecues où elle allait avec sa famille – sa petite amie Sharon, son fils Max, et son chien Beauty. L'une des raisons pour lesquelles nous sommes devenues proches était liée au fait que je la photographiais – les photos étaient intimes et intimes nous sommes devenues. J'étais exclue de sa sphère et le fait de la prendre en photo m'a permis d'y entrer.

Cookie était lumineuse, une beauté, mon idole. Avec les années, elle devint écrivain, critique d'art, star de cinéma, ma meilleure amie, ma famille. Nous avons vécu le meilleur et le pire ensemble, à Provincetown, New York, New Orleans, Baltimore et Positano.

En 1988, alors que j'étais partie, Cookie est tombée malade. Quand je suis revenue la voir en août 1989, les effets du Sida l'avaient privée de la parole. Mais quand je l'ai photographiée, elle m'a parlé, elle était présente comme jamais.

Le 14 septembre son mari Vittorio Scarpati est mort d'une maladie causée par le Sida et, après cela, Cookie a en quelque sorte abandonné. Elle est morte le 10 novembre à l'hospice du Cabrini Medical Center.

J'ai toujours pensé que je ne pourrais perdre personne ni quoi que ce soit si je les avais suffisamment photographiés. J'ai rassemblé cette série d'images à partir des centaines de clichés que j'ai pris de Cookie durant ces 13 années où je l'ai connue, pour pouvoir la garder auprès de moi. En définitive, cela me confronte à tout ce que j'ai perdu.

Nan Goldin, New York City, septembre 1990.



Inscriptions accompagnant les cœurs embaumés de :

Louis Joseph de France (1781-1789), fils aîné de Louis XVI et de Marie-Antoinette - 8,5×9,3 cm (ci-dessus)

Philippe d'Orléans (1674-1723), régent du Royaume lors de la minorité de Louis XV - 13,8×12,8 cm (ci-contre)
XVIII^e siècle - Cuivre

Collection du musée Crozatier - Don Becdelièvre, avant 1855.

La pratique de l'inhumation séparée (corps, cœur, entrailles) s'impose en France au XIII^e siècle pour les princes issus du lignage royal. La tombe multiple fait l'objet d'un choix réfléchi qui répond à des préoccupations religieuses, affectives ou politiques.

À partir de 1666, selon une tradition instaurée par Anne d'Autriche, l'habitude est prise de déposer dans une chapelle de l'abbaye du Val-de-Grâce les cœurs des princes et princesses de la famille royale tandis que les corps sont toujours ensevelis à l'abbaye de Saint-Denis. Le cœur embaumé est enfermé dans une boîte en plomb, puis dans un coffret en vermeil, identifié par une plaque désignant le défunt et ses qualités. Les deux contenants et l'inscription adoptent la forme d'un cœur. En 1793, l'abbaye royale est saccagée et l'ensemble des 45 urnes est profané. Le plomb et le vermeil sont récupérés pour être fondus.

De la nécropole des cœurs, il ne reste rien, hormis ces plaques dont neuf sont conservées au musée Crozatier. C'est François-Gabriel de Becdelièvre, premier conservateur du musée et fervent royaliste, qui les retrouve chez un brocanteur parisien dans les années 1840 et les donne au musée.

M. L.

A heart-shaped wooden plaque, likely made of oak, with a dark, aged patina. The text is engraved in a formal, serif font, arranged in six lines. The plaque is set against a plain, light-colored background.

LE 13 OCTOBRE 1723
MORT ET PURGANT PRINCE
PHILYTES DUC D'ORLEANS, DES-
CENDE AU CHATEAU DE VERSAI-
LLES LE 2 DECEMBRE 1723.
AGE DE 40 ANS SIX MOIS -
REQUIESCAT IN PACE -



Agnès GEOFFRAY (née en 1973) - *Laura Nelson (série Incidental Gestures)* - 2011
Photographie - 24 × 17 cm
Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2014.



Agnès GEOFFRAY (née en 1973) - *Gueule cassée I et Gueule cassée II (série Incidental Gestures)* - 2011
Photographies - 35 × 30 cm
Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2014.

VICTIMES ET COUPABLES

Moulages de têtes de criminels guillotiné, représentations d'un condamné pour parricide, paysage glacé d'ancien goulag, charnier de la Première Guerre mondiale, femme tondu à la Libération, images d'archives encapsulées dans leurs sarcophages de verre, énigmatique dessin exécuté au charbon par empreintes de doigts... Ces œuvres puisent leurs sujets dans l'Histoire – histoire de la criminalité, grandes tragédies du XX^e siècle, histoires oubliées d'anonymes... Elles se manifestent aussi dans l'ambiguïté de leur message dès lors qu'elles abordent les questions de la culpabilité et de la victimisation. Elles soulignent aussi la façon dont l'histoire s'écrit et se réécrit, toujours selon le point de vue des vainqueurs : les coupables peuvent devenir victimes, les victimes se muent en coupables, les terroristes deviennent résistants et les résistants des criminels de guerre... Ici encore surgit le spectre du *memento mori* dans une injonction à demeurer humble face aux événements troubles et dans une supplique à préserver coûte que coûte le souvenir des heures sombres pour bâtir une mémoire collective et tenter d'échapper à l'amnésie.

Les œuvres réunies dans cette partie de l'exposition articulent leurs propos selon trois approches différentes. La première ranime le souvenir de faits tragiques : hommage rendu aux soldats morts dans les tranchées, photographie réalisée sur le site d'un ancien goulag soviétique, reproduction d'un des rares clichés miraculeusement pris à Auschwitz...

La seconde approche consiste à produire une trace documentaire où, parfois, justice, médecine et art trouvent une étroite collaboration : c'est le statut des peintures ou des moulages de têtes de guillotiné. Comme le précise Daniel Arasse, "en faisant référence à cet ici-et-maintenant de l'événement, le portrait de guillotiné a l'incomparable mérite de fixer l'ultime expression tout en faisant voir de près ce que l'on distinguait mal de loin."

Une troisième voie se manifeste dans une volonté de réparation des images et de rédemption : les images de violence sont corrigées, les accusés deviennent victimes, une femme noire lynchée en 1911 s'élève en pure apparition céleste, une "gueule cassée" est réparée...

Mais redonner de la dignité à une femme accusée de collaboration avec l'occupant, comme le fait magnifiquement Agnès Geoffray dans l'une de ses œuvres (voir en pages 34-35), n'efface ni la gravité des faits, ni l'effroyable vindicte populaire : la question, ici, est bien celle du point de vue, de la relation particulière que nous entretenons avec la notion de jugement, de verdict, de dignité et d'humanité.



Moulages des têtes des guillotinéés de l'auberge rouge de Peyrebeille
XIX^e siècle - Plâtre
Collection du musée Crozatier - Acquisition avant 1903.

Le 2 octobre 1833, la guillotine est dressée dans le hameau de Peyrebeille sur la commune de Lanarce en Ardèche. Ici vont être exécutés Pierre Martin, sa femme Marie Breyse et leur domestique Jean Rochette. Tous les trois sont reconnus coupables de l'assassinat de Jean-Antoine Anjolras, commis le 12 octobre 1831. Les époux Martin tiennent depuis 1805 une auberge sur la route du Puy à Aubenas. Leur arrestation suscite de multiples témoignages accusant les aubergistes de meurtres commis sur des voyageurs isolés qui cherchaient un abri sur ces hauts plateaux du Vivarais. Mais ces crimes demeurant non établis, la justice ne retient que le meurtre d'Anjolras pour asseoir son verdict. Ce fait divers restera ancré dans la mémoire collective sous le nom de l'Auberge rouge.

Après leur exécution, les suppliciés sont enterrés dans le cimetière de Lanarce. La nuit même, selon une lettre du sous-préfet de Largentière, un certain Arnoux, déterre les têtes à la demande du brigadier de gendarmerie de Pradelles et les emporte au Puy. Il est plausible que cette exhumation ait été effectuée à la demande du procureur du roi dans la perspective d'en réaliser des moulages. En effet, le XIX^e siècle s'est entiché de phrénologie, une pseudo-science médicale dont l'objet est l'étude des fonctions physiologiques et surtout psychologiques par l'examen des protubérances et des creux du cerveau et conséquemment du crâne. On pense pouvoir prédire par l'examen du crâne les aptitudes et qualités de chacun et définir également des typologies de criminels. Les moulages du musée ont longtemps été exposés et ont dû faire l'objet de pratiques superstitieuses, les taches dont ils sont maculés témoignant de nombreuses palpations par les visiteurs d'autrefois. Plusieurs moulages des têtes ont été réalisés car un jeu légèrement différent est conservé aux archives départementales de l'Ardèche.

E. M.



François Gabriel DE BECDELIÈVRE (1778-1855)

Portrait d'un parricide exécuté au Puy en 1824 - 1824 ou 1825 - Huile sur toile - 48 × 59 cm
Collection du musée Crozatier - Don de l'artiste, avant 1826.

Tête de guillotiné, parricide exécuté au Puy en 1824 - 1824 ou 1825 - Huile sur toile - 42,5 × 54 cm
Collection du musée Crozatier - Don de l'artiste, avant 1826.

Tête du parricide Lamouroux - vers 1825 - Huile sur toile - 42,5 × 54 cm
Collection du musée d'art Roger-Quilliot [MARQ], Clermont-Ferrand.

François Gabriel de Becdelièvre est l'un des principaux artisans de la création du musée du Puy dont il est le premier conservateur. Conseiller de préfecture mais aussi écrivain, artiste, archéologue, il crée les écoles gratuites industrielles du Puy et contribue au développement des recherches sur le patrimoine de la Haute-Loire.

En 1824, un crime marque les esprits. Claude Lamouroux est accusé d'avoir tué son père à Saint-Privat-du-Dragon (Haute-Loire). Le parricide est alors placé au sommet de la pyramide des crimes car il menace l'ordre social. Condamné à mort, le criminel bénéficie d'un cérémonial particulier. Jusqu'en 1832, son visage est couvert d'un voile noir et sa main droite est tranchée avant que la guillotine ne fasse son œuvre. Le cadre de la peinture du musée d'art Roger-Quilliot conserve le souvenir de cette pratique : une main est posée sur un billot, près d'une hache. Becdelièvre a pu être inspiré par les *Têtes de suppliciés* de Théodore Géricault. Dans une entreprise quasi journalistique, il s'emploie à dépeindre Lamouroux vivant avec l'arme de son crime, une masse de fer. Ses traits correspondent à ceux d'un criminel selon la physiognomonie, pseudo-science alors en vogue : les arcades sourcilières proéminentes, le nez cassé, les lèvres fines, la mâchoire carrée. La sentence exécutée, la tête est présentée sur un plat, avec un linge censé absorber le sang et cacher le cou. À la manière d'une œuvre d'art, cette composition est posée sur un piédestal. Ce sujet se rapproche de la décollation de saint Jean-Baptiste.

Nous pouvons nous interroger sur le message véhiculé par cet ensemble d'œuvres. Faut-il y voir le récit d'un fait divers avec des "scoops" (le dernier portrait du condamné dans sa cellule et l'image de la tête tranchée après l'exécution), la transcription du passage stupéfiant de la vie à la mort ou encore une lecture édifiante et morale du crime et de son châtement ?

M. L.



Agnès GEOFFRAY (née en 1973) - *Libération I* (série *Incidental Gestures*) - 2011
Photographie - 24×35 cm
Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2014.

Agnès GEOFFRAY (née en 1973) - *Libération II* (série *Incidental Gestures*) - 2011
Photographie - 24×35 cm
Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2014.



Libération I n'est pas une image d'Agnès Geoffray mais une image récupérée, utilisée telle quelle, sans qu'elle n'ait été modifiée. C'est une image dont l'auteur est inconnu, à l'épouvantable force évocatrice : une photographie prise à la Libération, lors de la terrible période de chasse aux sorcières et d'épuration de l'été 1944 où des milliers de femmes taxées de collaboration durant l'Occupation sont traînées dans les rues de France sous les huées, les crachats et les coups. La photographie montre une foule menant une femme tondue et nue dans les rues de Paris. Deux hommes lui serrent fermement les poignets et affichent des visages presque hilares alors qu'un troisième homme lui enserme le bras. Le visage de la femme est tourné vers l'arrière, son regard n'est dirigé vers aucun des autres protagonistes, comme si ses yeux ne pouvaient plus désormais se projeter vers aucun autre regard, se fixant, éberlués et vides, dans une divagation éternelle. Je ne peux m'empêcher de voir dans cette image son exact contraire et de voir là une femme déportée, jetant derrière elle un regard écarquillé de peur et de perte à l'instant même où son être tout entier bascule vers l'évanouissement de son humanité. Je ne peux m'empêcher d'y voir les femmes nues, emmenées vers la mort, telles ces femmes que l'on voit photographiées clandestinement par les membres du Sonderkommando d'Auschwitz-Birkenau en août 1944, au moment même où, en France, les femmes tondues sont traînées dans les rues. C'est sans doute là que se loge l'un des aspects prégnants de l'œuvre d'Agnès Geoffray, dans la manière dont les images se retournent contre elles-mêmes, activent la mémoire de leurs spectateurs, établissent des correspondances inattendues et instinctives, délivrent leur puissance fictionnelle fortuite.

Sur le bord gauche une main surgit, pointant le doigt vers la femme dont le visage émacié, vu de profil, contraste avec les mines réjouies de la foule presque exclusivement constituée d'hommes qui sourient, comme s'ils se rendaient à une kermesse. La femme, tondue à la hâte, les cheveux hirsutes, est menée nue – à l'exception d'un unique bracelet blanc, unique vestige de féminité qui aura miraculeusement échappé à ses inquisiteurs. Sa peau, très blanche, est presque monochrome, comme badigeonnée d'une lumière crue. Le corps demeuré immaculé est un fait suffisamment rare pour être souligné lorsqu'on sait comment ces femmes étaient traitées, couvertes de croix gammées ou d'insultes peintes au goudron, une pancarte ou un collier de chien autour du cou, un bonnet d'âne sur la tête...

Cette image, *Libération I*, est liée à une seconde image – *Libération II*. Il s'agit de la même image que la première à la différence que la femme a été habillée, rhabillée par un maquillage qui demeurerait invisible si la première image ne nous avait pas été donnée : la nudité est ici couverte d'une robe ajoutée à l'image. Nous ne sommes plus dans un lynchage mais dans une libation, nous ne sommes plus dans la présentation d'un monstre à la foule mais dans l'allégresse dansante d'une exultation collective. L'ajout de la robe permet autant le recouvrement de la féminité perdue qu'un spectaculaire retournement du principe de manipulation. *Libération II* procède d'une manipulation inversée, non plus malveillante mais tenue par une position éthique qui place la dignité de la femme conspuée au-dessus de sa culpabilité d'allégeance à l'Occupant. La robe est aussi la réponse à toutes les exactions, tortures, viols, lynchages subis par ces milliers de femmes. La robe est aussi ce qui, indirectement, oblige à revoir l'autre image sous l'angle de la persécution, amenant naturellement l'analogie paradoxale avec les images de femmes déportées évoquées précédemment. *Libération I* est l'image d'une profanation opérée dans un contexte que l'on peut sans hésitation qualifier de sacrificiel. *Libération II* opère un retournement de la profanation : en recouvrant la nudité d'un vêtement, la figure sacrificielle du bouc-émissaire se retourne en figure anonyme et normale, renversant ainsi la profanation vers le profane. Les deux photographies sont issues d'une série intitulée *Incidental Gestures* ("les gestes fortuits") dont toutes les images reposent sur un principe comparable : réparation du visage d'une "gueule cassée" de la Première Guerre mondiale, lévitation d'une femme en substitution de sa pendaison par gommage de la corde...



Agnès GEOFFRAY (née en 1973) - *Les Captives* - 2019

Photographie anonyme, verre soufflé

28 × 28 × 12 cm

Collection FRAC Auvergne

Acquisition en 2020.

Les Captives sont des images emprisonnées à l'intérieur de boîtes de verre qui, à l'instant même où elles ont été scellées, ont vu s'interrompre définitivement leur circulation. Ces images, chinées par l'artiste, sont de véritables documents historiques emprunts de nostalgie ou de violence.

Agnès Geoffray indique : "Le projet consiste à emprisonner des photographies anonymes glanées dans des boîtes en verre hermétiques. La série *Les Captives* évoque la dimension captivante et fascinante des images. Ces photographies recluses sont aussi des images conservées et protégées. Toutes sont en verre soufflé afin que chaque coffret soit un bloc uniforme. Plusieurs verres sont utilisés : blanc, rouge ou noir, transparent ou semi-opaque. Le verre noir est utilisé pour les images les plus violentes, afin de les rendre à peine perceptibles, au seuil de l'invisibilité. Le verre rouge, à la teinte proche de la lumière inactinique renferme des images ambivalentes, le filtre coloré renforçant l'ambiguïté et les multiples lectures possibles de l'image, à la croisée de la petite et de la grande Histoire".

J-Ch. V.



Dove ALLOUCHE (né en 1972) - *Anonyme* - 2011
Rehausse à l'encre de Chine noire puis dessin à la mine
de plomb sur estampe à l'encre pigmentaire imprimée
sur papier, d'après une photographie stéréoscopique sur
verre de 1917 numérisée - 112 x 236 cm
Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2011.

Dove Allouche a acquis une connaissance exhaustive des techniques qui se rapportent à la manière de faire des images : photographie, radiographie, gravures, virages à l'or sur papier gélatino-argentique, héliogravure, etc. La chimie photographique, la qualité des papiers et l'histoire des images n'ont pas de secret pour cet artiste fasciné par la manière dont elles se fabriquent, se transmettent, se conservent, rendent visible l'invisible, disparaissent, s'inscrivent dans la mémoire collective. Le grand dessin intitulé *Anonyme* est la répétition virtuose d'une image, exécutée durant des semaines à partir d'une plaque stéréoscopique, ancêtre de l'image 3D. Pendant la Première Guerre mondiale, des photographes étaient envoyés sur les champs de bataille afin de rapporter des images saisissantes de l'horreur, présentées en stéréoscopie pour que l'opinion publique puisse prendre la mesure, avec un réalisme optimal, de la réalité des massacres. Cette plaque montrant le charnier d'une tranchée a fait l'objet d'un agrandissement démesuré. L'effet de relief lié à la stéréoscopie est supprimé, le spectaculaire de l'image a disparu, redonnant ainsi, sans doute, une dignité à ce cadavre abandonné dans une tranchée.

J-Ch. V.



Jérôme ZONDER (né en 1974) - *Chairs grises #6* - 2014
Fusain sur papier - 205 x 155 cm
Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2015.

Le dessin reproduit l'une des quatre photographies prises à Auschwitz-Birkenau depuis l'intérieur d'une chambre à gaz par des Juifs membres du Sonderkommando, section composée de prisonniers chargés du traitement des corps dans le contexte de la "solution finale" nazie. En août 1944, ils parviennent à récupérer un appareil photo qu'ils trouvent dans un landau, grâce auquel ces images seront rendues possibles au prix d'une prise de risque extrême. Deux clichés des fosses d'incinération sont réalisés depuis l'intérieur de la chambre à gaz du Krematorium V, puis deux autres sont pris en extérieur, vers la zone arborée où les détenus doivent se déshabiller avant la chambre à gaz. Les clichés seront transmis le 4 septembre 1944 à la résistance polonaise de Cracovie, accompagnés d'une note. L'appareil photo sera enterré dans le sol du camp. Ces "quatre bouts de pellicule arrachés de l'enfer", comme les nomme Georges Didi-Huberman (*Images malgré tout*, 2003) ont été reproduits au dessin par Jérôme Zonder avec des milliers d'empreintes de ses doigts.

J-Ch. V.



Darren ALMOND (né en 1971) - *Night+Fog (Norilsk) (19)* - 2007
Photographie - 125×155 cm
Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2008.

Ces forêts mortes sont celles qui environnent la ville sibérienne de Norilsk. Elles furent l'un des plus vastes camps d'internement des goulags staliniens. Ici furent mis aux travaux forcés plus de 300 000 hommes et femmes, chargés d'extraire le nickel de l'un des sites les plus riches en minerai de la planète. L'extraction s'est poursuivie après la fermeture du camp et le rachat du territoire par la Norilsk Nickel Company. Cette zone est l'une des plus polluées du globe en raison des tonnes de dioxyde de soufre rejetées par cette industrie : la flore est brûlée et les habitants reçoivent plus de pluies acides que l'ensemble des populations d'Amérique du Nord. L'artiste britannique Darren Almond a arpenté la Sibérie pour photographier ces contrées apocalyptiques. Le titre, *Night+Fog*, se réfère au film *Nuit et Brouillard* réalisé par Alain Resnais en 1955 sur Auschwitz. La région d'Auschwitz était aussi un camp de travail, rentabilisé par la main d'œuvre que l'on sait. Si Auschwitz reste un site préservé de l'oubli, aucune trace ne demeure des goulags.

J-Ch. V.

LE CORPS ANALYSÉ

Cette section réunit une somme de représentations du corps envisagé comme objet d'étude, de curiosité scientifique, mais aussi d'étrangeté et de fascination. On le comprend en examinant ces études de genoux, ce cœur, ce crâne, cette cervelle, ces masques mortuaires et, plus encore, cet écorché de femme du XIX^e siècle : dès lors qu'il apparaît morcelé, disséqué, pour les besoins de l'analyse, le corps se dissout inexorablement en tant que corps. Perçu à l'état parcellaire, il n'est rien d'autre qu'un élément d'étude duquel l'humanité a été soustraite. Décomposé en une somme d'organes, il est analysable mais s'échappe dans une dimension strictement organique ; il n'est plus que la forme froide d'une mécanique fonctionnelle. C'est un fait : la vie n'y est plus, pas même la vie d'avant, la vie passée, pas même l'ombre de ce que fut ce corps lorsqu'il était habité de souffle et de raison. Il suffit d'observer ces masques mortuaires de personnalités qui furent célèbres de leur vivant – artistes, politiciens, scientifiques mais aussi criminels : rien ne transparaît plus de leur existence singulière sinon la façade hermétique de visages qui ne livrent rien d'autre qu'une physionomie éteinte. Ce qui demeure de ces êtres aux destins hors du commun ne se livrera pas depuis leurs faciès *post mortem* mais dans ce qu'ils auront laissé, leurs œuvres, leurs découvertes, voire leurs crimes. La Vanité surgit, à nouveau, dans l'inéluctable disparition physique à laquelle nous sommes voués, suivie d'une disparition plus radicale encore, celle des mémoires. Combien de temps le souvenir d'un défunt perdure-t-il dans la mémoire des vivants ? Telle semble aussi être la question posée par ces masques. Seuls les œuvres, les écrits, les images sont à même d'avoir raison de l'inévitable oubli auquel nous sommes condamnés.

Mais revenons à ces corps analysés. L'étymologie du mot "analyse" est révélatrice d'un étonnant retournement. En grec, *analysis* signifie "décomposition". Analyser revient donc à décomposer, pour le meilleur et pour le pire. Le philosophe Jean Baudrillard va plus loin encore en affirmant, par extension, qu'"analyser signifie littéralement dissoudre¹." Analyser le corps revient donc à le dissoudre, à le pulvériser comme enveloppe d'une conscience et d'une existence pour n'en conserver que les oripeaux, la dépouille vide de sens. Tous les grands malades ont expérimenté cette effroyable sensation de devenir un objet d'étude médical, vécue comme une implacable dépossession de leur être. Il faut, pour finir, souligner à quel point notre rapport au corps s'est transformé en un peu plus d'un siècle, rendant ainsi presque insoutenable la vue du corps conservé de cette femme de trente-cinq ans dont nous aurons pris soin de voiler l'expressivité si déroutante derrière un tissu translucide.

J-Ch. V.

1- Jean Baudrillard, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu ?*, Paris, L'Herne, (2008) 2020, p. 11-12.



Jean-Baptiste REGNAULT (1754-1829) - *Étude de genoux écorchés et de squelettes de genoux*
4^e quart du XVIII^e siècle
Huile sur toile - 37,5×84,5 cm
Collection du musée Crozatier - Don Becdelièvre, probablement en 1855.

Ce travail préparatoire montre la préoccupation des artistes pour la vérité anatomique et la recherche inlassable de la représentation du corps humain. L'Académie royale de peinture et de sculpture dispense dès sa fondation, en 1648, un cours d'anatomie. L'enseignement repose sur la connaissance du corps humain et la copie de squelettes, d'écorchés, de sculptures et de modèles vivants. Les salles de dissection de l'École de médecine sont parfois fréquentées par les artistes peintres et sculpteurs. Des traités d'anatomie leur sont tout spécialement destinés ; ils s'attachent aux proportions, à la morphologie, aux mouvements. En fonction des courants artistiques, les artistes oscillent entre la recherche de formes idéales ou, au contraire, la volonté de réalisme.

M. L.



Philippe COGNÉE (né en 1957)

Crâne - 2014 - Aquarelle sur papier photo - 32×39 cm - Collection FRAC Auvergne - Don de l'artiste en 2015.

Cœur - 1994 - Encaustique sur toile - 22×14 cm - Collection FRAC Auvergne - Don de l'artiste en 1997.

Cervelle - 1995 - Encaustique sur toile - 23×17,5 cm - Collection FRAC Auvergne - Don de l'artiste en 1997.

Figure majeure de la peinture française, Philippe Cognée a choisi dans les années 1990 d'orienter ses préoccupations vers la représentation d'objets triviaux. Baignoires, chaises de jardin, congélateurs, cabanes de chantier, rayons de supermarchés, façades d'immeubles, châteaux de sable, ou scènes de famille (dont un tableau est présent dans cette salle) sont pour lui l'occasion de prolonger les thèmes de la nature morte et de la scène de genre tout en posant la question du sujet en peinture : un peintre peut-il tout peindre, y compris les choses les plus banales ?

La technique qu'il utilise et que nous avons déjà décrite (voir p.25) lui permet de faire basculer son sujet – aussi banal soit-il – vers une autre forme de représentation dont une dimension tragique n'est parfois pas exclue. Ce tragique affleure dans les deux peintures représentant un cœur et une cervelle, renouant avec la tradition de la Vanité pour souligner le caractère éphémère de toute chose. L'œuvre intitulée *Crâne* est obtenue en utilisant une autre technique, expérimentée par le peintre au début des années 2010 parallèlement à l'encaustique. Il s'agit de produire des aquarelles de crânes sur du papier photographique, de jouer autant sur le lisse et la brillance du support que sur la durée de vie restreinte de l'œuvre : le papier photographique est voué à jaunir dans le temps dès lors qu'il est exposé à la lumière, l'aquarelle est aussi un matériau très fragile.

J-Ch. V



Éric POITEVIN (né en 1961) - *Sans titres*

Os à moelle : 2000 - Photographies - 70×87 cm / 50×40 cm

Crâne : 2010 - Photographie - 51×62 cm

Nu : 2010 - Photographie - 82×203 cm

Dépôts du Cnap au FRAC Auvergne depuis 2014 (os à moelle) et 2020 (crâne et nu).

Malgré l'apparente hétérogénéité des sujets, le champ investi par les os à moelle, le crâne, le nu ou le cerf mort – au début de ce parcours –, trouvent leur point commun dans leur relation avec la mort, le souvenir, le *memento mori*, la disparition future, les larmes. Les Romains de l'Antiquité donnaient le nom de *lacrimae rerum* aux larmes versées en public, notamment par les comédiens des tragédies. Ces larmes sont, comme au cinéma, des larmes de substitution versées "à la place de", à la place du spectateur qui, par le jeu des comédiens, jouit du spectacle de la mort et du simulacre de la tristesse. Les larmes du *lacrimae rerum* sont des larmes libératrices : jouées sur la scène, elles sont les doublures des larmes réelles, des larmes "obscènes" au sens étymologique du terme, c'est-à-dire des larmes qui, pudiquement, doivent rester hors de la scène, cachées aux yeux de tous.

La contemplation du crâne, tête aux orbites vides, échoue à toute communication, échoue dans l'échange de regards. Il incarne l'excès symbolique et toutes ces choses qui "ont leurs larmes". Crâne d'Adam à l'origine, le crâne est la représentation archétypale de la vanité, de l'abandon de l'enveloppe charnelle et du retour à la matière.

Quant aux os à moelle, il s'agit pour le photographe de mettre en regard la blancheur neutre de l'espace avec l'architecture organique irrégulière des os, encore maculés de résidus de chair et de graisse dont les brillances, çà et là, dévoilent qu'ils ont sans doute été tranchés par le boucher peu de temps avant la photographie.



Ensemble de masques mortuaires

XIX^e siècle - Plâtre - Collection du musée Crozatier

Don du Docteur Pierre-Marie-Alexandre Dumoutier, avant 1829, pour les masques sur piédouche.

Don Becdelièvre, avant 1855, pour le masque de Napoléon I^{er}.

Pratique très ancienne, le masque mortuaire est un moulage du visage d'un défunt quelques heures après le décès. Ce travail est réalisé par des mouleurs-figuristes professionnels, des sculpteurs ou des médecins. Le terme de masque mortuaire désigne à la fois l'empreinte - qui peut être retouchée - et les tirages, également en plâtre. Ceux-ci peuvent être complétés d'un système de fixation pour être accrochés ou d'un piédouche afin d'être posés. Au XIX^e siècle, cette pratique concerne des hommes célèbres pour leur carrière politique, militaire, scientifique ou artistique. Le visage d'un mort est considéré, par extension et par métonymie, comme l'image de son âme et de son génie. Le masque permet ainsi de prolonger l'attachement et l'admiration portés aux défunts par la valeur symbolique qui lui est accordée. Il est idolâtré avec une sensibilité qui peut nous paraître aujourd'hui exagérée.

Le visage posthume est parfois très éloigné de la réalité. C'est ce qu'exprime Goethe : "La mort est un très piètre portraitiste. Je préfère pour ma part conserver [...] une image qui ait plus d'âme". Il fait donc réaliser plusieurs moulages de son vivant. Au XIX^e siècle, l'intérêt est très vif pour les pseudo-sciences que sont la phrénologie (l'étude de la forme du crâne) et la physiognomonie (les traits du visage). Ces masques forment un répertoire extraordinaire pour satisfaire la curiosité et l'appétit de connaissances de leurs adeptes.

Pour les artistes, le moulage de la main droite se pratique également.

M. L.

L'anatomie est longtemps restée une science interdite, disséquer un corps humain étant considéré comme un crime. Malgré les risques encourus de nombreux chercheurs et médecins dissèquent des corps ce qui permet d'avoir, à la fin du XVII^e siècle, une bonne connaissance des grandes fonctions du corps humain.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, Honoré Fragonard (1732-1799) réalise de stupéfiants écorchés à partir de corps humains ou animaux. Il met au point une technique originale d'injection du système vasculaire à l'aide d'un mélange de suif de mouton auquel il ajoute de la résine de pin et une huile essentielle, ce mélange très fluide pénètre ainsi aisément dans tout le réseau sanguin. L'anatomiste procède ensuite à une dissection qui met en évidence certains organes internes. Le corps est plongé dans de l'alcool pour le déshydrater, il est mis en position avant d'être séché. Cette technique très élaborée devient la norme au XIX^e siècle.

Cet écorché est donné au musée par le docteur Antoine Charreyre (1841-1888), médecin à Yssingeaux, avec quatorze autres pièces liées à l'anatomie humaine. Il est momifié suivant la méthode Fragonard. Nous ignorons comment le docteur Charreyre a acquis cet écorché.

E. M.



Écorché d'une femme d'environ 35 ans
XIX^e siècle

Corps humain - 163 × 42 × 47 cm
Collection du musée Crozatier
Don Charreyre, avant 1888.



Charles Romain CAPELLARO (1826-1899) - *Soldat laboureur* - 1878
Marbre
Collection du musée Crozatier - Transfert de l'État en 2014.

PARCOURS PERMANENT

HALL ANCIEN



Paolo GRASSINO (né en 1967) - *Analgesia 900* - 2004
PVC, mousse de polystyrène, acier - dimensions variables
Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2006.

Au cœur du hall ancien, l'œuvre de Paolo Grassino accueille le visiteur en offrant un contraste saisissant avec la blancheur immaculée des statues de marbre et de plâtre qui l'entourent. *Analgesia 900* est conçue à partir d'une mousse de polystyrène utilisée pour la fabrication d'éponges, tissée et recouverte de cirage noir. Des chiens noirs à la peau striée, sans oreilles ni bouche, occupent la carcasse calcinée et froissée d'un fourgon renversé sur le flanc. Leur posture est celle de la meute organisée, implacable et sauvage, semblant garder l'accès d'un territoire interdit. La meute et sa sauvagerie créent un antagonisme avec la douceur du matériau utilisé, avec sa fonction qui est celle d'éponger, de faire disparaître la saleté et ce qui perturbe la salubrité domestique. Accident, acte criminel, simple déchet laissé pour compte dans un terrain vague ou dans quelque cimetière d'épaves, le fourgon devient l'articulation de plusieurs sens possibles qui mènent le spectateur sur les champs du terrorisme, de l'émeute ou dans l'espace fictionnel d'une imagerie d'anticipation apocalyptique. Vision de la violence contemporaine, du délabrement économique et social, l'œuvre porte également le germe d'une interrogation politique empreinte de cynisme. Le titre, *Analgesia 900*, entretient en effet une relation avec un champ sémantique propre à l'industrie pharmaceutique et résonne comme le nom d'un médicament analgésique voué à supprimer la sensation de douleur, orientant ainsi l'œuvre vers une forme de dénonciation de l'endormissement des masses face aux catastrophes annoncées. Introduisant le second parcours de l'exposition, l'œuvre s'apparente à une nouvelle forme de vanité se livrant dans son sens le plus radical, comme si l'avertissement contenu dans le *memento mori* promulgué tant de fois au cours des siècles passés était désormais vain : le monde s'est effondré pour de bon, l'espèce humaine a disparu. C'est ce que semble nous rappeler, non sans ironie, un des chiens placé à l'écart du reste de la meute, la gueule tournée vers le crâne sculpté au XIX^e siècle par Charles Romain Capellaro.

Laure Forlay.

SALLE DU LAPIDAIRE GALLO-ROMAIN



Didier MARCEL (né en 1961) - *Sans titre* - 2002
Résine, acrylique, acier - 300 x 120 cm chacun
Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2003.

Dans la galerie historique s'érigent les arbres de Didier Marcel, quatre troncs posés sur un socle en inox miroir, tournant lentement sur eux-mêmes, tels des objets précieux dans le show room d'une boutique de luxe. Ils inspirent un sentiment semblable à celui ressenti dans un mémorial, mélange ambigu de révérence, de fascination et d'intimité au silence. Chaque arbre est le produit d'un moulage de résine réalisé à partir d'une essence d'arbre puis recouvert d'un flochage synthétique coloré (violet pour le sapin, jaune pour le peuplier, rose pour le chêne, mauve pour le hêtre). La pellicule colorée, douce au regard comme peut l'être le velours, leur confère un statut ambivalent, objet d'orfèvrerie et sucrerie acidulée. Tout, dans ces sculptures, contribue à engendrer un sentiment de sérénité, des couleurs utilisées à la lenteur de la rotation, jusqu'aux reflets dans les socles incluant le spectateur. Notons que ce dispositif est proche de celui du musée où sont présentées, dans la même salle, des sculptures sur des miroirs pour révéler leur envers.

Par leur forme cylindrique et leur nature, ces arbres jouent d'une étrange connivence avec les bornes milliaires exposées à proximité. Datées du III^e siècle après J.C., ces bornes de pierre, ancêtres des bornes kilométriques, indiquaient les distances qui les séparaient de la ville la plus proche. Ces bornes milliaires constituent le témoignage du formidable réseau routier mis en place par les Romains en Gaule durant l'Antiquité. La démarche de Didier Marcel se rapproche de cette volonté de conserver les traces d'un temps révolu. Par son travail de moulage, l'artiste livre une nature implacablement domestiquée, parvenue au paroxysme de l'artificialité, comme s'il s'agissait de magnifier un environnement, comme si nous contemplions les derniers vestiges du genre végétal, conservé à l'état de copie pour les générations futures.

SALLE DE PEINTURE XV^e/XVI^e SIÈCLES



Pierre GONNORD (né en 1963) - *Maria* - 2006
C-print - 165 x 125 cm
Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2009.

Comme le précise Pierre Gonnord, "bien que mes personnages appartiennent à des communautés ou des groupes sociaux parfaitement définis et identifiables, je ne veux jamais qu'ils perdent leur essence individuelle. Les personnes que je choisis m'intéressent pour leur individualité, leur force morale, leur charisme, leur sensibilité. Avec leurs visages je sonde ma propre humanité, que je retrouve révélée soudain par eux. Toutes les personnes que je photographie ont une foi très ancrée dans leur histoire et sont fortes de leur identité. Je vois sur leurs visages les traces du temps, les marques des générations précédentes. Je suis confronté à l'autre, mais je parle de nous tous." Pierre Gonnord trouve ses sujets au gré de ses déambulations, dans la rue, les gares, les universités, dans les banlieues ou dans des lieux plus marginaux comme les prisons ou les hôpitaux. Il a rencontré Maria dans le sud de l'Espagne, au sein de la communauté gitane où elle vit. Le photographe a vécu trois mois au sein de la communauté pour connaître ses membres, comprendre leurs rites, leur façon de vivre. Ce temps de la rencontre est essentiel pour lui, davantage même que la photographie. Le portrait de Maria, comme toutes les photographies de Pierre Gonnord (voir les portraits des joueurs de l'ASM présentés plus loin dans le parcours), amène aussitôt le souvenir de la peinture espagnole, celle de Zurbarán, de Vélasquez, de Murillo ou de Ribera. Pour Maria, le clair-obscur, le voile qui encadre le visage, le fond sombre, le prénom, concourent à rapprocher l'œuvre des représentations de Madone, de Giotto à Vinci, de Botticelli à Raphaël. Ainsi, sa proximité dans cette salle avec la *Vierge à l'enfant*, la *Sainte Famille* ou la *Vierge au manteau*, apparaît comme une évidence. Indéniablement, ce portrait se confond avec les représentations anciennes. Ce n'est plus Maria que nous regardons, cette femme gitane, mère de huit enfants s'imposant comme la matriarche de sa communauté, mais ce sont toutes les représentations de la Vierge qui resurgissent dans le regard du spectateur, orientant sa lecture vers l'iconographie religieuse.

L. F.



Rineke DIJKSTRA (née en 1959)

Julie, Den Haag, The Netherlands, Feb 29 - 1994 - Photographie - 62×52 cm

Tecla, Amsterdam, The Netherlands, May 16 - 1994 - Photographie - 62×52 cm

Saskia, Harderwijk, The Netherlands, March 16 - 1994 - Photographie - 62×52 cm

Dépôt du Cnap au FRAC Auvergne depuis 2014.

Ces photographies sont issues de la série *New Mothers* fondée sur la volonté de photographier des mères quelques heures ou quelques jours seulement après leur accouchement. Trois amies de Rineke Dijkstra ont accepté de poser, leur enfant dans les bras. La première a été photographiée une heure après l'accouchement, la deuxième un jour après, la troisième une semaine après. Les images se donnent de façon crue : prise de vue frontale, cadrage en pied, recours au flash, décor neutre. L'artiste souhaitait explorer la possibilité de capturer des émotions contraires dans une même image, la douleur et l'épuisement face au soulagement et à l'euphorie. "Il s'agissait de photographier ces personnes immédiatement après une expérience physique et émotionnelle intense, en l'occurrence dans le cas des jeunes mères, juste après la naissance de leur premier enfant. [...] On voit toujours des photos de mères avec leurs bébés dans lesquelles tout semble enveloppé dans un voile de rose. [...] On peut considérer que ces images ont quelque chose d'extrême, mais elles reflètent aussi la vie ordinaire [...] J'ai remarqué que beaucoup d'hommes ont des difficultés avec ces photographies ; ils ne parviennent pas à les regarder, alors que tant de femmes – celles qui ont donné la vie – m'ont remerciée pour ces images." La force de ces photographies réside sans doute dans le fait qu'elles parviennent à rendre présent ce qui est de l'ordre de l'indicible, ce qui se noue dans les premiers instants entre une mère et son enfant. Peu de mots sont nécessaires pour comprendre le geste de Julie qui prend soin de cacher le visage de son nouveau-né pour le protéger du flash. Un geste où se mêlent une tendresse infinie et un instinct de protection inné. C'est peut-être ce geste-là qui rattache le travail de Rineke Dijkstra à l'iconographie chrétienne présente dans cette salle, de la *Vierge de Miséricorde* et son manteau protecteur, chef-d'œuvre du XV^e siècle, à la représentation de la Madone ou de la Sainte Famille. Tout est là, dans ces mains qui étreignent, protègent, enlacent et qui, depuis des siècles, se substituent au verbe pour affirmer une gamme de sentiments nuancés. Ces photographies réactivent en définitive autant de signes, de postures stéréotypées et accèdent à une forme d'universalité.

L. F.

Rineke Dijkstra a reçu en septembre 2020 le prestigieux Prix Vermeer.

Son travail fait aujourd'hui partie des collections de la Tate Gallery à Londres, de la National Gallery of Art à Washington D.C., de la Goetz collection à Munich ou encore du Walker Art Center à Minneapolis.

SALLE DE PEINTURE XVII^e SIÈCLE



Hocine ZAOURAR (né en 1952) - *La Madone de Bentalha*
1997 - C-print - 50 × 60 cm
Dépôt du Cnap au FRAC Auvergne depuis 2014



Guy FRANÇOIS (1580-1650) - *Vierge de pitié*
1^{ère} moitié du XVII^e siècle
Huile sur toile - 113 × 85 cm
Collection du musée Crozatier - Acquisition en 1977

Photojournaliste, Hocine Zaourar a couvert à la fin des années 1990 les événements sanglants qui ont secoué l'Algérie. Cette photographie a été prise le 23 septembre 1997 aux portes de l'hôpital de Zmirl, près d'Alger, le lendemain des massacres perpétrés par un groupe armé causant la mort de près de 400 personnes dont la famille de cette femme qui s'effondre terrassée par la douleur. Dès le lendemain, la photographie fait la une de 750 journaux internationaux et se voit affublée de titres très connotés : *Madone de Bentalha*, *Pietà de Bentalha*, *Une Madone en enfer*... Si l'Occident voit dans cette femme effondrée une Pietà qui s'inscrit dans la tradition iconographique chrétienne, il n'en va pas de même pour les médias algériens pro-gouvernementaux qui accusent Hocine Zaourar d'avoir produit une image falsifiée, mise en scène. Le choix de ce cliché – parmi les huit pris par le photographe – et son recadrage par l'Agence France Presse sont d'une importance cruciale : la composition, les couleurs des vêtements, la béance de la bouche, la pureté qui émane du visage, projettent cette photographie dans le corpus des images pieuses. Sa proximité, au sein de l'exposition, avec la Pietà conservée au musée Crozatier est éloquent. Car, malgré la légende erronée (cette femme n'est ni chrétienne ni une mère qui pleure ses enfants, mais son frère, sa belle-sœur et son neveu), il n'en reste pas moins que la photographie évoque les codes culturels de l'art occidental et projette la figure emblématique de la *mater dolorosa*. La madone de Zaourar renvoie à une tradition qui l'a précédée et de nombreux commentateurs ont établi des comparaisons entre cette image et les œuvres du passé : Caravage, la *Pietà* de Michel-Ange, le *Massacre des innocents* de Nicolas Poussin, la *Crucifixion* de Mantegna, et l'on pourrait sans peine allonger la liste de ces analogies en convoquant les couleurs de Philippe de Champaigne ou de Montaldo, les lumières de Vermeer ou de Delacroix, les bouches béantes de Sergeï Eisenstein ou de Francis Bacon, etc. En intégrant une collection publique, cette photographie de presse a accédé au statut d'œuvre d'art, conservant définitivement le titre qui lui a été hâtivement donné, demeurant à jamais la *Madone de Bentalha*. Elle est aujourd'hui présentée dans cette exposition aux côtés d'une Pietà avec laquelle elle dialogue de façon évidente. Ce que l'on regarde ici n'est ni cette femme, ni le massacre, ni la dimension politique, ni même le travail du photojournaliste : ce que l'on admire, c'est l'apparition contemporaine d'une Pietà, d'une madone, et de toutes les vierges de Giotto, Pontormo et Michel-Ange réunies.

J-Ch. V. et L. F.



Pierre GONNORD (né en 1963)
Rougerie / Domingo / Chevallier / Zirakashvili - 2007
Photographie - 147 × 110 cm
Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2016.

En 2016, sur une proposition du FRAC Auvergne, l'équipe de rugby de l'ASM avait souhaité confier à Pierre Gonnord une carte blanche, lui offrant la possibilité de poursuivre d'une façon inédite le vaste travail de portraits photographiques qui constitue le cœur de son œuvre. Cette opportunité s'est présentée au moment où l'artiste avait entrepris de mener un projet consacré à la force physique, fondé sur la prise de vue de visages quelques instants après l'effort – séance d'entraînement intense ou match contre une équipe adverse. L'accrochage volontairement dense de ce nouvel espace met en évidence la relation visible que les photographies entretiennent avec les peintres du passé. À regarder de près ces portraits, c'est le souvenir de Zurbaràn, de Murillo, ou de Velázquez qui surgit, mais une relation comparable se noue avec les portraits du XVII^e siècle du musée Crozatier. Un fond uni, un travail de la lumière, une représentation en buste et de trois-quarts : tout concourt à donner une unité saisissante à l'ensemble. Mais une réflexion plus poussée doit être menée sur la valeur de ces portraits photographiques. On peut aisément supposer que les visiteurs admireront les portraits de sportifs pour leurs exploits, se remémorant leurs qualités techniques sur le terrain. Mais quel regard porteront les générations futures sur ces images quand ces sportifs ne seront plus les vedettes populaires et médiatisées que nous connaissons aujourd'hui ? Tout comme nous ne voyons plus *Le Radeau de la Méduse* comme le témoignage d'un scandale national mais comme une peinture de Géricault, il y a fort à parier que, dans quelques décennies, nous ne regarderons plus *Rougerie* ou *Domingo* comme des représentations de sportifs de haut niveau mais comme des photographies de Pierre Gonnord, reléguant l'identité du sujet au second plan. Les visages que l'on contemple sur les portraits du musée Crozatier sont peut-être ceux d'hommes illustres de leur époque. Pourtant, mais rien ne permet de l'identifier. Les titres indiqués sur les cartels ne nous renseignent pas davantage : "tête de vieillard", "tête d'homme", "tête d'homme sur fond noir"... Près de trois cents ans après la réalisation de leur portrait, ces hommes sont tombés dans l'oubli. Le temps a vidé ces portraits de leur fonction initiale – affirmation d'une position sociale, souvenirs de famille... – pour les doter d'un autre statut, celui d'œuvre d'art. Ce déplacement de perspective est lié à l'époque, au contexte depuis lesquels nous regardons ces portraits. C'est déjà ce que nous observons avec le portrait de Bernard Chevallier, grand joueur de rugby des années 1950, décédé en 2018. La tendresse que l'on éprouve ne tient déjà plus au souvenir de sa carrière mais au sourire lumineux qu'il offre sans réserve, magnifié par la photographie de Pierre Gonnord.

SALLE DE PEINTURE XVIII^e SIÈCLE



Ivan SEAL (né en 1973)
epitranxisticemestionscers descending - 2017
Huile sur toile - 150 × 130 cm
Collection FRAC Auvergne - Acquisitions en 2019.



Ivan SEAL (né en 1973)
hometdumt - 2017
Huile sur toile - 50 × 40 cm
Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2019.

James Leyland KIRBY / THE CARETAKER (né en 1974)
Everywhere, an empty bliss - 2019 - Œuvre sonore - 9 min
Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2019.

Les peintures d'Ivan Seal et la musique de James Leyland Kirby alias The Caretaker engagent une réflexion commune sur la question de la mémoire, de ses errances et de ses dysfonctionnements. Sous l'alias The Caretaker, le compositeur James Leyland Kirby bâtit depuis les années 1990 une œuvre tournée vers l'exploration de ces notions. Avec ses créations, il s'appuie sur les analogies qu'entretiennent les techniques de composition de la musique avec les mécanismes cérébraux du souvenir : phénomènes de répétitions, de recouvrements, anachronismes. La musique acquise par le FRAC Auvergne – première musique à entrer dans la collection – fut composée de manière à constituer un ensemble avec les trois peintures d'Ivan Seal acquises au même moment.

La première collaboration entre les deux artistes date de 2011 avec l'album *An Empty Bliss Beyond This World* dont la pochette fut peinte par Ivan Seal. Ce disque, fruit d'une recherche sonore orientée vers les manifestations de la maladie d'Alzheimer, s'appuie sur les études montrant la capacité de certains patients à se remémorer les musiques de leur passé, ressuscitant avec celles-ci les contextes, les lieux, les sensations, les visages. Cet album utilise comme source de vieux airs de musiques de bal des années 1920/1930 et s'inspire du film *Shining* de Stanley Kubrick et de sa célèbre scène de salle de bal hantée.

Les peintures d'Ivan Seal s'enchaînent par récurrences de motifs qui hantent ses œuvres, passant de l'une à l'autre par un travail de remémoration selon un mécanisme semblable à celui qui prévaut dans la musique de The Caretaker. Il ne peint pas d'après modèle mais selon un processus de remémoration puisant dans les souvenirs de ses peintures antérieures, ou de personnes et d'objets du passé.



Maria Giovanna Battista CLEMENTI
dite La Clementina (1692-1761)
Portrait du marquis Jean Charles de Senneterre
1740 - Huile sur toile - 126,5×91 cm
Collection musée Crozatier - Dépôt de l'État en 1872.

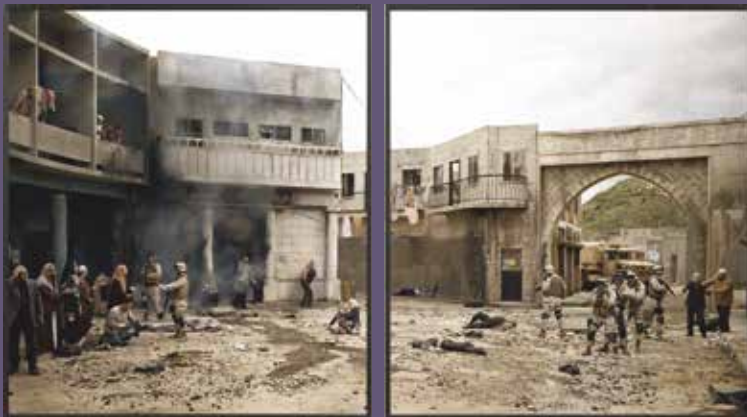


Pierre JULIEN (1731-1804)
Jean de La Fontaine - 1783 - Plâtre
177 × 127 × 110 cm
Collection musée Crozatier
Transfert de l'État en 2014.

La peinture *hometdumt* est une sorte de tête pierreuse montée sur socle ; le tableau *epitranxisticemestionscers desending* est un agglomérat de formes – figurine, danseur, coquillage, escalier, aristocrate portant une canne... – qui "descendent" d'un curieux piédestal de pierre (le *desending* du titre?) mais rien n'est certain et il peut tout autant s'agir d'une paréidolie, ce phénomène consistant à voir des formes là où il n'y a que de l'informe (dans les nuages, dans les taches d'encre, etc.). La proximité des œuvres du XVIII^e siècle semble maintenir la présence de fantômes qui hantent autant la peinture d'Ivan Seal qu'elles sont hantées par la musique de *The Caretaker*. L'analogie de la grande peinture *epitranxisticemestionscers desending* avec le portrait d'aristocrate tenant une canne ou avec la sculpture de Jean de La Fontaine est étonnante. La musique de *The Caretaker* laisse planer dans l'air les airs étranges de musiques mêlées où se superposent les époques et l'impression de déjà-vu.

J-Ch. V.

SALLE DES BEAUX-ARTS XIX^e SIÈCLE



Éric BAUDELAIRE (né en 1973)

The Dreadful Details - 2006

C-print sous diasec - 209 × 375 cm - Collection FRAC Auvergne - Acquisitions en 2007.

Lors de sa première présentation au festival Visa pour l'image de Perpignan, cette œuvre a suscité des commentaires parfois acerbes de photojournalistes choqués par l'ambiguïté de cette fresque entièrement conçue dans un décor avec des figurants. La scène de guerre est une falsification, visible par quelques indices laissés par l'artiste. La photographie a été réalisée dans un ancien décor de western près de Los Angeles, transformé en villa irakienne après la guerre du Golfe pour les besoins du cinéma. Cette scène qui semble prise sur le vif, juste après la déflagration d'un engin explosif, au moment où une unité de combat américaine pénètre les lieux, ne porte pourtant aucun indice de mouvement. Rien ne bouge et les protagonistes prennent la pose dans cette fresque dont l'unité est doublement brisée par la présentation en diptyque et par le processus de prise de vue résultant de photographies successives des différentes micro-scènes, montées a posteriori. Le titre, *The Dreadful Details*, est une référence aux photographies prises par Alexander Gardner et Timothy O'Sullivan après la bataille de Gettysburg, pendant la guerre de Sécession, qu'ils accompagnèrent de la légende : "Cela montre l'horreur vide et la réalité de la guerre, en opposition à son appareil. Voici les détails horribles !". Les cadavres disposés au centre sont une citation directe de l'une des photographies de Gettysburg, citation d'autant plus pertinente qu'elle se réfère non seulement à la première photographie de l'histoire montrant des morts sur un champ de bataille mais aussi au fait que cette première image fut, déjà, le fruit d'une falsification : on sait désormais que le photographe déplaça certains corps afin de pousser à son paroxysme la dimension tragique de l'image.

L'œuvre d'Éric Baudelaire s'enracine dans une histoire dont la genèse elle-même repose sur une image manipulée. Tout doit être lu selon l'angle de la duplicité et de la référence. Ainsi, le groupe de soldats de droite est-il inspiré de la peinture d'Édouard Manet, *Exécution de Maximilien* (1867), elle-même inspirée de *Tres de Mayo* de Goya (1814). La femme et son enfant, au centre, évoquent la figure de la



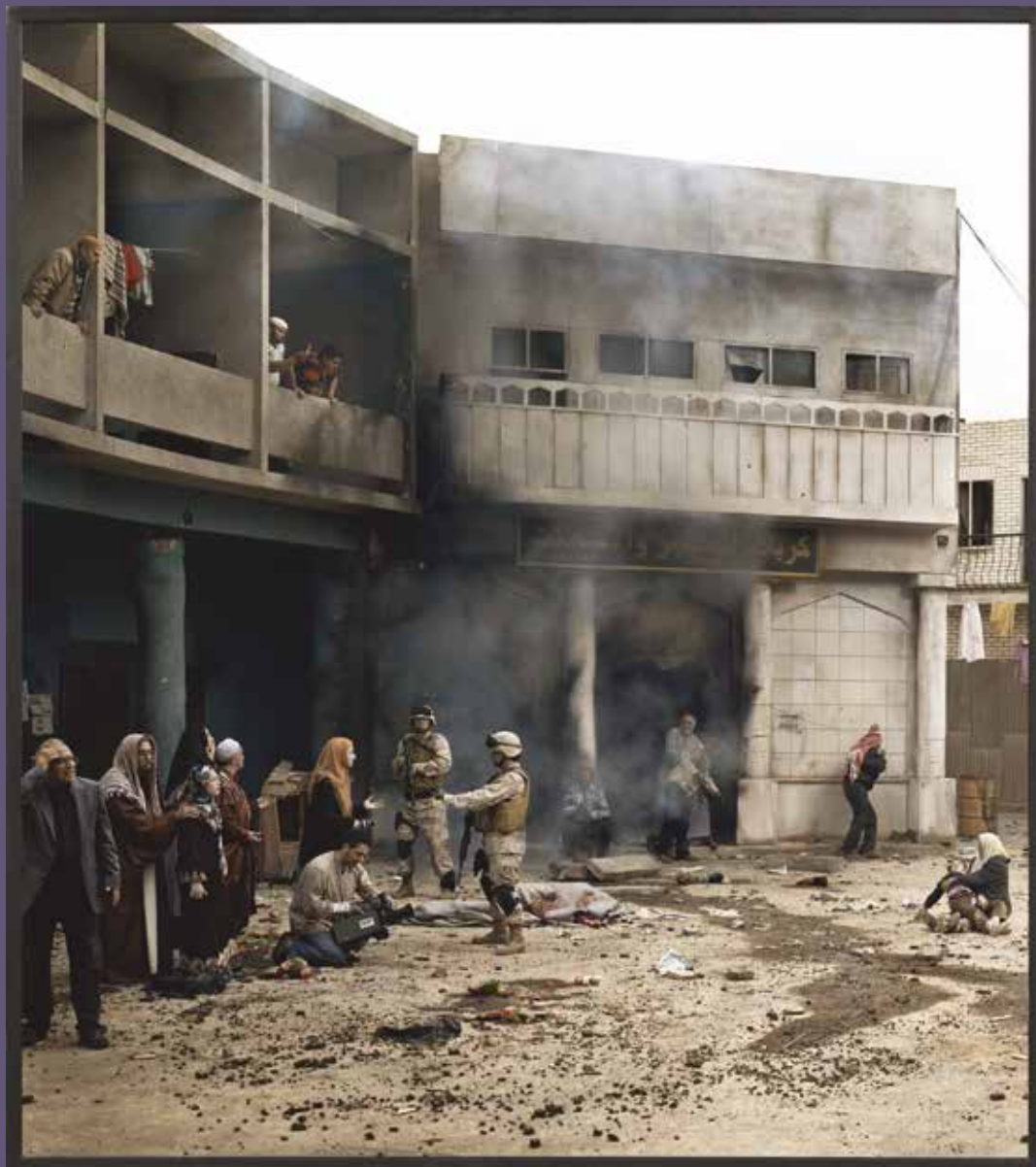
Lionel ROYER (1852-1926)

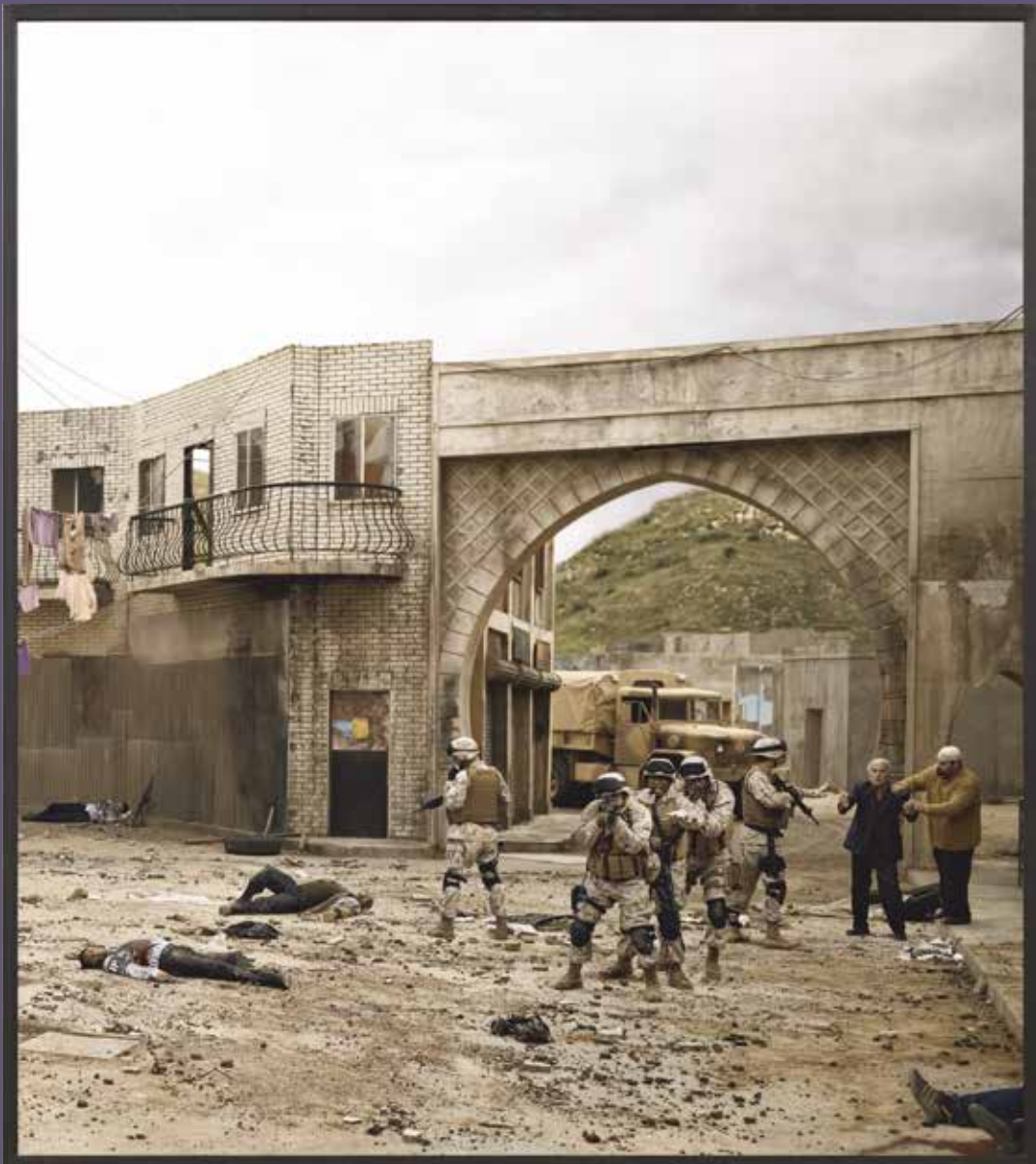
Vercingétorix devant César - 1899

Huile sur toile - 321 × 482 cm - Collection Musée Crozatier - Acquisition en 1901.

Pietà et de sa plus fameuse représentation, la sculpture de 1499 de Michel-Ange. Enfin, la posture des Marines qui, trois fois, répètent le même geste – bras tendu, main ouverte en avant – semble ne rien devoir à la coïncidence et signifie à la fois le contrôle et la pacification. Contrôler et pacifier impliquent une présence américaine tenue par une volonté de non-agression. Cette scène de guerre, fruit d'une falsification, est en réalité construite comme une image de propagande.

En puisant dans les codes de la peinture d'histoire, Éric Baudelaire rappelle de quelle manière ce genre a toujours été soumis à des arrangements, adoptant des écarts face à la réalité historique à des fins d'édification ou de propagande. Le dialogue que sa photographie entretient avec les peintures de Henri-Paul Motte (1886) et de Lionel Royer (1899) mettant en scène la reddition de Vercingétorix vaincu par César est tout à fait éloquent. Ces peintures ont été réalisées dans un contexte de défaite face à la Prusse en 1871 et de forte poussée des idées patriotiques et nationalistes. Il fallait donner une image de grandeur de la France, contenue dans le sacrifice de Vercingétorix face à César. Pour cela, et au prix d'anachronismes et d'invéraisemblances, les deux peintres placent Vercingétorix dans la position du vainqueur tandis que César est relégué au second plan. La défaite est actée mais les peintres retiennent le courage du chef des Arvernes, quitte à livrer une vision erronée de l'événement. C'est donc une réflexion sur l'authenticité des images que propose la proximité de la photographie d'Éric Baudelaire avec ces deux peintures. Une réflexion liée à notre époque, propre à nos sociétés surmédiatisées, mais qui est déjà en germe au siècle passé dans les représentations picturales. La photographie qui voit le jour au XIX^e siècle n'y changera rien, en contredisant très vite le principe d'objectivité qu'elle promettait à ses débuts, ce que réaffirme l'œuvre d'Éric Baudelaire 150 ans plus tard.





GALERIE DE ZOOLOGIE



Roland COGNET (né en 1957) - *Tête de singe* - 2014
Bronze et cèdre - 166 × 45 × 66 cm
Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2015.



Johan CRETEN (né en 1963) - *Nur ein Fisch* - 1992
Platine et émail sur terre cuite - 100 × 24 × 20 cm
Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 1994.

Au cœur de la galerie de zoologie du musée Crozatier, au milieu de la procession d'animaux naturalisés, sont présentées les œuvres de Johan Creten et de Roland Cognet. Ces deux artistes développent depuis de nombreuses années un vaste bestiaire qui s'insère dans des pratiques largement tournées vers la sculpture. Roland Cognet a entamé depuis les années 1980 une recherche sur les matières et les formes dans laquelle l'animal trouve toute sa place : "Je me suis toujours intéressé aux formes animales. Il y a ce trouble que l'on a par rapport aux animaux face à notre propre existence, notre propre statut d'humain, il y a quelque chose quand même d'assez troublant, et comme je ne sais pas répondre à ces choses-là d'une autre façon que par la sculpture, ou le dessin, j'ai essayé de comprendre, à travers un corps, un buste, une tête". *Tête de singe*, où l'on devine dans le modelage chaque passage des doigts de l'artiste, tisse judicieusement ce lien entre l'animal et l'homme. De tous les animaux, le singe possède cette particularité d'être génétiquement le plus proche de l'être humain (les scientifiques s'accordent à dire que l'homme aurait partagé un ancêtre avec le bonobo et le chimpanzé commun il y a plus de six millions d'années). La présence de cette œuvre au sein de la galerie des sciences du musée amène très vite la question des origines et de l'évolution (voir plus avant les collections de paléontologie du musée). Les animaux sont perçus comme des médiateurs entre l'homme et ses origines puisque, comme le rappelle Jean-Christophe Bailly dans son recueil de textes consacrés à la question animale, *Le Parti-pris des animaux*, "la relation entre les hommes et les animaux, qui commence avec le monde lointain des hordes de chasseurs-cueilleurs, est l'histoire même de l'humanité."

L. F.



Nur ein Fisch de Johan Creten est un ensemble de quatre sculptures figurant des poissons à tête de mort. Si l'on peut assimiler ces poissons recouverts d'une peinture couleur de mercure à une réflexion sur l'environnement et l'écologie, les poissons de *Nur ein Fisch* ne sont pas *seulement* ("Nur") des poissons comme le titre semble l'indiquer et l'œuvre renvoie aussi à l'héritage de la mythologie grecque. La forme hybride, oscillant entre poisson et humain, entre organisme vivant et "mort-vivant", est une référence implicite aux Érinyes de *Orestie* d'Eschyle, ces entités monstrueuses chargées par les dieux de poursuivre Oreste pour lui signifier sa culpabilité. Ainsi exposés, les poissons de Johan Creten entament une communication silencieuse avec le spectateur, leurs orbites vides venant le toiser pour l'amener à s'interroger sur sa propre culpabilité. La présence de ces poissons à tête de mort, placés devant les animaux naturalisés, peut aussi se lire comme une réminiscence du *memento mori* en faisant prendre conscience au spectateur qu'il contemple, au sein de ce parcours zoologique, différentes espèces animales naturalisées, conservées à jamais dans une apparence de vie au moment même où certaines d'entre elles sont menacées d'une extinction prochaine.

SALLE DE PROJECTION



Vajiko CHACHKHIANI (né en 1985) - *Winter Which Was Not There* - 2017

Vidéo - 12 min 30

Collection FRAC Auvergne - Acquisition en 2019.

Les premières minutes du film de Vajiko Chachkhiani invitent tout un imaginaire lié aux odyssees sous-marines et aux histoires fascinantes de trésors enfouis. Le film met en scène le remorquage d'une statue monumentale qui émerge doucement de l'eau, dégoulinante et recouverte en partie d'algues vertes. Trois hommes, l'air impassible, semblent gérer l'opération qui consiste, une fois remontée des eaux, à attacher la statue à la barre d'attelage d'un vieux pick-up conduit par l'un d'entre eux et dont la ressemblance avec la statue est troublante. Commence alors un mini road-movie à travers la campagne (sans doute en Géorgie, pays d'origine de l'artiste) où quelques arbres nus émergent de la pâleur d'un matin d'hiver. Durant le trajet, la statue n'ayant fait l'objet d'aucune protection particulière (bien loin de celles que l'on déploie de coutume pour le transport d'œuvres d'art) est traînée sur le bitume et ne tarde pas à se morceler tant et si bien qu'il n'en reste plus rien lorsque la voiture atteint la périphérie d'une ville. Seule la corde à laquelle elle était arrimée traîne encore à l'arrière du pick-up.

Le film emprunte autant aux codes de l'absurde (le film n'est pas exempt d'un certain humour), du fantastique (que dire de la disparition subite d'une vache ?) et de la tradition du road-movie pour délivrer une réflexion sur la relation complexe qu'entretient chaque individu avec son histoire, son histoire intime et celle de son pays. L'artiste matérialise habilement cette dualité en alternant des scènes filmées depuis l'intérieur du véhicule et des plans tournés à l'extérieur dans lesquels se devine la situation économique et sociale de la Géorgie d'aujourd'hui. Ce travail de montage place le spectateur dans un va-et-vient incessant entre espace intime et espace public, entre histoire individuelle et histoire collective. La Géorgie a proclamé son indépendance en 1991 mais la sortie de l'ère communiste est entravée, aujourd'hui encore, par de nombreuses difficultés



économiques et sociales, parfaitement traduites dans le film par les quartiers délabrés que traverse l'homme à bord de son pick-up et par la situation de la jeunesse géorgienne. La scène des enfants jouant au ballon sur un terrain vague ou celle de ce jeune couple qui attend dans un bus sont manifestes du mal-être d'une génération héritière d'une histoire nationale douloureuse qu'ils n'ont pourtant pas connue. L'homme, quant à lui, incarne la génération passée qui a vécu sous le régime le régime soviétique et y a peut-être adhéré pleinement (sa ressemblance avec la statue pourrait le laisser supposer). Mais si la destruction de cette statue permet d'envisager un processus de libération d'une histoire nationale sombre, l'homme ne semble pourtant n'en tirer aucune satisfaction particulière. Avec *Winter Which Was Not There*, Vajiko Chachkhiani met en évidence la difficulté pour les Géorgiens de se défaire du lourd héritage de leur histoire, près de trente ans après la chute du bloc communiste. Il n'est pas inutile de rappeler que Joseph Staline est né à Gori, en Géorgie, et que la place de la mairie de Gori a longtemps été dominée par une statue monumentale du dictateur. Ayant miraculeusement survécu à la déstalinisation en 1956 – qui détruisit une grande partie des monuments érigés en la mémoire du Petit Père des peuples – la statue sera finalement déboulonnée un soir de 2010 sur ordre des autorités géorgiennes. Elle disparaîtra ensuite pendant plusieurs années avant d'être finalement retrouvée au milieu d'un terrain vague, à sept kilomètres de la ville. Le film de Vajiko Chachkhiani – tout comme cette anecdote historique – met parfaitement en évidence la difficulté de tout un peuple à se positionner face à l'Histoire, entre devoir de mémoire et volonté farouche de faire table rase du passé. Ce faisant, le film résonne d'un écho troublant avec l'actualité et le vif débat autour du déboulonnage des statues d'anciens esclavagistes.





