

# western moderne



Fonds d'Art Moderne et Contemporain - Espace Boris Vian - Montluçon

2 février - 30 mars 2008

Fonds Régional d'Art Contemporain Auvergne

«L'homme est taillé dans un bois si tordu qu'on n'en pourra jamais tirer quelque chose de tout à fait droit».

Emmanuel Kant

## WESTERN

Film dont l'action se situe dans le Far West américain et qui illustre certains épisodes de la conquête des terres de l'Ouest sur les Indiens.

Genre cinématographique constitué par ces films.

Action très mouvementée, poursuite, bagarre.

## WESTERN MODERNE

Réalité ambiante dont l'action se situe dans le monde et qui illustre certains épisodes de l'Histoire récente de l'humanité.

Genre social constitué par une redéfinition des rôles entre les cow-boys et les Indiens.

Action très mouvementée, émeutes, totalitarismes, attentats...

Dans le Western Moderne, de vrais truands déguisés en faux indiens attaquent la diligence à la grenade, pillent l'or noir, la verroterie, les armes, l'eau de feu, les bibelots et les démocraties.

Dans le Western Moderne, les conquêtes sont aveugles, totales et brutales. Les territoires sont arides, hostiles, poussiéreux et couverts de champs de mines. Les coyotes rôdent, les vautours minaudent. Les héros ne sont pas glorieux, ne sont pas beaux, ne sont pas élégants.

Dans le Western Moderne, le héros est impitoyable - son tir est chirurgical, opportuniste, sans tremblement. Le héros est cruel et vaniteux. Il gagne toujours (il est le héros).

Dans le Western Moderne errent les figurants, perdus dans les paysages urbains en déshérence, levant les poings pour une révolution de poche, clamant un «même pas mort» désabusé.

«L'art est une tentative pour intégrer le mal».

Simone de Beauvoir, *Les Mandarins*, 1954.

L'histoire de l'art n'est pas réductible à une simple question de chronologie et d'enchaînement d'époques et de styles. Elle est aussi à envisager comme un remous permanent, comme un brassage inexorable, une succession de flux et de reflux desquels émergent des images et des thèmes récurrents qui hantent la création artistique. L'histoire de l'art n'est pas logique ni linéaire. Elle est, au contraire, anachronique, chaotique, complexe, impure, habitée d'images fantomatiques et obsédantes.

C'est la raison pour laquelle il est question dans *Western moderne* de fantômes, de surgissements du passé dans le présent, de la part maudite de notre histoire passée et actuelle, de nos heures sombres. *Western moderne* est la manifestation des préoccupations de nombreux artistes pour la préservation et le legs d'une mémoire collective au vu des événements historiques et sociaux majeurs de notre contemporanéité. Ces oeuvres sont le témoignage d'une volonté de combattre l'aspiration vers l'oubli, de préserver coûte que coûte une faculté à agir contre l'effacement et à maintenir notre présence au monde. Cette exposition poursuit une réflexion sur la part d'engagement de l'oeuvre d'art et montre, autour de problématiques très actuelles de quelle manière les artistes contemporains, en s'emparant de leur époque, réalisent des oeuvres qui dressent un portrait parfois violent de nos sociétés parfois régies par les règles du western impitoyable.

Tous les textes, sauf mention contraire, sont de Jean-Charles Vergne, Directeur du FRAC Auvergne.

## Paolo GRASSINO

(Né en Italie en 1967)

Les sujets abordés par les oeuvres de Paolo Grassino explorent de manière récurrente les questions du politique, du social avec, en toile de fond, un regard porté sur la frontière parfois ténue qui sépare l'humanité de l'animalité. *Analgesia 900* est réalisée avec un matériau formant une peau, conçu à partir d'une mousse de polystyrène utilisée dans l'industrie pour la fabrication d'éponges, que l'artiste découpe, tisse, colle sur une structure d'acier et de PVC, avant de le recouvrir de cirage liquide noir. Indéniablement, le premier contact du spectateur avec *Analgesia 900* ne peut laisser indifférent. Des chiens noirs, lisses, à la peau striée, sans oreilles ni bouche, occupent la carcasse brûlée et froissée d'un fourgon renversé sur le flanc.

Leur posture est celle de la meute organisée, implacable et sauvage, semblant garder l'accès à un territoire interdit. La meute et sa sauvagerie représentée créent un antagonisme avec la douceur du matériau utilisé, avec sa fonction même qui est celle d'éponger, de faire disparaître la salissure et tout ce qui perturbe la salubrité domestique. D'expérience, on constate la tentation plus que fréquente chez les spectateurs de cette oeuvre de vouloir la toucher afin d'en expérimenter la texture et, si certains y parviennent – bien que cela ne soit pas autorisé comme pour la plupart des oeuvres d'art – et peuvent effectivement mesurer la douceur et l'onctuosité de la surface, c'est pour constater très vite que leurs doigts sont maculés de cirage, contaminés par l'oeuvre et par son propos ambivalent. Accident, acte criminel, simple déchet laissé pour compte dans un terrain vague ou dans quelque cimetière d'épaves automobiles, le fourgon calciné et broyé devient l'articulation de plusieurs sens possibles de l'oeuvre qui conduisent consécutivement le spectateur sur les champs du terrorisme, de l'émeute urbaine ou encore dans l'espace fictionnel d'une imagerie d'anticipation apocalyptique. Vision archétypale de la violence contemporaine, du délabrement économique et social, l'oeuvre de Paolo Grassino porte également en elle le germe d'une interrogation politique empreinte de cynisme. Le titre *Analgesia 900* entretient en effet de manière claire une relation avec une sphère sémantique propre à l'industrie pharmaceutique. Le titre résonne comme le nom d'un médicament analgésique destiné à supprimer la sensation de douleur et confère à l'oeuvre le statut de manifeste dénonçant l'endormissement artificiel des masses par des images adoucies, faisant se succéder les thèmes de façon équivalente, provoquant la perte progressive des intensités ou esthétisant les événements les plus insoutenables – effondrements des Twin Towers lors des attentats du 11 septembre, territoires ravagés lors de catastrophes naturelles, zones de guérilla urbaine dans le contexte d'émeutes ethniques ou sociales.

## **Alix DELMAS**

(Née en France en 1962)

« J'ai débuté la série photographique intitulée *Fingers* en 1998. La série confronte des éléments du corps (mains et doigts) avec l'eau, considérée comme surface à la fois solide et pénétrable, réfléchissante et opaque. La série aborde des thèmes comme l'attraction, le gouffre, la surface, la noyade, la saisie, l'entre deux eaux, la temporalité, l'éblouissement... » Ces mots d'Alix Delmas sont représentatifs de l'ensemble des travaux menés depuis des années. Non pas que toutes ses oeuvres fassent appel de manière récurrente aux mêmes préoccupations mais il y a incontestablement dans ces lignes l'affirmation d'une intonation générale, d'une sensibilité particulière où se mêlent une douceur, une sensualité, une manière d'affleurer, d'aborder le basculement artistique du monde par la tangente ou plutôt par l'asymptote, cette courbe qui ne cesse de tendre vers son réceptacle sans jamais l'érafler. Qu'il s'agisse de ses dessins, au trait malhabile en apparence, ou de ses instantanés – le terme ici convient bien mieux que celui de photographie tant ces derniers semblent être fondés sur la spontanéité, avec la part de déceptivité que cela peut impliquer – capturant de petites portions de temps et d'espaces incongrues, Alix Delmas ne travaille pas selon un processus décidé de manière immuable et multiplie les expérimentations en fonction des nécessités imposées par le propos. Le résultat se situe assez régulièrement sur une limite ténue, à l'instar de *Fingers* dont on imagine aisément qu'elles puissent revenir d'un laboratoire de développement grand public estampillées d'un autocollant portant la mention « non facturé ». Il s'agit d'une photographie du peu pouvant être comprise comme une photographie ratée alors qu'il faudrait davantage employer ici le verbe échouer que celui de rater – échouer dans le sens de faire naufrage, naufrage de l'image qui, in extremis, parvient à ne pas sombrer. Les photographies parviennent à unir remarquablement ce qu'elles sont et ce qu'elles disent. Des mains pendantes, dévitalisées, semblant retenir une eau lourde à la viscosité étrange, quelques algues arrachées lors de la remontée à la surface ou en agrippant le sable pour ne pas sombrer à nouveau... Mais, en arrière plan, un paysage sans aucune qualité, quelques bateaux, une mer basse, un ciel sans teinte et sans texture stoppent toute poussée romantique. C'est dans un entre-deux que nous plongeons ces images, entre échec et poésie, entre immersion et émergence, sans jamais rien affirmer, sans jamais aborder aucun rivage – ni celui du symbole, ni celui d'une signification particulière, ni celui d'une sensation précise –, toujours en conservant une trajectoire asymptotique qui jamais ne touchera son but puisqu'en définitive elle n'en possède pas de tangible et que son propos est – justement – de préserver l'espace entre-deux.

## **Philippe COGNEE**

(Né en France en 1957)

La préoccupation principale de Philippe Cognée depuis plus d'une dizaine d'années est de tester la résistance des sujets les plus banals qui soient. C'est ainsi qu'il peint des baignoires, des réfrigérateurs, des châteaux de sables... afin d'en mesurer la dimension artistique une fois transposés en peinture.

Sa technique consiste, en prenant une photographie comme point de départ, à peindre son sujet en utilisant un mélange de cire et de pigment. Ce mélange d'encaustique, une fois la peinture réalisée, est chauffé au fer à repasser afin de provoquer une liquéfaction de la surface de l'œuvre. Le film plastique protecteur disposé par l'artiste préalablement à cette opération est enfin arraché, créant ainsi les aspérités visibles à la surface de l'œuvre. Le sujet initial de l'œuvre, aussi banal soit-il, se trouve modifié par l'effondrement et la liquidité des géométries. Le sens peut alors vaciller et parfois basculer.

L'oeuvre présentée dans *Western moderne* est issue d'une série récente exclusivement basée sur les images de vues aériennes prises par satellite fournies par le site Internet Google Earth. Cette cartographie vue du ciel propose des images dont les détails sont parfois d'une redoutable précision. Le motif, dans cette peinture, est la vue d'un ensemble de buildings d'une métropole américaine. Ces architectures habituellement perçues dans leur monumentalité semblent ici comme écrasées par la dissolution de l'image obtenue grâce à la technique à l'encaustique employée par l'artiste. Le tableau devient pareil à un mur et n'est pas sans évoquer les peintures très frontales réalisées dans les années 40 par Piet Mondrian, elles aussi inspirées par les agencements orthogonaux des avenues et des rues des villes américaines. On retrouve dans cette oeuvre l'intérêt porté par Philippe Cognée pour les grandes architectures contemporaines que sa technique transforme en formes chargées d'une précarité presque pathétique. On y retrouve également, sans doute, l'évocation d'une menace terroriste venue du ciel prompte à détruire les symboles d'une Amérique toute puissante.

Eric Provenchère

## **Christiane BAUMGARTNER**

(Née en Allemagne en 1967)

Issue de l'Académie des Beaux-Arts de Leipzig puis du Royal College of Art de Londres, Christiane Baumgartner occupe une place marginale dans la création actuelle dans la mesure où elle a très tôt décidé de se spécialiser sur les différentes techniques de gravure, dont elle maîtrise parfaitement les moindres subtilités. Alors que de nombreux peintres utilisent la photographie comme base de travail à l'exécution de leurs oeuvres picturales, choisissant ainsi d'opter pour une mise à distance de l'image initialement sélectionnée par son transfert en peinture, Christiane Baumgartner préfère quant à elle préserver les images dont elle se sert en les modifiant, en les affaiblissant. *Formation I* et *Formation II* sont ainsi à l'origine deux images découpées dans des documents d'archives historiques représentant une scène depuis longtemps entrée dans la mémoire collective puisqu'il s'agit du passage de bombardiers alliés pilonnant les villes d'Allemagne durant la seconde Guerre Mondiale. Née à Leipzig, en pleine période de guerre froide, de l'autre côté du Mur, Christiane Baumgartner a été, comme bon nombres d'artistes est-allemands, considérablement marquée par le passé historique de son pays et par le paradoxe de cette fin de guerre qui, pour trouver son issue, a dû permettre la destruction massive des villes et des populations allemandes par une coalition dont l'objectif était justement leur libération du joug imposé par le nazisme.

Affaiblies par leur transfert chimique sur du bois puis imprimées à l'aide des techniques de gravures sur de monumentales feuilles de papier, ces images de bombardier appartiennent indubitablement au patrimoine visuel de notre histoire et constituent en cela de véritables stéréotypes de toutes les guerres de la seconde moitié du 20ème siècle. Portant en elles les striures et les nervures du bois, elles en deviennent fantomatiques, comme projetées sur les écrans noir et blanc de moniteurs obsolètes. Cet affaiblissement de l'image, cette disparition, très visible sur la partie gauche du diptyque, est sans doute aussi une mise en garde contre la fragilité du legs historique, contre l'épuisement progressif de nos mémoires, une protestation contre l'oubli.



## **Elly STRIK**

(Née aux Pays-Bas en 1961 - Vit en Belgique)

Dans un texte consacré au portrait, le philosophe belge Bart Verschaffel insiste sur la dynamique du visage comme manifestation d'un mouvement allant de l'intérieur vers l'extérieur, comme « lieu où la vie intérieure passe dans le monde visible ». Le portrait, et peut-être plus encore l'autoportrait, délivre donc un récit dont la part allégorique peut être, par ailleurs, puissamment augmentée par l'adjonction d'objets, de masques, posant ainsi une énigme sans réponse sur ce qu'est finalement un visage.

Depuis 1985, Elly Strik peint des portraits, généralement exécutés à l'huile et au graphite sur de grandes feuilles de papier. Elle s'oriente dans les années 90 vers une recherche essentiellement tournée vers la question de l'autoportrait, à laquelle vient s'ajouter à partir de 2001 l'emploi de masques qu'elle pose sur son visage avant de réaliser une photographie d'elle-même pour s'en servir de base de travail. *Beaucoup de fleurs* joue sur le registre de la transparence en superposant un voile de dentelle à la structure complexe et délicate sur un visage translucide, comme passé à la radiographie. La composition obtenue rappelle l'imagerie populaire et religieuse de la fête des morts mexicaine. Le visage est habité par une étrange beauté urticante, croisant simultanément le masque mortuaire, le crâne et la vanité, la figure de la femme voilée et celle de l'endeuillée, ne laissant intacts que les yeux, fixes et effroyables, partiellement couverts de cette résille proliférante comme une moisissure.

## **Luc TUYMANS**

(Né en Belgique en 1958 - Vit en Belgique)

« La violence est la seule structure commune à tout mon travail. Elle est à la fois physique et détachée. [...] Les tableaux, s'ils veulent faire un effet, doivent avoir cette intensité profonde du silence, un silence plein ou un silence vide. Une œuvre devrait figer le spectateur, comme s'il y avait une terreur de l'image. [...] Il s'agit de créer une atmosphère de vide. Chacune de mes œuvres doit produire un effet de vide qui m'apparaisse aussi comme un corps étranger. »

Après deux œuvres acquises en 1993 et une exposition monographique conçue à partir de peintures murales en 2003, cette troisième œuvre vient prolonger la relation forte établie entre Luc Tuymans et le FRAC Auvergne. *Evidence* (preuve) est à l'origine une carte blanche proposée à l'artiste qui, avec beaucoup de délicatesse, a accepté de réaliser une aquarelle sur papier destinée à rejoindre les deux huiles sur toile déjà présentes dans la collection. Comme toutes les œuvres du peintre, *Evidence* est une peinture allusive, à la fois lisse et violente. Dans son film *Salo ou les 120 journées de Sodome*, Pier Paolo Pasolini traitait non pas de la violence mais du lisse de la violence. Sous

l'horreur des images, tout est lisse, sans affect, et c'est à cette condition, chez Pasolini, que s'instaure la bestialité. Tout y est vu à distance. Il en va de même dans l'œuvre de Luc Tuymans. Dire qu'elle traite de la violence, de la terreur, du terrorisme, des nationalismes, des fondamentalismes, reviendrait à penser qu'elle s'abîme dans une fascination de la violence contemporaine et reviendrait, finalement, à passer à côté de l'une des œuvres les plus importantes de son époque. Si, comme il l'affirme lui-même, la violence est omniprésente dans ses travaux, elle ne l'est que de manière détachée, sous-tendue par une peinture qui entretient une oscillation permanente entre une langue picturale virtuose, chirurgicale, et une langue en délitement, fendillée, presque épuisée pourrait-on dire.

« Si vous enfoncez un clou dans le bois, le bois résiste différemment selon l'endroit où vous l'attaquez : on dit que le bois n'est pas isotrope ». Cette phrase écrite par Roland Barthes dans *Le plaisir du texte* trouve un double écho dans l'œuvre de Luc Tuymans. D'une part, les sujets de ses œuvres, qu'ils traitent de l'holocauste, du nationalisme flamand ou du passé colonial belge, cherchent dans le matériau historique le meilleur point d'entrée possible, celui qui permettra à la peinture d'investir son sujet sans verser dans la démonstration ou dans une intonation polémique qui ne pourrait que la desservir et la rendre désespérément illustrative et littérale. En somme, les sujets qu'il aborde ne sont pas isotropes et comportent des zones tendres, des plis faibles. D'autre part, les peintures elles-mêmes, malgré leur apparent lissé, ne sont pas isotropes. Elles comportent des points faibles et possèdent alors une résistance toute relative. Comme Luc Tuymans le précise, « une image ne peut pas réellement survivre, ni même exister, s'il n'y a pas un point faible dans l'image, un point qui permette de s'échapper, à partir duquel vous pouvez sortir de l'image. Autrement, cela devient étouffant. [...] Il y a toujours la nécessité de faire des erreurs car, autrement, cela n'a aucun intérêt de faire des images. » C'est ce que j'appelle le « complexe d'Achille » .

*Evidence*, comme toutes les œuvres du peintre, est à l'origine un document photographique qu'il s'agit de transposer en lui accordant un signifiant et un temps différents. La photographie est extraite d'archives médico-légales russes dans lesquelles sont compilées des clichés de victimes de meurtres dont les os du crâne ont été utilisés pour reconstruire leur visage défiguré par les balles afin de pouvoir les identifier. Renvoyant à une technique d'identification mise au point en leur temps par les soviétiques, *Evidence*, datée de 2005, est aussi une manière de traiter indirectement du climat de violence de plus en plus banalisée qui règne en Russie, tant dans les sphères les plus populaires que dans les arcanes du pouvoir en place et de son dédain à peine dissimulé pour la démocratie.

## **Amelie von WULFFEN**

(Née en Allemagne en 1966)

Amelie von Wulffen est née en plein miracle économique allemand. Elle a grandi pendant les « années de plomb », marquées par les Jeux Olympiques de Munich de 1972, la Fraction Armée Rouge (RAF), le cinéma de Fassbinder... Très active dans le milieu intellectuel de gauche, elle ne produit pour ainsi dire pas d'oeuvre pendant plusieurs années. Elle publie des articles et tourne quelques films. C'est probablement ce type de travail qui a amené l'artiste à ses grands collages. L'inclusion de plusieurs photographies ou de reproductions qui caractérise ses travaux sur papier constitue une technique picturale quasi cinématographique. L'élément unificateur est la peinture qu'Amelie von Wulffen travaille dans la tradition expressionniste, avec de larges coups de pinceau qui libèrent l'oeuvre de la précision de l'image photographique. Ici, l'artiste est présente, le visage comme badigeonné de cirage, à peine reconnaissable, à travers un double autoportrait associé à des reproductions de verreries anciennes. Autour de la partie centrale, très dense en couleurs, un cadre, très peu coloré, évoque le faux marbre. Dans chaque coin figure une reproduction en noir et blanc d'autoportraits de Vincent Van Gogh. S'il s'agit peut-être dans cette oeuvre d'établir une référence avec l'artiste maudit par excellence - socialement rejeté - une autre interprétation se propose, par association d'idées. En effet, les activités artistiques et politiques d'Amelie von Wulffen entrent étonnamment en résonance avec les portraits de Van Gogh et, plus précisément, avec le cinéaste Theo Van Gogh, arrière petit-neveu du peintre, égorgé en pleine rue en novembre 2004 par un intégriste musulman après la diffusion de son film *Submission*, dénonçant les discriminations et les violences imposées aux femmes dans les sociétés islamistes intégristes. Amelie von Wulffen, lorsqu'elle réalise cette oeuvre utilisant les portraits de Vincent Van Gogh en 2005, et en raison de son propre engagement politique personnel, ne peut pas ne pas avoir à l'esprit le meurtre commis quelques semaines auparavant. Rien ne permet de le démontrer, mais le contexte, la noirceur de l'oeuvre, le double autoportrait partiellement effacé par un « voile » de peinture, peuvent laisser supposer qu'une telle hypothèse ne soit pas dénuée de sens.

## Sébastien MALOBERTI

(Né en France en 1976)

Face à la violence d'une époque tourmentée, Sébastien Maloberti préfère la subtile puissance de l'évocation poétique au didactisme désuet de la dénonciation frontale. A ses yeux, le monde s'écoule tel un torrent. Dans l'espoir, vain, de garder la tête hors de l'eau, les hommes s'évertuent à tout comprendre, inventorier, cataloguer, classier pour finalement mieux se noyer dans l'emprisonnement rassurant de la connaissance et du matérialisme. Dans ses mains, ce monde, son matériau principal, se transforme. Le jeune plasticien le dilate dans l'étrange, le distille en une poésie « sociofantastique ».

Regard personnel, en distanciation, posé sur la réalité, cette dimension parallèle dévoile une critique sociale acerbe. Elle s'incarne dans *Idf #1 (Identité du fleuve)*. Point de jonction et de rupture, œil du cyclone, une chaise minuscule traverse la baie vitrée d'un décor miniature. La scène, accident plastique et narratif, diffuse une intensité digne d'Henri Miller. L'environnement, le mobilier, sa disposition, les fenêtres, l'éclairage au néon revendiquent l'héritage esthétique des films de Stanley Kubrick, de *2001 : l'Odyssée de l'espace* notamment. Ce cube désert, totalement déshumanisé, n'offre aucune porte de sortie, aucune issue. Impossible alors de s'extraire de cet espace d'aliénation mentale, sociale et politique sans briser la vitre. L'acte libérateur s'impose. Le geste de colère s'affirme, métaphore d'un mouvement d'opposition aux règles édictées par les tenants du pouvoir, parabole d'une révolte contre la mondialisation néolibérale et ses mauvais génies. Djinns des temps modernes, les flots ininterrompus de l'information et de la communication se déversent dans les consciences pour mieux les endormir dans le cocon douillet du consumérisme. Allégorie de la fuite, éloge de l'évasion, cette architecture minimale suscite une force, la force du partir. Partir, quitter le groupe, abandonner un confort économique et social, délaissier un conformisme intellectuel pour se lancer dans l'exploration aventureuse de nouveaux territoires plastiques ou philosophiques. Ainsi, par cette brèche dans la paroi de verre éclatée, l'artiste ouvre un passage, indique une voie, invite chacun à se glisser de l'intérieur vers l'extérieur, à s'affranchir des complaisances, à écrouler le mur des certitudes pour prendre en main sa propre destinée. Contre le cynisme d'un monde de plus en plus oppressant, Sébastien Maloberti défend une quête d'absolu.

Eric Fayet (extrait)

## Jean-Louis AROLDO

(Né en France en 1967)

Jean-Louis Aroldo mène une pratique picturale au sein de laquelle s'agencent des éléments empruntés à l'histoire de l'art, au cinéma ou au documentaire. Ce mixage des genres trouve sa manifestation première dans des œuvres en polyptyques réunies sous le terme *Compound*, appellation générique indiquant à la fois les notions de composition, d'assemblages complexes et de greffes. Les polyptyques réalisés sont la résultante d'un assemblage dont les codes obéissent aux techniques employées dans la création cinématographique. La finalité est de constituer des œuvres à l'intérieur desquelles chaque peinture possède ses spécificités propres tout en étant l'organe d'un ensemble cohérent. *Compound XV* est constitué de quatre peintures qui entraînent le spectateur sur des temps et des espaces différents. Le premier tableau est une représentation cadrée au plus près d'une scène d'autodafé issue d'une photographie montrant des livres brûlés sur la place publique dans l'Allemagne des années 30. Si l'image renvoie à une réalité historique dont l'événement est porteur à lui seul de la barbarie nazie, elle active également le souvenir d'une des toutes premières scènes du film *Fahrenheit 451*, adaptation au cinéma par François Truffaut du livre écrit par Ray Bradbury en 1951. Elle étend également son sens à la notion de censure et, plus particulièrement, à la censure religieuse formalisée par l'Index Librorum Prohibitorum, créé en 1559 par Paul IV et aboli en 1966 par Paul VI (cette liste de livres interdits contenait, entre autres, les ouvrages de Montaigne, Descartes, Pascal, Spinoza, Zola, Laurence Stern, Sartre... mais pas *Mein Kampf*). La deuxième peinture est une représentation de motifs floraux issus de l'imagerie décorative mexicaine dont le flamboiement contraste violemment avec le feu glacé du premier élément. On y retrouve indirectement une allusion à l'art fresquiste qui peut renvoyer, par association d'idée, à l'exil de Trotski au Mexique en 1937, fuyant sa condamnation à mort par contumace par le régime soviétique avec l'aide des artistes Diego Riveira et Frida Kahlo. La troisième peinture représente une gueule cassée de la première Guerre Mondiale, portrait délicatement fané d'un acteur anonyme de l'Histoire dont la présence teinte les motifs floraux d'une connotation funéraire, effleurant par là même la notion de mémoire collective et d'oubli, de disparition progressive d'une histoire vivante s'étiolant à la mesure du nombre décroissant de survivants du borbier de la Grande Guerre. Enfin, deux mains serrées l'une contre l'autre, cadrées elles aussi au plus près, font circuler à l'intérieur du polyptyque un sentiment ambigu où se mêlent la sérénité, l'attente et la tristesse. Cette dernière partie ferme l'œuvre, termine le montage, règle la vitesse interne du polyptyque, obligeant le regard à parcourir celui-ci à des rapidités différentes (le temps d'un autodafé, l'intemporalité d'un motif floral, la latence d'un visage ravagé, l'attente indéterminée des mains), dans des espaces réunis de façon anachronique.

## **Johannes KAHRS**

(Né en Allemagne en 1965)

La recherche plastique de Johannes Kahrs se développe tout autant par la peinture, le dessin, la photographie ou la vidéo. Ses dessins, exécutés au fusain et au pastel sur papier, prennent essentiellement leurs sources dans les images médiatiques. *Fists* est la représentation recadrée d'un torse de boxeur avançant ses gants en signe de protection. Le cadrage très appuyé confère au dessin une valeur d'abstraction forte et il n'est pas rare de constater qu'un certain laps de temps soit nécessaire au spectateur de cette œuvre pour comprendre qu'il ne s'agit pas d'une œuvre abstraite mais bien d'un dessin figuratif, pour recomposer de manière cérébrale l'organisation interne du dessin pour en distinguer les divers éléments. La source de cette œuvre est un document photographique datant des années 30 montrant un célèbre boxeur de l'époque, Johann Trollmann. Il est l'un des meilleurs boxeurs de sa catégorie au début des années 30, réputé pour un style de boxe inhabituel. L'arrivée des nazis au pouvoir et la mise en exergue des origines tziganes du boxeur mettront fin à la carrière de Trollmann et le conduiront finalement vers une déportation en camp de concentration dont il ne reviendra jamais. Pendant des années, son nom est oublié, jusqu'à disparaître des registres de son club de boxe de Hanovre. L'utilisation faite par Johannes Kahrs de cette photographie et du fait historique qui s'y rattache est tout à fait symptomatique de la manière de travailler de l'artiste : une photographie, un événement sans importance majeure, mais portant en lui la modélisation d'un contexte complet, pour réaliser une œuvre tout autant liée à l'image-source elle-même qu'à la puissance d'abstraction que porte l'image, la constituant en archétype possible des événements auxquels elle se rapporte.

## Eric BAUDELAIRE

(Né aux Etats-Unis en 1973 - Vit en France)

Cette composition revisite toutes les images de guerre qui nous hantent. Eric Baudelaire est allé photographier la seconde (ou la troisième) guerre d'Irak à Hollywood, dans les décors des séries télévisées qui se tournent actuellement. C'est une vaste fresque symbolisant la forme moderne des guerres, à savoir ni les grandes batailles conventionnelles, ni la guérilla des maquis de partisans, mais la guérilla urbaine où se mêlent troupes conventionnelles, supplétifs locaux et civils. C'est donc apparemment une « grande machine » au sens que pouvait lui donner Delacroix : une grande oeuvre, extrêmement composée, valant à la fois par la puissance de son mouvement d'ensemble et le soin apporté aux détails, tentant de restituer le plus fortement possible la grandeur tragique ou bestiale mais triomphante d'un grand événement.

Celle-ci semble toutefois produite pour fonctionner à l'envers. L'image est d'abord fracturée en son centre : il n'y a qu'un seul photogramme mais il est présenté en diptyque, brisant ainsi d'avance toute promesse d'unité et de mouvement d'ensemble. Très vite on s'aperçoit qu'il n'y a en fait pas d'action ni de mouvement d'ensemble spontané ; les personnages sont des acteurs qui prennent la pose. Cette fresque s'intitule *Dreadful Details*, mais on n'observe aucun détail « effroyable » ou « insupportable » : l'enfant dans les bras de sa mère, vraisemblablement mort, ne porte nulle trace de sang, les autres morts, quand ils ne sont pas dissimulés sous une couverture, ne portent ni mutilation, ni blessure éprouvante, on ne voit aucune bestialité en acte. C'est une anti-fresque. Car tout ici est cliché ou référence aux clichés. Cliché du cadavre de *sniper*, à qui l'on a fait prendre la pose avant de le photographier, comme l'avait fait Alexander Gardner avec sa photo *Home of a Rebel Sharpshooter* lors de la guerre de Sécession. Le mort, en arrière-plan et contre le mur, à gauche du panneau droit, en est une quasi-citation et le titre même, *Dreadful Details*, provient de la légende d'une photographie sur cette guerre. Cliché du photojournalisme plus récent : comment ne pas se sentir au Vietnam à la gauche du panneau de gauche, entre cette femme qui ouvre les bras face au soldat qui la met en joue et cet homme accroupi derrière un écran de fumée ? Cliché encore de la peinture de guerre elle-même : à droite du panneau de droite, avec ces soldats prêts à faire feu et ce suppliant qui ouvre les bras, comment ne pas se sentir en Espagne, le 3 mai 1808, sous le regard de Goya ? Plus encore, avec cet officier à l'air indifférent qui se tient légèrement à l'écart, on n'est plus seulement chez Goya et en Espagne, mais tout autant chez Manet et au Mexique, à propos de l'exécution de Maximilien. Clichés que ceux que prennent les deux civils au balcon avec leur téléphone portable, comme en une référence implicite aux images « amateurs » d'Abou Ghraïb ; et ils les prennent en surplomb d'un journaliste télé qui est encore en train de régler sa caméra, comme en une allusion tout aussi implicite à l'explosion des images d'anonymes, notamment grâce à Internet.

Pierre Zaoui (extraits)

## Marc GENEIX

(Né en France en 1975)

Accroché à l'extérieur, un néon indiquant «Même pas mort». A l'intérieur, une vidéo : un enfant, coiffé d'un chapeau de shériff, vêtu d'un habit de cowboy, portant une épée en plastique à la ceinture, allume des pétards qu'il projette dans une cour d'école où se déroule l'action principale. L'enfant, grimpé en justicier vengeur, jetant ça et là ses pétards inoffensifs, est mis en balance avec la violence véritable de notre contemporanéité déchirée par les conflits, les génocides, les destructions massives - naturelles ou orchestrées -, les foules en déshérence, les nationalismes s'entrechoquant dans le sang et les gravas, le triste stéréotype de clôtures hérissées de barbelés, les écrans de surveillance, les puits de pétroles en flammes... Le montage cut fait ainsi se succéder les scènes de cour d'école avec des documents en noir et blanc issus pour la plupart de journaux zoomés au plus près. Ils se succèdent avec force, effleurant avec révérence le souvenir de *La Jetée*, formidable collage photographique en mouvement réalisé par Chris Marker en 1962, additionnant les constats d'échecs à de rares images que l'on voudrait être porteuses d'espoir, à l'instar de ce tee-shirt portant l'inscription altermondialiste « un autre monde est possible ».

Cet enfant est l'enfant générique du monde d'aujourd'hui tout en étant également l'enfant de tous les passés. Il réactive le personnage d'Edmund, ce jeune garçon de quinze ans filmé dans *Allemagne année zéro* par Roberto Rossellini en 1947, dans les décombres d'un Berlin déchiqueté, et qui finira par se suicider de désarroi face à la désolation sociale et morale d'un pays mort. L'enfant filmé par Marc Geneix n'est pourtant pas si clairement défini car s'il porte en lui, malgré lui, comme tout individu, le poids d'un passé terrible, cet enfant doit être perçu sous l'angle d'un devenir incertain où tout reste possible.



# Le Fonds Régional d'Art Contemporain Auvergne

Installé depuis 1985 à Clermont-Ferrand dans les Ecuries de Chazerat, salle voûtée du 18<sup>ème</sup> siècle à l'impressionnante architecture aux piliers de pierre volcanique, le FRAC Auvergne a constitué une importante collection d'œuvres d'art orientée vers les différentes pratiques picturales contemporaines.

Les quelques 350 œuvres de la collection du FRAC Auvergne circulent sur l'ensemble du territoire régional à raison de 20 à 25 expositions annuelles. Ce rayonnement, privilégiant la mise en œuvre d'outils destinés à sensibiliser tous les types de publics à la création contemporaine, permet à un public de plusieurs dizaines de milliers de visiteurs annuels d'accéder à une collection de haut niveau réunissant des artistes de renommée internationale et accordant également une place non négligeable à la jeune création.

Accompagné par un club d'entreprises mécènes et soutenu par ses deux partenaires historiques, le Conseil Régional d'Auvergne et le Ministère de la Culture, le FRAC Auvergne a développé ces dernières années une programmation d'expositions consacrées aux artistes majeurs de notre époque.

Aujourd'hui parvenu à une étape importante de son évolution, le FRAC Auvergne s'installera en 2009 dans de nouveaux locaux, situés près de la Cathédrale, afin de proposer à ses visiteurs des espaces d'exposition plus importants tout en développant de nouvelles activités tournées vers la pédagogie et le jeune public.

## FRAC Auvergne

Espace d'exposition

Ecuries de Chazerat - 4 rue de l'Oratoire - 63000 Clermont-Ferrand  
04 73 412 768

Administration

Rue de la Sellette - 63000 Clermont-Ferrand  
04 73 318 500 - [frac.auvergne@wanadoo.fr](mailto:frac.auvergne@wanadoo.fr)

Pour recevoir les informations sur l'actualité du FRAC Auvergne, envoyez un message à [frac.auvergne@wanadoo.fr](mailto:frac.auvergne@wanadoo.fr) en précisant votre adresse email.



FRAC

FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN  
D'AUVERGNE