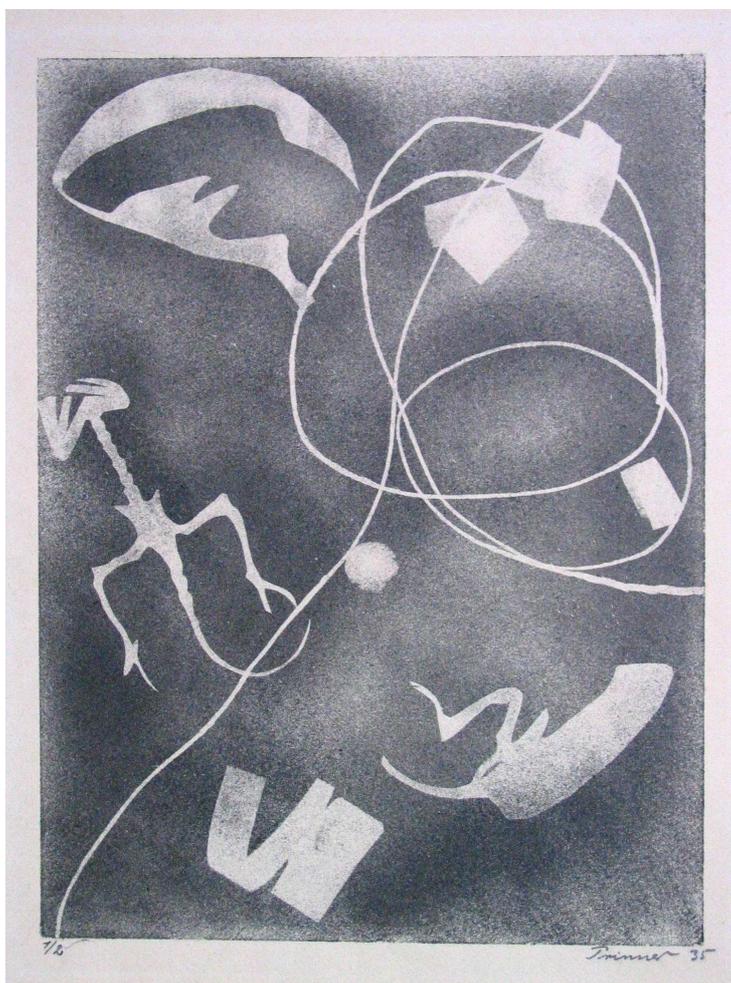


# Musée de l'Abbaye Sainte-Croix

Les Sables d'Olonne

-----

## DOSSIER DE PRESSE



1935 (papyrogravure)

Anton Prinner, *Sans titre*,

## ***Les ombres***

*Collections 2011*

(5 février 2011- 29 janvier 2012)

## Communiqué de presse

Le nouvel accrochage des collections du musée, placé sous les auspices des Ombres, a sûrement de quoi inquiéter. Son titre, surgi en droite ligne des enfers de Dante et de Rodin, donne un ton funeste à cette composition en mode mineur. Il est en effet question ici d'absences et d'errances, de disparitions et de liquidations. L'humanité y est forcément malmenée, soumise à d'étranges métamorphoses. Cela ne vire toutefois pas systématiquement au tragique tant il est vrai que la charge portée, aussi féroce soit-elle, fait parfois sourire. Et puis ces « ombres tutélaires » ne sont que des fantômes, évanescents et discrets, qui planent sur les collections sans jamais s'imposer. Elles ne sont qu'une invitation à dérouler un possible fil d'Ariane d'une œuvre à l'autre, que le visiteur reste libre d'emprunter. Mille et un regards différents peuvent se porter sur une même oeuvre. Celui que nous souhaitons vous faire partager cette année veut aller au-delà des apparences et sonder l'épaisseur du mystère dans une relecture aux accents surréalistes qui préfère l'ombre à la lumière.

## Paysages sans âmes ?

La première disparition à déplorer dans ce nouvel accrochage est celle de la figure humaine, étrangement absente du paysage. Quelques silhouettes sombres ponctuent le remblai des Sables d'Olonne peint par **Albert Marquet** (*L'été aux Sables d'Olonne*, 1933). Sans consistance, rapidement brossées, elles tiennent le rôle de faire-valoir, désignant depuis le devant de la scène, accoudés à une rambarde, le véritable sujet du tableau : l'immensité de la mer et du ciel saisis ici par temps gris. Le rendu d'une atmosphère l'emporte sur la précision du trait, tout comme dans un tableau de jeunesse de **Charles Lapicque** (*Le torpilleur*, 1929), réduit à une palette étonnamment sombre pour un artiste passé maître de la couleur vive. La présence de ce vaisseau fantôme se perd dans l'obscurité ; elle semble presque irréelle et, du même coup, inquiète.

C'est au contraire la netteté et la précision du style qui étonnent chez **Jules Lefranc**. Il a composé *Penhoët* (1930) à partir d'une de ses photographies, prise sur le chantier naval de Saint-Nazaire. La palette, restreinte aux tons noirs, gris et rouille, le traitement des surfaces en à-plats soignés, la multiplication des réseaux linéaires, le point de vue emphatique qui exacerbe la perspective et les proportions du navire servent l'étrange beauté des trois seuls protagonistes du tableau : les rails, la grue et la poupe du *Normandie*. L'espace est calme et désert ; il y plane, tout comme dans un paysage métaphysique, l'ombre d'une absence, celle de l'homme détrôné par la machine. L'esprit moderniste de Fernand Léger, du *Ballet mécanique* et des *Constructeurs*, n'est pas si loin. On le retrouve aussi dans une photographie de **Philippe Bazin**, *Porto (grumes de Matosinhos)*, réalisée en 2001. L'artiste, surtout connu comme portraitiste d'une humanité restituée au plus juste, sans concession, s'est récemment tourné vers la captation de paysages apparemment banals mais lourds d'histoires. La présence de l'homme s'y lit en filigrane. Là encore, il s'agit d'un port industriel dont l'artiste questionne la portée symbolique et le potentiel esthétique. Le point de vue reste frontal et le cadrage serré, suivant un parti-pris construit et épuré. Mais le noir et blanc cède la place à la couleur : des tronçons de bois, sombres et inquiétants, plombent l'image au premier plan, tandis que le bleu léger du ciel et les éclats rouges et jaunes de la grue l'allègent par-delà le barrage. Inscrite à l'académie moderne, **Marcelle Cahn** suit en 1923 l'enseignement de Fernand Léger et d'Amédée Ozenfant. Marquée par les préceptes puristes, elle réduit *La rue* (1927) à une succession d'aplats colorés agencés orthogonalement. La ville se réduit à un schéma : quelques lignes droites, des couleurs en demi-teintes et un jeu de correspondances entre les plans qui évacue toute anecdote et tend vers l'abstraction pure.

L'œuvre d'**Alberto Magnelli** oscille également entre l'abstraction et la figuration. Après ses premières compositions abstraites datées de 1915, il revient aux sujets classiques jusqu'à sa rupture définitive avec le sujet, consommée en 1935. La série qui précède (*Pierres*, 1931), annonciatrice de ce basculement, renoue avec l'art de la fresque du quattrocento florentin. Inspirée par les blocs de marbre extraits des carrières de Carrare, elle applique à un motif existant des principes de construction déconnectés de toute préoccupation réaliste. Seule importe l'harmonie plastique, le contraste des textures, les camaïeux sourds d'ocres et de gris et la noblesse hiératique de ces pierres dont l'agencement rappelle quelque monument funéraire archaïque. La référence au réel et avec elle, la trace de l'homme, se diluent dans un monde métamorphique. Ce processus de déformation et d'assemblage de morceaux extraits de la réalité gouverne également les formes fluctuantes, apparemment sans ancrage, que **Gilgian Gelzer** déduit d'images photographiques glanées çà et là. Il en résulte des compositions mouvantes, situées entre deux rives, qui s'abstraient tout doucement du réel et font la part belle aux chatoiements des couleurs. Les teintes un peu surannées des photographies de **Martine Aballéa** contribuent elles aussi à fantasmer des lieux familiers. Dans sa série des *Produits fantômes* (1998), l'artiste cultive l'ambiguïté de paysages vides dont l'étrange séduction est matinée d'angoisse. Elle leur adjoint un titre, juste quelques mots qui ont la force d'un slogan publicitaire et contraignent à l'évasion. Le visiteur plongé dans des contrées mystérieuses mène l'enquête entre polar et science-fiction. Mais l'issue de cette affaire intime reste à sa discrétion, soumise à ses turbulences et à ses propres zones d'ombres. Le paysage reflète l'état d'une âme...

## Disparition de l'artiste?

**Gilles Barbier** réintroduit l'homme dans une série ludique qu'il consacre à l'atelier (*Planqué dans l'atelier*, 1996). Cela pourrait échapper à un regard pressé tant sa présence s'avère discrète s'il n'y avait cet implacable arsenal de signes et de fléchages que l'artiste déploie avec des pots de peinture, des bouts de bois et des traits de crayons pour nous mettre sur sa voie. La mise en abîme est d'autant plus ironique que Gilles Barbier a placé la question de l'autoportrait, du clonage et de la répliation au cœur de sa pratique. Tous les faisceaux convergent, une main minuscule derrière un rouleau, un buste de l'artiste dans un recoin, un balisage systématique de l'espace, pour confirmer une évidence qui *a priori* pourtant ne saute pas aux yeux : l'artiste est partout dans cette image. **Philip Guston** commente avec ironie son retour

brutal vers la figuration en se représentant dissimulé sous une cagoule (*Sans titre*, 1971). Le revirement de celui qui fut l'un des chantres de l'époque glorieuse de l'expressionnisme américain fut vécu comme une trahison. Ce petit fantôme, perplexe devant le ballet de formes abstraites qui se joue devant lui, n'est pas l'un de ces adeptes du Ku Klux Klan que l'artiste, sympathisant marxiste, dénonçait dans les années trente. C'est un pénitent qui assume sa faute et prend acte de l'impossibilité du portrait moderne déclarée par Clement Greenberg en se voilant la face.

Le poids de l'expressionnisme abstrait est perceptible dans l'écriture spontanée et énergique d'une peinture de la période new-yorkaise d'**Hervé Télémaque**, *Sirène* (1959). Les signes allusifs n'ont rien à voir avec la clarté du vocabulaire que l'artiste met en place par la suite. Évocation libre des sirènes de bateaux que l'artiste entendait depuis sa chambre du quartier de Brooklyn Heights, ils s'en rapportent cependant au fonds autobiographique qui sous-tend l'ensemble de son œuvre. A Paris, en 1964, Télémaque participa à l'exposition *Mythologies quotidiennes* imaginée par Gérard Gassiot-Talabot comme le manifeste d'une nouvelle figuration ; **Eduardo Arroyo** aussi. Sa grande toile de 2002, *La découverte de l'Amérique*, est caractéristique de son attitude volontiers perturbatrice, adepte du télescopage et du dérailage. L'artiste, qui affectionne les jeux de masques, s'est trouvé de nombreux alter-ego : Christophe Colomb est l'un deux. Mais sur le vaisseau de ces nouveaux conquistadors, les marins se cachent derrière des lunettes stéréoscopiques et des effigies de Mickey, en vue sans doute d'assister à la rencontre détonante de l'ancien et du nouveau monde.

Dans le triptyque de **Louis Jammes** (*Dortoir n°1*, 1985), l'artiste ne se cache plus. Bien au contraire, il prend la pose dans une courte scène qui s'inspire des codes du cinématographe, en suggérant le flash-back et le retour sur soi par l'usage du noir et blanc et la traversée du miroir (ici la surface ondoyante de la mer). L'abbaye royale de Fontevraud, qui fut successivement couvent puis prison, plante le décor de cette fiction sur le thème de l'enfance, du rêve et de l'enfermement. L'introspection culmine avec l'œuvre de **Jean-Michel Sanejouand** (*Ensemble*, 1988) qui, à l'opposé de la fenêtre ouverte sur le monde albertienne, fait du tableau une « *cosa mentale* », une manifestation issue du psychisme intérieur de l'artiste qui tire parti de l'intrication de ses sensations et de sa raison. En 1987, l'artiste renonce à l'effusion de la couleur au profit d'un noir et blanc austère et fantomatique qu'il applique à des signes fuyants dont la trace et le masque, récurrents dans son vocabulaire formel, font partie.

Tous ces autoportraits dissimulés dans les collections du musée en rajoutent d'autant plus qu'ils ne se déclarent pas comme tels. Dans cette partie de cache-cache, où la véritable identité se démultiplie dans un savant jeu de rôles, l'artiste, bien au-delà de la pure et simple ressemblance physique, nous livre aussi un peu de ce qui l'habite.

## Meurtre du père?

Dans d'autres portraits, l'artiste procède par procuration chargeant un autre que lui, désigné pour le meilleur ou pour le pire, de servir son dessein. **Henri Le Fauconnier**, lorsqu'il réalise en 1910 le *Portrait du poète Paul Castiaux*, présenté dans la salle cubiste du Salon des indépendants de 1912, reste respectueux de son modèle. La fragmentation de la figure en facettes et la réduction de la couleur à un camaïeu de gris clairs et d'ombres, puisent à la source du processus analytique de Pablo Picasso sans toutefois jamais faire voler la figure en éclats. Si **Peter Saul** convoque *La grande baigneuse* de Picasso dans son oeuvre (*Woman smoking*, 1984), c'est en revanche avec une visée violemment destructrice. La charge portée contre un thème classique par excellence, celui du nu féminin au bord de l'eau qui renvoie à un âge d'or idyllique et à maintes déclinaisons picturales de prestige (dont Cézanne et Matisse), est méchante et vulgaire. La baigneuse est ici accommodée à la sauce américaine et l'artiste à la main lourde sur le dosage des ingrédients qui consomment l'outrage en taille XXL. La figure n'est plus qu'un monstre difforme, gonflé à coups de hot-dogs, de dollars, de sound blasters et de substances hallucinogènes. Son corps se dilate et sa tête est en surchauffe sous le soleil de Californie. Il y a quelque chose du surréalisme dans cette déformation jubilatoire et sacrilège du corps féminin dont on trouve également l'écho chez **Gherasim Luca**. Celui-ci s'en prend aux canons de l'histoire de l'art, des *Trois grâces* de Raphaël à la *Grande odalisque* d'Ingres (encore une baigneuse), qu'il découpe selon une grille modulaire strictement carrée. L'appellation de son procédé, la « cubomanie », souligne les aspects ludiques et obsessionnels de son système qui renvoie à tout le sérieux d'un jeu d'enfant. Elle ne dit pas en revanche l'arbitraire, le sens du poète qui décide de la recomposition et de la permutation des éléments de cette poésie visuelle en insistant sur le rythme induit par la répétition et le « bégaiement ». La déclinaison élémentaire s'allie à une référence irrévérencieuse à la culture américaine dans l'œuvre de **Joyce Pensato** (*Le lapin de Daniel*, 1993), qui a érigé le sympathique bestiaire de Walt Disney en victime de prédilection. Mickey Mouse, dégagé de la ligne claire de la bande-dessinée, n'est plus ici que l'ombre de lui-même. Décliné dans une manière de pastiche des gestes et des effets de matières de l'expressionnisme abstrait, il se réduit à une présence spectrale et déliquescence qui donne à la composition un air de *requiem*.

Le ton adopté par **François Lunven** dans l'hommage qu'il rend au peintre italien Pontormo est plus ambigu. Le titre, *Pontormo dans tous ses états* (1970), annonce l'exagération du style caractéristique de l'école maniériste à laquelle l'histoire de l'art le rattache. Et Lunven en effet colle à ce principe dans la débauche de formes hybrides, tantôt rouages tantôt viscères, et l'assortiment de couleurs stridentes qu'il associe en un échafaudage virtuose et vertigineux. C'est aussi aux maîtres italiens, plutôt du côté de Venise, que l'on songe devant la flamboyance de la matière qu'**Armand Jalut** rend avec brio et malice aux objets et aux êtres les plus triviaux, concédant allégrement la majesté d'un pape au portrait en pied d'un Yorkshire enrubané.

L'art citationnel auquel se livre **Jean-Michel Alberola** dans ses images peintes du début des années quatre-vingt est ancré dans l'histoire de l'art. Il se nourrit d'extraits d'œuvres des grands maîtres (Titien, Tintoret, Vélasquez), de mythes anciens (Suzanne et les vieillards, Diane et Actéon) mais aussi des propositions conceptuelles des deux Marcel (Duchamp et Broodthaers), pour juger du degré de culpabilité du regard qui déflorent et figent ce qu'il embrasse. Le projet Manet, auquel ce portrait caché appartient, marque un point de rupture. L'image obstinément se dérobe à nos yeux et le modèle, en nous tournant le dos, se refuse à nous. L'artiste y interroge la résistance de la peinture tout en portant le deuil de la première partie de son travail.

### Monstres ou chimères?

**Rémi Blanchard**, aux côtés de Jean-Michel Alberola, de Robert Combas ou d'Hervé Di Rosa fut parmi les peintres exposés en 1981 chez Bernard Lamarche-Vadel lors de l'exposition *Finir en beauté* qui initia la carrière fulgurante des artistes réunis sous la bannière de la figuration libre. Son univers penche davantage du côté du conte de fée que de la planche de bande-dessinée. Il est peuplé de créatures où l'humain se mêle à l'animal, de chimères qui errent solitaires dans le silence de la nuit (*Sans titre*, 1985 ; *Femme avec un oiseau dans les cheveux*, 1990). *Le rêve de la raison engendre des monstres*. A la manière d'une gravure de Goya, la menace plane dans quelques unes de ces œuvres qui prennent pour cible le règne animal et laisse virer le réel au cauchemar. Les fraisiers de **Philippe Hortala** nous étouffent comme les tentacules d'un poulpe (*Poulpe*, 1991), les maquereaux de **Pierre-Yves Gervais** sont affûtés comme des lames de couteaux (*Deux maquereaux*, 1990). Une autruche plutôt grotesque surgit du repassage à chaud de l'autoportrait de **Philippe Cognée**, dilaté par la fonte de la cire (*Autoportrait tête d'autruche*, 2001).

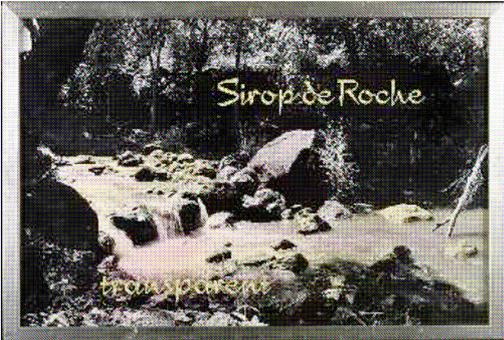
La référence au réel est beaucoup plus énigmatique dans les papyrogravures qu'**Anton Prinner** met au point vers 1935 au sein de l'atelier 17 de Stanley William Hayter. L'image se révèle au contact d'une matrice improvisée en papier, carton, petits objets et bouts de ficelles. En résultent de fascinantes constellations solarisées dans lesquels les motifs constructivistes des photogrammes de Moholy-Nagy croisent l'inquiétante étrangeté des objets révélés par Man Ray. C'est d'ailleurs à ce dernier que **Richard Fauquet** rend hommage dans sa série des *Blisters* (2001-2002), conçue comme une variante ludique du rayogramme. L'artiste donne corps à toute une troupe de revenants désossés et un brin pathétiques, en posant sur le papier sensible des emballages de jeux d'enfants combinés en robots, cow-boys et autres super héros de pacotille. Le monstre ici claudiquant prêterait à sourire s'il ne portait en lui le goût amer d'une enfance qui immanquablement s'efface.

### Vanitas vanitatis...

L'ombre de la mort est là : toute tentative de captation de la beauté du monde se solde par une mise en évidence inéluctable de sa fragilité. Le thème classique de la vanité en témoigne. **Jean Hélicon** en livre une interprétation somptueuse dans sa *Vanité de Novembre* (1976) érigée aux couleurs de la nation. Les symboles inusables du temps qui passe (le crâne et la fleur fanée) y côtoient les attributs du soldat (la casquette militaire et le drapeau patriotique) parti pour une guerre dont il ne reviendra pas (comme le suggère la bêche du fossoyeur). En reprenant le thème d'*Icare* (1983), **Denis Laget** assortit le dépassement de soi et la grandeur de l'homme à sa chute annoncée et à sa décadence. Icare finit noyé et ce qui reste de l'humanité repose six pieds sous terre (*Sans titre*, 1986). Que la mort soit annoncée n'ôte cependant pas son intérêt au voyage. La beauté du monde est frappante dans la nature morte que **Gérard Robinvil** (*Après le voyage*, 2009) met en scène à partir de quelques accessoires féminins, un foulard et un ruban qui sont quelques unes des traces laissées par l'être aimé et trop tôt disparu. **Jim Hodges** s'appuie sur la double symbolique du miroir pour célébrer dans un même élan la beauté et la cruelle vérité de la vie (*Sans titre*, 1997). Narcisse tombe amoureux de son propre reflet. Orphée, dans le film de Jean Cocteau, emprunte les miroirs pour passer dans le domaine des ombres. « *Les miroirs sont les portes par lesquelles la mort vient et va* » écrit le poète. Et lorsqu'ils se brisent, se peut-il que l'homme y reste prisonnier?

Gaëlle Rageot-Deshayes,  
conservatrice du patrimoine

Visuels pour la presse



1



2



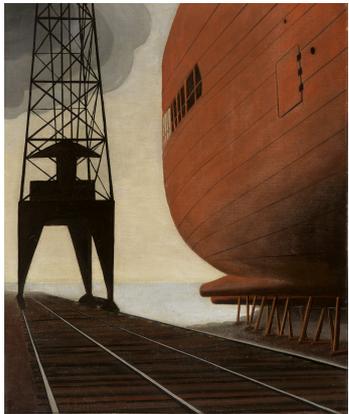
3



4



5



6



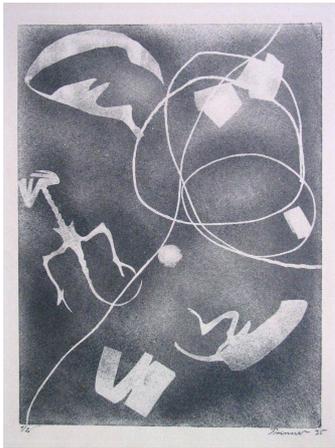
7



8



9



10

## Légendes des visuels

1. Martine Aballéa (née en 1950)  
*Produits fantômes*, 1998  
Photographies noir et blanc sérigraphiées, coloriées  
30 x 45 cm (x 4)
2. Philippe Bazin (né en 1954)  
*Porto (grumes de Matosinhos)*, 2001  
Tirage argentique contrecollé sur aluminium  
100 x 100 cm
3. Marc Desgrandchamps (né en 1960)  
*Sans titre*, 1998  
Huile sur toile  
200 x 140 cm
4. Richard Fauguet (né en 1963)  
*Sans titre (Blisters)*, 2001-2002  
Photogrammes  
124 x 105 cm (x 10)
5. Philip Guston (1913-1980)  
*Sans titre*, 1971  
Huile sur papier marouflé sur toile  
54,6 x 71 cm
6. Henri Le Fauconnier (1881-1946)  
*Portrait du poète Paul Castiaux*, 1910  
Huile sur toile  
87 x 73,5 cm
7. Jules Lefranc (1887-1972)  
*Penhoët*, 1930  
Huile sur toile  
72 x 60 cm
8. Alberto Magnelli (1888-1947)  
*Pierres*, 1931  
Gouache sur papier  
47,5 x 62,5 cm
9. Albert Marquet (1875-1947)  
*L'été aux Sables d'Olonne*, 1933  
Huile sur toile  
65 x 81 cm  
Musée d'art moderne de la Ville de Paris
10. Anton Prinner (1902-1983)  
*Sans titre*, 1935  
Papyrogravure

## Informations pratiques

Musée de l'Abbaye Sainte-Croix - Rue de Verdun - 85100 Les Sables d'Olonne  
Tél. 02 51 32 01 16 - [musee@lessablesdolonne.fr](mailto:musee@lessablesdolonne.fr)  
[www.lemasc.fr](http://www.lemasc.fr)

**Conservatrice du patrimoine, musée de l'Abbaye Sainte-Croix**  
Gaëlle Rageot-Deshayes

### Contact presse

Michelle Massuyeau : [musee@lessablesdolonne.fr](mailto:musee@lessablesdolonne.fr)

### Horaires

- du 16 septembre au 14 juin : de 14 h 30 à 17 h 30
  - du 15 juin au 15 septembre : de 13 h à 19 h
- Fermé les lundis et jours fériés

### Visites guidées

Les samedi 19 février, samedi 19 et dimanche 20 mars, samedi 16 avril à 15 heures, samedi 14 mai à 19 heures et 21 heures

### Animations spécifiques

Stéphanie Kervella, service des publics : 02 51 32 21 75

Le service éducatif met en place des animations en concertation avec les enseignants ou les responsables de structures pour enfants.

La documentation, riche de 20.000 ouvrages, est à votre disposition sur rendez-vous.

### Tarifs

Normal : 5,10 €

Réduit : 2,55 €

Gratuité le 1<sup>er</sup> dimanche de chaque mois pour tous, pour les jeunes de moins de 18 ans, les demandeurs d'emploi, les bénéficiaires des minima sociaux.



