



PALAIS FESCH
musée des beaux-arts

**FRAC
CORSICA**

**CULLETTIVITÀ
DI CORSICA**

*ACCORDS ET DISSONANCES
LES PHOTOGRAPHIES DU FRAC FACE AUX PEINTURES DU PALAIS FESCH*

4 avril – 2 juin 2025

Commissariat :

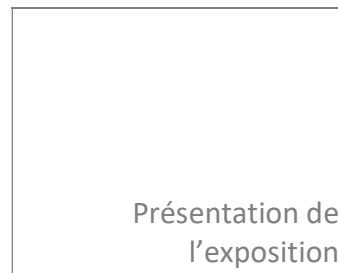
Fabien Danesi, directeur du FRAC Corsica Conservateur en chef du Patrimoine

Ajaccio, Palais Fesch-musée des Beaux-Arts

—

Sommaire

Fiche Presse 01	<i>ACCORD ET DISSONANCES</i>
Fiche Presse 02	Les artistes / Les œuvres
Fiche Presse 03	<i>ACCORD ET DISSONANCES</i> Visuels disponibles pour la presse
Fiche Presse 04	Le Palais Fesch et ses collections
Fiche Presse 05	Informations pratiques



ACCORDS ET DISSONANCES

Le Palais Fesch – musée des Beaux-Arts et le FRAC Corsica s'associent pour présenter dans les salles du musée d'Ajaccio *Accords et dissonances*.



Patrick Tosani
L

Cette exposition offre une rencontre inédite entre deux collections d'art majeures : la photographie contemporaine du Fonds régional d'art contemporain (FRAC) de Corse et les chefs-d'œuvre classiques du Palais Fesch - musée des Beaux-Arts d'Ajaccio.

Un dialogue audacieux qui s'inscrit dans les espaces du musée, mêlant temporalités et disciplines pour créer des correspondances, des contrastes et des frictions stimulantes.

Loin de rejouer une opposition stérile entre les classiques et les modernes, cette exposition propose une relecture enrichie de l'histoire de l'art. Elle révèle les ponts formels, conceptuels et symboliques qui traversent les siècles, tout en assumant les discontinuités et les ruptures. En parcourant les salles, les visiteurs découvriront des juxtapositions saisissantes, telles que la cuillère monumentale de Patrick Tosani, intitulée *L*, exposée dans la salle des grands formats.



Alexandra Villani
Sans titre

Née de la révolution industrielle, la photographie a longtemps lutté pour sa reconnaissance comme médium artistique. Ici, elle ne se confronte pas aux peintures du Palais Fesch pour affirmer sa légitimité, mais s'y épanouit pleinement. Les œuvres photographiques, soigneusement intégrées à l'accrochage permanent, résonnent avec les peintures en créant des accords visuels et des jeux de sens qui enrichissent la lecture de chaque œuvre.

Le Palais Fesch affirme ainsi une vision dynamique de l'histoire de l'art, où chaque époque dialogue avec les autres dans une continuité marquée par des accélérations, des contradictions et des éclats.

En accueillant la collection du FRAC, il propose une traversée ludique où les regards se croisent et où l'histoire se réinvente, offrant aux visiteurs une expérience à la fois érudite et poétique.

Le caractère parfois saillant des rapprochements entre les œuvres joue sur la surprise et l'humour. En prenant de vitesse l'esprit, ces confrontations instaurent un décalage qui fonctionne comme un trait d'ironie ou d'impertinence. Le musée – espace de la légitimité culturelle et du sérieux historique – devient ainsi un environnement



Pierre Ardouvin – *Paysage*
3D

où l'art contemporain joue parfois les intrus malicieux et cherche à surprendre le visiteur tout en offrant un véritable jeu de pistes.

Cette exposition temporaire vous invite à reconsidérer la richesse et la complexité de l'histoire des images, tout en célébrant l'énergie créatrice de l'art contemporain.



Antonio Barbazza
Coq mort
© Palais Fesch



Jack Pierson
Fleurs
de la série *Provincetown*



FICHE PRESSE 02

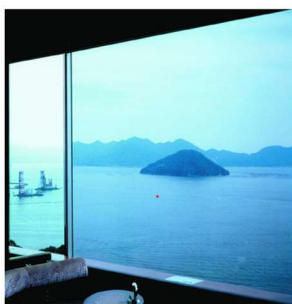
Les artistes /
Les œuvres

Les artistes / Les œuvres

Véronique Joumard

Née en 1964 à Grenoble, Véronique Joumard vit et travaille à Paris. Dès les années 1980, elle développe un travail explorant les phénomènes électriques, intégrant résistances, câbles, multiprises et interrupteurs dans ses installations. Elle photographie et filme des phénomènes tels que les éclairs, les câbles à haute tension ou encore les influx nerveux figurés par des neurones. À partir des années 1990, elle s'intéresse aux phénomènes lumineux et aux réflexions, utilisant miroirs convexes, lentilles de Fresnel et peintures thermosensibles. Son travail engage une réflexion sur la perception et le point de vue, obligeant le spectateur à interagir avec ses œuvres de manière active. Ces expérimentations, toujours attentives aux qualités physiques des matériaux, lui permettent d'interroger les espaces qu'elle investit et de redéfinir les rapports entre image, lumière et spectateur.

Traveling II



Véronique Joumard –
Traveling II (2004)
Tirage photographique
contrecollé sur aluminium

Travelling II est une grande photographie qui capture une vue de la baie d'Hiroshima au Japon. Depuis un intérieur sombre, derrière une vitre teintée de bleu, l'image révèle une composition qui semble fragmentée en plusieurs espaces. Une première ouverture donne sur le paysage marin, tandis qu'un miroir adjacent introduit une réflexion qui complexifie la perception. Ce jeu entre transparence et réflexion installe une ambiguïté optique, une incertitude sur le point de vue, qui trouble l'observateur. Cette tension est amplifiée par l'atmosphère onirique de l'œuvre, oscillant entre une documentation objective et une vision mentale. Le titre, *Travelling II*, évoque un mouvement de caméra cinématographique fluide et continu, mais cet élan est contredit par la fixité de l'image photographique. Véronique Joumard joue ici sur un paradoxe : elle convoque le cinéma sans jamais s'éloigner du langage immobile de la photographie. Ce glissement entre deux médiums, associé à une composition qui déstabilise la perception, crée une poésie visuelle où l'image devient une fenêtre à la fois tangible et mentale.

La localisation de la prise de vue, à Hiroshima, ouvre également un dialogue inattendu avec la Corse, dont les côtes partagent une topographie et une situation insulaire similaires à celles du Japon. Cette résonance, renforcée par l'appartenance de l'œuvre à la collection du FRAC Corsica, invite à une réflexion sur les points communs et les écarts entre ces territoires insulaires éloignés. De l'archipel japonais à l'île méditerranéenne, *Travelling II* évoque une continuité insoupçonnée entre des paysages géographiquement distincts mais visuellement et symboliquement connectés.

Eléonore Antin

Née en 1935 à New York, Eleanor Antin est une figure majeure de l'art conceptuel et de la performance. Elle vit et travaille à San Diego, aux États-Unis. Tout au long de sa carrière, Eleanor Antin a exploré la pluralité des identités et leurs modes de représentation à travers divers médiums, notamment la photographie, la performance, la vidéo et l'installation. Ses œuvres interrogent les constructions sociales, historiques et culturelles, souvent avec une approche ludique et critique ancrée dans le féminisme et l'histoire sociale. Parmi ses travaux notables figurent également *Carving: A Traditional Sculpture* (1972), où elle documente les transformations de son propre corps au cours d'un régime, et ses diverses performances incarnant des personnages fictifs pour explorer les notions de rôle et d'identité.

100 boots



Eleanor Antin
100 boots
100 boots facing the sea
(1971-2006)
100 boots circling (1971)
100 boots by bivouac (1971)
100 boots at the corral
(1971)
100 boots at the pound
(1971)
100 boots move on (1971)
Tirage photographique noir
et blanc

Eleanor Antin, artiste conceptuelle américaine, a réalisé entre 1971 et 1973 la série photographique *100 Boots*, une œuvre emblématique qui interroge le collectif sous le prisme de la critique sociale. Cette série met en scène cent bottes en caoutchouc noir, issues de surplus de la marine américaine, disposées dans divers environnements à travers les États-Unis, de la Californie à New York. Les bottes, présentées en formations militaires ou dans des situations plus ludiques, semblent évoluer comme des protagonistes autonomes, marchant le long des routes, observant le paysage ou interagissant avec des espaces urbains et naturels. Eleanor Antin a documenté ce périple à travers 51 photographies, qu'elle a ensuite diffusées sous forme de cartes postales envoyées à environ un millier de destinataires, dont des amis, des artistes, des critiques et des institutions muséales. Cette démarche s'inscrit dans le courant du Mail Art, favorisant une distribution alternative de l'art et une interaction directe avec le public. Les images, tout en empruntant avec humour les codes du Land Art et de l'Art Minimal, offrent une réflexion sur le climat sociopolitique de l'époque, notamment en évoquant les mouvements pacifistes durant la guerre du Vietnam. Les bottes deviennent ainsi le symbole d'une marche collective, rappelant les manifestations pour la paix et la solidarité entre les participants. L'animisme apparent dans cette œuvre, où des objets inanimés semblent dotés de vie, souligne l'importance des signes et des symboles dans notre société, interrogeant la manière dont nous attribuons du sens aux objets et aux images qui nous entourent.

L'exposition de *100 Boots* à côté de la peinture d'Angélique Mongez intitulée *Napoléon 1er en uniforme de colonel* (1811) crée un dialogue espiègle entre les deux œuvres. La représentation de Napoléon, figure emblématique de l'ordre militaire et du pouvoir, contraste avec les bottes anonymes d'Antin, évoquant une armée sans soldats, une présence militaire dépourvue d'autorité individuelle. Cette juxtaposition invite à une réflexion sur la discipline et le contrôle en jouant sur un antagonisme entre deux approches de la vie.

Christian Buffa

Christian Buffa, né en 1965 et vivant à Bastia, est à la fois photographe et journaliste. Il développe une œuvre visuelle qui explore les thématiques politiques et sociétales de la Corse. En parallèle de son métier de photojournaliste, il mène un travail personnel plus introspectif, s'intéressant aux transformations du corps, de l'identité et du territoire. Ses photographies documentent avec force les événements marquants de la société corse : tempêtes, feux de forêt, cérémonies mémorielles, meetings politiques et manifestations. Par son approche, il capture des moments collectifs et leur écho au sein de la communauté insulaire. En 2013, le FRAC Corsica a intégré plusieurs de ses photographies à sa collection, dans le cadre d'un projet visant à conserver une trace visuelle des évolutions sociétales et culturelles de la région. Ces images, témoins d'une époque, s'inscrivent dans une démarche de documentation engagée, entre témoignage du présent et ancrage historique. Le médium photographique, né au XIX^e siècle dans le sillage de la révolution industrielle, a bouleversé les critères esthétiques. Contrairement à la peinture, fondée sur le geste manuel et l'expression individuelle, il propose une vision mécanique et plus impersonnelle de la réalité. Cette capacité à capturer l'instant avec une précision inédite a rapidement trouvé sa place dans le journalisme, offrant ainsi de nouvelles façons de raconter le monde et d'en éclairer les enjeux. La légitimation artistique de la photographie, amorcée par des figures comme Henri Cartier-Bresson, n'est plus à faire, et elle continue aujourd'hui d'influencer à la fois le journalisme et les formes visuelles les plus contemporaines.

Une cérémonie pour ne pas oublier le sacrifice des Harkis



Christian Buffa
Une cérémonie pour ne pas oublier le sacrifice des Harkis, 25 septembre 2018
(2018)

Tirage photographique
couleur

Cette photographie présente une cérémonie mémorielle en Corse, où les ombres des anciens combattants projetées au sol prennent le pas sur leur présence physique. Ces silhouettes monumentales suggèrent la persistance du passé dans le présent, comme si la mémoire collective dépassait les individus pour se transformer en une trace intemporelle. Les ombres semblent personnifier des figures fantomatiques, un écho visuel du poids de l'histoire et des événements marquants. En se détachant fortement sur le sol, elles dialoguent avec l'idée que les cérémonies, tout comme la photographie elle-même, sont des vecteurs puissants de transmission de la mémoire. La photographie agit ici comme un témoin engagé, capturant non seulement l'instant mais aussi sa résonance symbolique, où la présence des vivants est intimement liée à celle des absents. Ce type d'image, à l'intersection du reportage et de l'art, enregistre avec précision des événements significatifs tout en évoquant des questions universelles comme la transmission, l'identité et le temps.

Incendie à Furiani 08/2017

En août 2017, un incendie s'est déclaré dans le secteur de Tintorghju, sur la commune de Furiani en Corse. Grâce à



Christian Buffa
Incendie à Furiani 08/2017
Tirage photographique
couleur

L'intervention rapide des secours, le feu a été maîtrisé après avoir parcouru quatre hectares, sans causer de dommages aux habitations. Le photographe Christian Buffa a immortalisé un moment clé de cette lutte contre les flammes, capturant le largage d'un produit retardant par un avion bombardier d'eau sur une zone embrasée. Cette image saisissante met en lumière l'intensité des efforts humains pour contenir des incendies de plus en plus fréquents et destructeurs. Au-delà de son aspect documentaire, cette photographie revêt une portée symbolique croissante. Avec les années, elle est devenue une représentation éloquente des effets du réchauffement climatique et des mégafeux liés aux activités humaines. Ces incendies intenses et difficiles à maîtriser sont des manifestations directes des perturbations environnementales de l'ère de l'Anthropocène, période caractérisée par l'impact significatif de l'homme sur la planète.

L'accrochage de cette œuvre au Palais Fesch s'accompagne d'un choix esthétique notable : la teinte rouge du retardant largué, centrale dans la composition, trouve un écho dans la couleur des murs de la salle d'exposition. Ce rappel chromatique crée une harmonie visuelle qui renforce l'impact de l'image, tout en soulignant subtilement le message environnemental qu'elle véhicule.

Manifestation nationaliste/Ghjuventù Indipendentista 22 mars 2022



Christian Buffa
*Manifestation
nationaliste/Ghjuventù
Indipendentista
22 mars 2022*
Tirage Photographique
couleur

Cette image capte un moment à la fois banal et chargé de tension dans le contexte corse. La scène, où des passants traversent calmement une rue bordée de débris et dominée par un conteneur en flammes, semble d'abord documenter une manifestation ponctuée de débordements. Cependant, l'agencement de l'image et ses références culturelles offrent une lecture plus complexe, dépassant la simple représentation d'un événement politique. Le groupe de jeunes traversant la rue évoque immédiatement la pochette iconique de Abbey Road (1969) des Beatles, où les membres du groupe franchissent un passage piéton avec décontraction. Cette citation visuelle subtile transforme la scène en un espace de tension entre le politique et le culturel. Là où l'image des Beatles incarne une insouciance certaine, Christian Buffa détourne cette référence pour la confronter à une réalité locale marquée par le conflit. L'attitude nonchalante des figures au premier plan contraste avec le chaos en arrière-plan, incarné par l'intervention des pompiers et les flammes. La composition met en avant une profondeur de champ qui combine une perspective ouverte vers le lointain et une saturation visuelle, où les véhicules et les débris obstruent la rue. Cette tension visuelle devient une métaphore d'un espace où le quotidien s'entrelace aux tensions politiques persistantes. En convoquant une référence culturelle aussi connue que celle des Beatles, le photographe articule une double temporalité : celle d'un moment singulier, ancré dans les luttes nationalistes corses, et celle d'un imaginaire collectif imprégné de culture populaire. Ce contraste invite le spectateur à réfléchir sur la manière dont des symboles culturels peuvent dialoguer avec les réalités locales, soulignant leurs points de

rencontre comme leurs divergences. Accrochée à côté d'une peinture de Jean-Martin Capponi intitulée *Ananké* (1901), cette image résonne alors de manière particulière. En grec ancien, *Ananké* signifie "nécessité" ou "destin inéluctable", évoquant une force implacable qui dépasse les choix individuels. L'association des deux œuvres ouvre ainsi un espace de réflexion sur les forces invisibles, qu'elles soient politiques, culturelles ou sociales, qui structurent nos existences et inscrivent les luttes locales dans une forme de destin collectif, à la fois pesant et inévitable.

Leonardo Boscani

Né en 1961 à Sassari (Italie), où il vit et travaille, Leonardo Boscani a été très tôt impliqué dans les mouvements politiques contestataires en Italie. Formé à l'Académie des Beaux-Arts de Sassari, il développe une pratique artistique multidisciplinaire mêlant photographie, dessin, sculpture, vidéo, action collective et performance. Son œuvre explore les problématiques liées aux migrations, aux contradictions du monde occidental, et aux réalités du territoire méditerranéen. Leonardo Boscani place au cœur de ses créations une approche critique de la mémoire, le pouvoir de la solidarité et la tension entre expérience individuelle et collective. Ses travaux, toujours engagés, reflètent une volonté de rendre visible ce qui est souvent occulté, tout en mobilisant l'art comme outil de transformation sociale.

Lumpenproletariat



Leonardo Boscani
Lumpenproletariat (2007)
Tirage photographique –
Impression sur papier
Hahnemuehle Photo Luster
290 grammes contrecollées
sur dibond

La série *Lumpenproletariat* de Leonardo Boscani se compose de trois photographies à l'échelle humaine, chacune représentant un vendeur à la sauvette rencontré en Sardaigne. Le visage des protagonistes est dissimulé par un masque en carton, transformant leur présence en une allégorie puissante des luttes sociales et économiques contemporaines. Le titre, emprunté au concept marxiste de "lumpenprolétariat", désigne une classe de travailleurs précaires et marginalisés, souvent invisibles dans les structures sociales traditionnelles. Ces portraits, tirés à une hauteur imposante de 2 mètres, offrent une dignité nouvelle à ces figures anonymes. Loin d'un traitement misérabiliste, l'artiste donne à ces individus une stature qui force la reconnaissance. Les poses, empreintes de fierté, et le choix des masques mettent en lumière les tensions entre anonymat et représentation, entre invisibilité sociale et mise en valeur par l'art. Les masques en carton, en dissimulant les visages, universalisent leur condition et invitent à une réflexion sur les mécanismes d'exclusion dans nos sociétés actuelles. L'accrochage de l'une de ces œuvres dans une salle dédiée aux portraits d'apparat renforce la dignité accordée au sujet. Par sa taille monumentale et sa présence affirmée, l'image de Leonardo Boscani dialogue avec les codes de la représentation noble, tout en inscrivant cette figure marginalisée dans une histoire visuelle qui lui était jusque-là inaccessible.

Jean-Marc Bustamante

Jean-Marc Bustamante, né en 1952 à Toulouse, est une figure de la scène artistique contemporaine française, s'illustrant principalement dans les domaines de la photographie, de la peinture et de la sculpture. Sa carrière artistique a pris son envol au milieu des années 1970 lorsqu'il devient l'assistant du photographe William Klein. Dès 1978, il se distingue par ses photographies couleur de grand format, surnommées Tableaux, qui évoquent la peinture par leur esthétique et leur présentation, marquant ainsi le début de sa réputation internationale. Ses œuvres, mêlant divers médias, explorent les frontières entre la photographie et la sculpture. Outre son travail artistique, l'artiste a joué un rôle significatif en tant qu'éducateur et figure institutionnelle. Il a enseigné à la Rijksakademie van Beeldende Kunsten à Amsterdam et à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, contribuant à former une génération d'artistes. En 2016, il est élu à l'Académie des Beaux-Arts de Paris.

Sans titre



Jean-Marc Bustamante Sans
titre (1987)
Photographie couleur –
Cibachrome

En représentant le maquis corse avec une tour en arrière-plan, cette photographie est emblématique de la démarche artistique de Jean-Marc Bustamante qui explore notamment les frontières entre photographie et peinture. Le plus souvent, il capture des paysages dépourvus de présence humaine directe afin de « fixer un mouvement lent, celui de la terre, mais aussi celui de la décivilisation ». À ce titre, la tour génoise suggère une interaction entre la nature et les vestiges d'une architecture passée, signes d'une histoire marquée par les efforts de défense de la population locale contre les attaques maritimes. L'absence de titre laisse libre cours à l'interprétation du spectateur, ne conditionnant pas la lecture de l'image et permettant une observation ouverte du paysage. Cette œuvre interroge notre perception de la réalité, en jouant sur une ambiguïté entre objectivité documentaire et subjectivité artistique. Bien que l'image semble présenter une scène banale et dépourvue d'affirmation explicite du point de vue de l'artiste, cette banalité confère une majesté silencieuse au paysage, reflétant la capacité de Jean-Marc Bustamante à transformer des scènes ordinaires en objets de méditation. Ainsi, cette photographie dépasse la simple représentation du maquis corse pour devenir une réflexion sur la relation entre l'homme et son environnement, un thème central dans sa pratique esthétique. Pareille œuvre présente de la sorte une réelle affinité avec les œuvres des peintres corses ou ayant représenté l'île.

Pierre Ardouvin

Né en 1955 à Crest, Pierre Ardouvin vit et travaille à Montreuil. Artiste autodidacte, il développe depuis le début des années 1990 une pratique centrée sur les détournements d'objets, d'images et de situations empruntés à la culture populaire. À travers ses œuvres, il explore les stéréotypes, les éléments kitsch et les mécanismes de la société de consommation et du spectacle. Jouant sur le sentiment de déjà-vu, ses créations oscillent entre un bonheur factice et une mélancolie grinçante. En interrogeant les rapports entre bon et mauvais goût, il propose une réflexion sociale et critique sur les divisions culturelles et les représentations collectives.

Paysage 3D



Pierre Ardouvin
Paysage 3D (2007)
Poster contrecollé sur tôle
d'aluminium froissée

Extraites de sa série *Paysages 3D*, l'œuvre s'inscrit dans une démarche artistique qui interroge les représentations stéréotypées de la société contemporaine. Elle présente un poster d'une île tropicale, emblème des paradis exotiques, contrecollé sur une tôle d'aluminium froissée. Le sujet, une vision idyllique de ciel bleu, mer turquoise et palmiers, évoque un imaginaire de bonheur parfait et d'évasion. Pourtant, l'intervention de l'artiste – qui froisse, malmène et altère le support – expose l'artificialité et l'imposture de ce type de paysage stéréotypé. Il brise l'illusion d'un monde parfait en mettant en avant la matérialité brute de l'image, transformant un objet séduisant en une surface marquée par la violence de l'intervention. Le papier glacé, habituellement lisse et attrayant, perd son pouvoir décoratif et révèle la vacuité de ces représentations standardisées, issues de magazines ou de publicités.

Pierre Ardouvin confronte ainsi le spectateur à la superficialité de ces fantasmes collectifs, construits par la société de consommation, et souligne leur incapacité à combler un besoin authentique. À travers ce geste simple, il révèle les contradictions de ces clichés qui reprennent sans la questionner les paysages classiques d'un monde préindustriel.

Dans la salle dédiée aux peintures de la Corse, la réflexion de l'artiste prend en quelque sorte un véritable relief...

Meredyth Sparks

Née en 1972 à Panama City (États-Unis), Meredyth Sparks vit et travaille à Brooklyn. Son travail, centré sur la déconstruction de l'image, revisite des photographies iconiques de figures de la culture pop et rock des années 1960 à 1980, telles que les Rolling Stones, Blondie, ou encore Gary Numan. À travers l'ajout de matériaux comme le papier aluminium, le vinyle ou des paillettes, Sparks altère ces images en explorant les formes et les couleurs inspirées des avant-gardes russes. Ce processus vise à briser et à magnifier l'icône, mettant en lumière les promesses inabouties et les tensions sociales liées à la contre-culture.

Untitled (Gary Numan I)



Meredyth Sparks
Untitled (Gary Numan I)
(2006)
Collage sur tirage argentique

Cette œuvre s'inscrit dans la pratique de Meredyth Sparks, qui déconstruit et recompose des images emblématiques de figures de la culture pop et rock. Le point de départ est ici le portrait en noir et blanc de Gary Numan, chanteur britannique et leader du groupe Tubeway Army, reconnu pour son rôle pionnier dans la musique électronique et son esthétique futuriste. Numan, célèbre pour des titres tels que *'Friends' Electric?* et *Cars* (1979), incarne l'aliénation et les thématiques technologiques des années 1980, tout en cultivant une image androgyne et énigmatique. Dans ce portrait, il est représenté devant un mur de briques, regardant hors cadre, dans une posture qui reflète à la fois son charisme et son aura singulière. Sur cette base, Meredyth Sparks superpose des formes abstraites noires et grises, rappelant des lames métalliques ou des éclats de verre. Ces interventions perturbent la lisibilité de l'image tout en dynamisant la composition, amplifiant les lignes de fuite créées par l'arrière-plan. Inspirées des formes géométriques du constructivisme russe, ces ajouts altèrent l'icône tout en la magnifiant, jouant sur une tension entre construction et déconstruction. L'artiste interroge ici la manière dont les figures iconiques de la culture pop sont perçues, déconstruites et réinterprétées à travers le prisme du temps. L'œuvre reflète la fragilité des promesses associées à la contre-culture et à des figures comme Gary Numan, dont l'esthétique synthétique et l'identité visuelle évoquaient une rupture avec les normes établies. Meredyth Sparks révèle ces tensions en fragmentant la surface de l'image, transformant un portrait iconique en une réflexion critique sur les notions de mémoire, d'icône et d'échec partiel des utopies portées par la culture populaire.

Dominique Degli Esposti

Dominique Degli Esposti (1946-2024) est né à Venzolasca, en Corse, et a marqué la scène artistique par ses photographies et films, qui fonctionnent comme des mises en scène picturales oscillant entre réalité et fiction. Formé à la Section Artistique du lycée de Bastia, il s'est d'abord distingué dans la peinture et la performance. Son œuvre traverse les frontières entre les arts plastiques et le spectacle vivant, marquant sa présence dans des projets créatifs et participatifs. En 1972, son film *Brusgiature* a remporté un prix à l'UNESCO et a été présenté à Cannes. Impliqué dans la Fête de La Musique dès ses débuts, Dominique Degli Esposti a enrichi divers festivals et événements culturels avec ses "Mises en fêtes". Son talent dans la photographie et la vidéo s'est manifesté dans plusieurs expositions, notamment au Théâtre National de Chaillot en 1980 et à la Biennale de Venise en 2012. Il a également collaboré avec des musiciens et artistes pour des productions scéniques et audiovisuelles, telles que le vidéo-clip primé *Altrove*. Actif dans la mise en scène théâtrale et la photographie, Dominique Degli Esposti laisse un héritage artistique profondément ancré dans la mémoire collective corse, tout en ouvrant des perspectives universelles sur la condition humaine.

Joséphine



Dominique Degli Esposti
Joséphine (1984)
Tirage ilfochrome sur
aluminium

Joséphine mêle ici mise en scène, allégorie et évocation picturale. L'image représente une femme âgée, assise face à l'objectif, dans un décor chargé où des roses rouges semblent suspendues dans l'espace, créant une atmosphère irréelle. La femme, habillée de noir dans un style évoquant le deuil ou une époque révolue, semble incarner une figure à la fois imposante et mélancolique. À sa droite, un miroir richement orné reflète une poupée, elle aussi entourée de fleurs et tenant un bouquet. Ce jeu de reflets et de superpositions introduit une narration troublante, où le dialogue entre la femme et l'enfant artificiel (représenté par la poupée) reste ambigu et énigmatique. Le cadre semble convoquer des éléments de la tradition religieuse, avec des références implicites à des figures mariales ou sacrées. Pourtant, cette religiosité est ici détournée pour évoquer une temporalité suspendue, entre nostalgie et mystère. La composition, soignée et dense, invite le spectateur à interroger les liens entre mémoire, héritage et construction identitaire. Le miroir, un motif récurrent dans l'histoire de l'art, amplifie ce questionnement en introduisant un jeu de regards : celui de la femme, celui du spectateur, et celui, immobile et artificiel, de la poupée. L'œuvre joue avec une esthétique de l'excès visuel : les ornements, les fleurs suspendues, le décor riche et chargé semblent refléter une mémoire collective corse où la célébration, le rituel et le poids des traditions occupent une place centrale. Cependant, Dominique Degli Esposti dépasse la simple évocation du patrimoine en y mêlant des éléments oniriques et presque surréalistes, conférant à cette photographie une puissance symbolique dont la poésie se marie pleinement avec le tableau de Jacques Cancalet *Le Soir* (1903).

Madonna (1990) et Scandola (1993)



Dominique Degli Esposti
Madonna (1990)
Photographie – Tirage
ilfochrome sur aluminium

Exposées de part et d'autre de la Vierge à l'Enfant de Sandro Botticelli, ces deux photographies de Dominique Degli Esposti instaurent un dialogue saisissant entre tradition et contemporanéité, entre l'iconographie sacrée héritée de la Renaissance et une relecture critique des récits modernes sur la religion et l'identité humaine. Cette juxtaposition met en lumière les tensions que l'artiste explore dans ses œuvres, notamment la fragilité des symboles du divin face à un monde qui redéfinit sans cesse ses repères spirituels et esthétiques. *Madonna*, avec sa figure mariale écartelée entre élévation spirituelle et contraintes terrestres, résonne avec la pureté et la sérénité de la Vierge de Botticelli, tout en en proposant une réinterprétation contemporaine marquée par le doute et la déconstruction des codes religieux traditionnels. Ici, le bleu marial devient un vecteur de tension plutôt qu'un symbole d'harmonie, interrogeant l'actualité de ces symboles dans un contexte postmoderne.



Dominique Degli Esposti
Scandola (1993)
Photographie – Tirage
ilfochrome sur aluminium

Scandola, en revanche, contraste davantage avec la *Vierge à l'Enfant* par son approche plus radicale et presque subversive. Là où Botticelli célèbre la maternité divine dans une composition empreinte de douceur et d'équilibre, Degli Esposti place un corps solitaire et anonyme dans un paysage rude et indifférent. Ce corps emmaillotté de bleu, à la fois fragile et irréel, semble questionner la place de l'humain face à une nature monumentale et au mystère de l'existence. Ce contraste souligne une réflexion sur la manière dont le sacré peut se manifester aujourd'hui, non plus dans des figures idéalisées, mais dans des dialogues troublants entre l'homme et le paysage. Ensemble, ces deux œuvres encadrent la peinture de Botticelli comme une invitation à réévaluer les récits symboliques qui structurent notre vision du monde. Dominique Degli Esposti, par cette mise en tension, propose une méditation critique et poétique sur l'héritage culturel du sacré, tout en explorant sa pertinence dans un monde contemporain marqué par le doute, l'ironie et le questionnement des grands récits. Ce dialogue entre les œuvres, renforcé par la puissance de la nature corse, interroge notre capacité à continuer de trouver du sens et de la beauté dans une époque où les anciens repères vacillent.

Jack Pierson

Né en 1960 à Plymouth (États-Unis), Jack Pierson vit et travaille entre New York et la Californie du Sud. Membre des « Cinq de Boston » dans les années 1980, un groupe de photographes comprenant notamment Nan Goldin, Jack Pierson développe une pratique centrée sur l'intimité et le malaise sociétal lié à la fin du rêve américain. Son œuvre explore un large éventail de médiums, allant de la photographie à la sculpture, en passant par l'installation et le dessin mural. Ses réalisations, introspectives et souvent empreintes de mélancolie, mêlent romantisme et érotisme tout en questionnant la fragilité des choses et des êtres. La série Provincetown, représentative de son travail photographique, recrée l'atmosphère nostalgique et lumineuse d'un atelier d'artiste en bord de mer, avec une attention particulière portée aux détails les plus simples. Pierson capte ainsi les sensations impalpables de la vie quotidienne, transformant des instants fugaces en œuvres empreintes d'une profonde résonance émotionnelle.

Provincetown



Jack Pierson
Provincetown (2003)
Photographie couleur –
Papier archival super brillant
Fujiflex

L'image présente un bouquet de fleurs rouges dans un vase vert, placé sur une table devant une fenêtre éclairée par une lumière naturelle. Le traitement flou et la surexposition créent une atmosphère pleinement picturale, où les contours semblent se dissoudre, laissant place à un jeu de couleurs et de lumières presque impressionniste. Jack Pierson s'éloigne ici d'une simple documentation pour entrer dans une exploration introspective, où la banalité d'un objet - un bouquet de fleurs - devient une métaphore de la fragilité et de l'impermanence. La lumière diffuse, omniprésente, estompe les détails, conférant à l'image une qualité évanescence qui accentue sa dimension esthétique. Ce traitement flou, loin d'être une simple technique, renforce l'idée d'un souvenir fragmentaire, d'une sensation fugace entre la présence et l'absence.

Le caractère pictural de l'œuvre est d'autant plus frappant qu'elle est mise en dialogue ici avec la toile *Coq mort* d'Antonio Barbazza. Tout comme dans la peinture de Barbazza, où les nuances chromatiques et les détails vibrants confèrent une intensité au sujet représenté, Jack Pierson transforme les couleurs saturées et floues du bouquet en une sorte de « frémissement chromatique ». Ce rapprochement souligne un lien formel et émotionnel entre les deux œuvres, où l'éphémère et le tangible coexistent pour mieux faire dialoguer la photographie et la peinture.

Dan Graham

Né en 1942 à Urbana et décédé en 2022 à Manhattan, Dan Graham est une figure majeure de l'art contemporain. Dès les années 1960, influencé par les mouvements conceptuels et minimalistes, il explore les relations entre langage, sociologie et photographie. À partir des années 1970, il développe des structures architecturales sculpturales appelées « pavillons », constituées de verre et d'acier inoxydable, qui interrogent la perception et l'interaction entre espace, lumière et spectateur. Dan Graham a profondément influencé l'art contemporain en mêlant architecture, sociologie et esthétique. Ses œuvres, souvent présentées dans l'espace public, oscillent entre esthétique et critique, explorant des thématiques telles que l'habitat, la perception et la matérialité. En combinant réflexion théorique et expérience sensorielle, il a laissé un héritage artistique et intellectuel profondément ancré dans les enjeux actuels.

Sans titre (1966-1967)



Dan Graham
Sans titre (1966-1967)
Deux photographies
encadrées

Cette œuvre juxtapose deux images qui peuvent de prime abord s'opposer : l'une présente un intérieur orné d'un miroir et de moulures dorées, évoquant un décor classique, tandis que l'autre montre une accumulation de bacs en plastique empilés sous une lumière artificielle de néons, marquant un environnement industriel. Cette juxtaposition interroge les relations entre l'espace domestique, associé à l'intimité et à l'histoire, et l'espace industriel, déterminé par la fonctionnalité et l'anonymat. Le miroir, élément central de l'image supérieure, est particulièrement intrigant. Bien qu'il reflète une partie de la pièce, aucune présence humaine n'y apparaît, introduisant une absence qui défie les attentes du spectateur et suggère une réflexion sur le vide, la représentation et l'invisible. L'exposition de cette œuvre au Palais Fesch, à proximité de *L'Annonciation* d'après Alessandro Allori, enrichit cette réflexion. Cette peinture, bien que réalisée par un artiste du maniérisme, ne relève pas de ce courant stylistique : il s'agit d'une reprise d'une image médiévale miraculeuse, censément peinte par un ange, et conservant délibérément un caractère archaïsant. Conçue pour la dévotion populaire, elle ne cherche ni la complexité ni l'élégance propres au maniérisme, mais s'inscrit dans une tradition où la lisibilité et la puissance symbolique priment. De manière comparable, Dan Graham joue sur la tension entre des éléments hétérogènes pour produire un effet de décalage et de mise à distance. La juxtaposition qu'il met en œuvre, bien que photographique, introduit une forme d'abstraction qui souligne un principe traversant les siècles : l'art est un dispositif, un code, un langage.

Andreas Müller-Pöhle

Né en 1951 à Brunswick (Allemagne), Andreas Müller-Pöhle vit et travaille à Berlin. Théoricien, photographe et éditeur, il a marqué le champ de la photographie contemporaine depuis le milieu des années 1970 par une approche conceptuelle et critique. Rejetant les pratiques traditionnelles du photojournalisme et de la photographie documentaire, il interroge les principes fondamentaux de la création photographique, en insistant sur les manipulations et décisions post-prises de vue. Dans les années 1990, il développe une réflexion sur l'impact des technologies numériques sur la perception et l'art. En questionnant la notion d'encodage et son rapport à l'information, il propose des œuvres où les processus techniques redéfinissent la relation entre l'image et son sujet. Sa série Face Codes, emblématique de son travail, illustre cette démarche en liant portrait, numérisation et codage binaire, tout en explorant les implications culturelles, philosophiques et politiques de ces transformations. Andreas Müller-Pöhle, par son approche théorique et artistique, se place parmi les figures majeures de la réflexion sur les relations entre art, technologie et identité à l'ère numérique. Ses œuvres continuent de poser des questions fondamentales sur la manière dont les technologies transforment notre rapport au monde et à nous-mêmes.

Face Code 2106



Andreas Müller-Pöhle
Face Code 2106 (Kyoto)
(1998-1999)

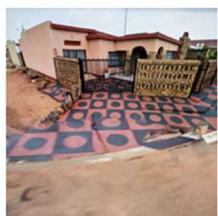
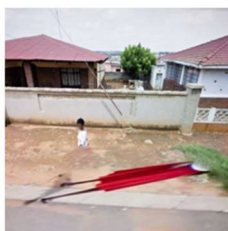
Tirage Photographique couleur développé selon le processus iris-giclée, imprimé sur papier aquarelle Arche 300/M3, marouflé sur aluminium, encadré en bois blanc.

Cette image synthétique d'un visage est le produit de la superposition de plus d'une centaine de portraits vidéo d'habitants de Tokyo et de Kyoto. Le résultat est une représentation floue et standardisée, où les traits individuels semblent se fondre dans une forme d'identité collective. Par l'utilisation d'un gabarit numérique, Andreas Müller-Pöhle uniformise la position de la tête et des yeux, créant une sorte d'archétype visuel. Cette réduction de l'individu à un ensemble de caractéristiques partagées soulève des questions sur l'uniformisation et la dépersonnalisation dans un monde dominé par les technologies numériques. L'artiste va plus loin en traduisant ces visages en code binaire, qu'il retransforme en fichiers texte et intègre directement dans l'image sous forme de caractères japonais. Ce processus complexe de numérisation et de codage transforme le portrait en un système d'information, où l'identité humaine devient une donnée interprétable par une machine. Par cette approche, l'artiste explore la manière dont les technologies numériques réinterprètent et redéfinissent notre perception de l'humain. Les inscriptions en japonais au bas de l'image ne sont pas qu'un simple élément graphique ; elles symbolisent une traduction culturelle et numérique du sujet. Elles interrogent le pouvoir du codage - qu'il soit génétique, linguistique ou informatique - et sa capacité à réduire la complexité de l'identité humaine à une abstraction lisible. Cette œuvre invite à réfléchir à la surveillance digitale de masse, à la standardisation des identités et à la perte de singularité dans un monde dominé par la collecte et l'exploitation des données. L'exposition de cette œuvre à côté du Portrait de jeune

homme attribué à Marcello Bacciarelli marque un contraste saisissant entre la tradition du portrait pictural, conçu pour immortaliser et exalter la singularité d'un individu, et cette vision contemporaine, où l'identité est réduite à une abstraction numérique. Tandis que Bacciarelli cherche à capturer l'essence d'un sujet unique par le biais de la peinture, Müller-Pöhle questionne la dissolution de cette unicité dans un monde de données uniformisées.

Mame-Diarra Niang

Mame-Diarra Niang, née en 1982 à Lyon, est une artiste et photographe autodidacte résidant à Paris. Son travail explore la "plasticité du territoire", une notion qui interroge la manière dont les espaces sont perçus et transformés. Elle s'intéresse particulièrement à la déconstruction des représentations traditionnelles des corps noirs, cherchant à les libérer des narrations occidentales imposées. Plutôt que de documenter ces corps, elle préfère les abstraire, créant ce qu'elle appelle des "non-portraits" qui évoquent sa propre identité en constante évolution. Ses œuvres, souvent caractérisées par des flous, des distorsions et des halos, invitent à une réflexion sur la mémoire, l'oubli et la transformation des espaces physiques et mentaux. En jouant avec les "défauts" de la photographie traditionnelle, Niang propose une vision émancipatrice et fluide de l'identité, où chaque image devient une surface de projection pour l'inconscient.



Continue n°5 - Continue n°35 - Go Straight n°5

Ces trois images de Mame-Diarra Niang, réalisées pendant le confinement lié à la pandémie de Covid-19, ont été produites à partir de captures Google Street View. Elles témoignent ainsi d'une pratique artistique mêlant observation critique et appropriation numérique. En détournant un outil technologique destiné à la navigation et à la cartographie, l'artiste recompose des fragments de réalités géographiques et sociales. Les lieux capturés - des quartiers résidentiels aux esthétiques variées, marqués par des architectures locales - deviennent des scènes composites où le quotidien et la technique s'entrelacent. La première image présente un groupe de personnes floues, leurs silhouettes allongées par les déformations caractéristiques de la caméra Google. Cette aberration visuelle rend presque irréaliste une scène ordinaire de rue. L'absence de netteté dans les visages, conjuguée au contexte extérieur banal (une maison et une voiture stationnée), interroge la manière dont les technologies déshumanisent les corps, en les réduisant à de simples données visuelles. Cette capture met également en avant la tension entre le mouvement humain spontané et le caractère rigide et algorithmique de l'enregistrement. La deuxième image montre une rue désertée où une figure humaine floue semble se fondre dans l'environnement. Un parasol rouge vif, lui aussi déformé, attire l'attention et devient un point de rupture visuelle au sein de cet espace monotone. Ici, Mame-Diarra Niang joue sur l'interaction entre la banalité des quartiers résidentiels et des éléments singuliers capturés dans des

Mame-Diarra Niang
Continue n°5 – Continue n°35
- Go Straight n°5 (2020)
 Tirages photographiques
 pigmentaires sur papier
 William Turner,
 contreplaqué multicouche,
 montage passe-partout sous
 plexiglass

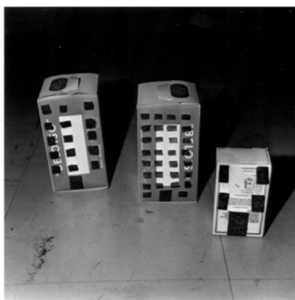
états anormaux. L'image oscille entre une représentation fidèle et une abstraction, transformant un fragment de réalité en un paysage presque surréaliste. La dernière image se focalise sur une maison marquée par des motifs géométriques audacieux sur le sol et les murs, témoignant d'une identité culturelle et esthétique locale. Contrairement aux deux premières images, où la figure humaine est centrale, cette photographie met l'accent sur l'architecture et l'espace construit. Ces trois images, capturées à travers un médium technologique impersonnel, interrogent la manière dont nous percevons et interprétons les lieux et les personnes dans un contexte de médiation numérique. L'artiste révèle à travers ces clichés un monde où la réalité est filtrée par des outils automatisés, effaçant partiellement les traces humaines tout en documentant leur présence dans une sorte de nouvelle temporalité.

L'accrochage des photographies de Mame-Diarra Niang aux côtés de tableaux de Giovanni Odazi, Sebastiano Conca et Andrea Procaccini permet de remarquer une continuité dans l'histoire de l'art, où la déformation et l'abstraction deviennent des outils pour interroger les codes visuels et les modes de représentation. Tandis que les peintres baroques manipulaient les perspectives et exagéraient les formes pour amplifier la théâtralité et la portée émotionnelle de leurs œuvres, Niang exploite les distorsions numériques, issues d'une technologie imparfaite, pour révéler la manière dont le numérique reconfigure la perception des lieux et des identités. Ces déformations, qu'elles soient issues de l'intention artistique ou de contraintes technologiques, codifient un vocabulaire plastique où chaque élément — qu'il s'agisse de flous, de lignes ou d'espaces éclatés — participe à une réflexion sur l'artifice de l'image. Ainsi, ces œuvres, malgré leurs contextes et médiums distincts, partagent une volonté commune : transcender le visible pour dévoiler les mécanismes de la création et enrichir notre compréhension de l'image.

Joachim Mogarra

Né en 1954 à Tarragone (Espagne), Joachim Mogarra vit et travaille à Montpeyrroux. Depuis les années 1980, il explore un travail photographique qui conjugue humour, légèreté et inventivité. Ses œuvres, majoritairement en noir et blanc, s'attachent à des mises en scène simples et dépouillées, faites à partir de matériaux modestes et usuels. L'artiste met en avant la dimension ludique et accessible de ses créations, tout en convoquant des références culturelles, historiques ou littéraires. Ses évocations de paysages, monuments ou scènes empruntent une poésie singulière, basée sur une représentation volontairement dérisoire mais riche de sens.

Manhattan



Manhattan.

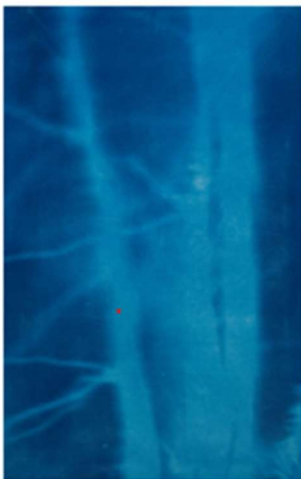
Joachim Mogarra
*Manhattan (1983) (Série les
images du monde)*
Tirage Photographique noir
et blanc

Joachim Mogarra représente trois immeubles miniatures fabriqués à partir de cartons recyclés, habilement découpés et transformés en maquettes. Ces bâtiments, posés simplement sur un carrelage et éclairés de manière rudimentaire, traduisent une approche délibérément minimaliste et spontanée. Ici, la mise en scène joue sur la simplicité presque désarmante de l'exécution : les artifices sont volontairement dévoilés, réduisant toute prétention d'illusion. La légende manuscrite - « Manhattan » - inscrit l'image dans l'imaginaire collectif des gratte-ciel new-yorkais, tout en opposant cette évocation grandiose à la modestie des matériaux et du dispositif scénique. Ce travail acquiert une résonance particulière dans le contexte de son exposition, où il remplace un tableau du XVIII^e siècle de Pietro Paltronieri intitulé *Caprice architectural*. Par cette substitution, l'œuvre de Joachim Mogarra établit un dialogue ironique et poétique avec l'héritage artistique classique. Là où Paltronieri déploie une vision idéalisée et sophistiquée d'un paysage architectural, Mogarra répond par une déconstruction volontairement triviale, mais tout aussi évocatrice, des notions de monumentalité et de représentation. Ce travail ludique et accessible relève davantage d'une poésie du quotidien que d'une quête de mystère. L'œuvre fait partie de la série « Images du monde » (1983-1985), une Encyclopédie illustrée regroupant paysages et monuments miniatures, qui allie humour et références culturelles, historiques ou géographiques.

Philippe Durand

Philippe Durand, né en 1963 à Oullins, est un photographe français dont la pratique artistique s'articule autour de l'exploration des espaces urbains et naturels. Adoptant une approche documentaire, il s'intéresse aux signes fugaces du quotidien, aux traces laissées par le temps et aux transformations du paysage. Sa démarche, souvent comparée à celle de Bruno Serralongue, se distingue par une volonté de capturer le monde de manière oblique et poétique, loin du spectaculaire et de l'événementiel. Durand privilégie la déambulation et l'arpentage, cherchant à révéler les aspects invisibles ou négligés de notre environnement. Il interroge ainsi les conditions d'apparition de l'image et la relation entre le photographe, le spectateur et la matérialité de l'œuvre. Son travail, oscillant entre observation minutieuse et interprétation subjective, offre une réflexion sur la perception, la mémoire et la manière dont nous habitons le monde.

Forêt 5



Philippe Durand
Forêt 5 (2016)
Cyanotype sur toile

Philippe Durand, dans sa série *Forêts*, utilise le procédé du cyanotype sur toile pour créer des œuvres où une teinte bleue confère une atmosphère à la fois sereine et mystérieuse. En appliquant cette technique sur toile, il enrichit la texture de ses images, leur donnant une profondeur et une matérialité accrues. Les impressions de végétation, telles que les branches et les feuilles, se détachent en nuances de bleu, évoquant des empreintes naturelles qui oscillent entre présence tangible et apparition éthérée. Ce choix accentue les contrastes et met en lumière les détails subtils des sujets, tout en invitant le spectateur à une contemplation introspective. Avec sa palette de bleus intenses, le cyanotype confère aux œuvres une dimension onirique, transformant les éléments naturels en visions presque spectrales. Les détails des arbres, des branches et des feuilles sont rendus avec une précision qui contraste avec l'abstraction induite par le monochrome, créant une tension entre le réel et l'imaginaire. L'utilisation de la toile comme support, plutôt que du papier traditionnel, ajoute une dimension tactile à l'œuvre, renforçant son caractère pictural et brouillant les frontières entre photographie et peinture. Philippe Durand joue également sur les variations de densité et de transparence, permettant à la lumière de filtrer à travers les formes et de créer des zones d'ombre et de lumière qui donnent du relief à la composition. Cette approche met en évidence la structure interne des éléments naturels, révélant des motifs cachés et des textures subtiles qui échappent souvent à l'œil nu. Le résultat est une représentation qui invite à la contemplation, où le spectateur est encouragé à explorer les multiples couches de signification et de perception présentes dans l'image.

Alexandra Villani

Alexandra Villani est une artiste multidisciplinaire née en 1992 à Ajaccio. Elle est diplômée de l'École des Beaux-Arts de Toulon, où elle a obtenu un Diplôme National Supérieur. Son travail artistique explore des expériences sensorielles et des correspondances intuitives entre des matériaux divers, qu'ils soient inertes ou animés, naturels ou fabriqués. Alexandra Villani s'intéresse particulièrement à la notion de maquis, qu'elle considère comme un territoire sensible de confrontations, générant une matière plastique et sensible qui se décline en formes graphiques, mécaniques ou sonores.

Sans titre (2011)



Alexandra Villani
Sans titre (2011)
Impression sur dibond

Cet autoportrait de l'artiste offre une réflexion sur la manière dont l'identité personnelle est façonnée par l'environnement. Alexandra Villani a transféré ici des impressions végétales sur son visage et son buste, utilisant une mantille familiale avec des motifs floraux comme support créatif. L'utilisation de motifs de la nature sur la peau crée un effet de camouflage, indiquant une fusion entre l'individu et son milieu, suggérant alors que l'identité est inséparable de son contexte culturel et naturel. La notion de maillage mentionnée par l'artiste renvoie à la complexité des facteurs qui composent notre identité, à savoir les conditions historiques et sociales qui s'entrelacent pour former ce que nous sommes. L'œuvre peut être vue comme une exploration de l'identité singulière et de l'inconscient collectif, où la mantille, objet chargé d'histoire familiale et culturelle, sert à la fois de voile et de révélateur de ces liens intrinsèques.

Alicia Framis

Née en 1967 à Barcelone, Alicia Framis vit et travaille entre sa ville natale et Amsterdam. Artiste pluridisciplinaire, elle tisse des liens entre les arts plastiques, l'architecture, le design et la mode. Son travail s'appuie sur des problématiques sociétales contemporaines, notamment la place de l'individu dans les environnements urbains, les dynamiques collectives et les systèmes de pouvoir qui façonnent nos vies. Engagée dans une pratique collaborative, Alicia Framis invite souvent le public à participer à ses installations et performances, créant des espaces d'interaction où la créativité devient un outil critique pour interroger notre monde.

Anorexic Center



Alicia Framis
Anorexic Center,
Amsterdam, 2000 (2000)
Photographie couleur

Alicia Framis aborde des problématiques sociales et humaines à travers une réflexion artistique centrée sur la fragilité et l'éphémère. Cette œuvre fait partie de la série *Remix Buildings* (1999-2000), où l'artiste explore les interactions entre architecture, corps, et société. L'installation imagine une structure de bulles légères, presque immatérielles, symbolisant la fragilité physique et psychologique des patients anorexiques. Les ballons translucides, portant des mots comme "NOTHING" ou "WANT TO BE", traduisent une dualité entre l'aspiration à la légèreté et le poids des pressions sociales et des attentes personnelles. La transparence et l'apparent vide de ces bulles ne sont pas seulement des éléments visuels : ils matérialisent un état de suspension, une quête d'équilibre. Cette œuvre est conçue pour provoquer une prise de conscience autour des violences systémiques liées aux normes sociétales, tout en offrant une réflexion sur la manière dont l'architecture pourrait répondre à ces enjeux de santé et de soin.

Exposée aux côtés d'une allégorie de l'expérience attribuée à Pier Francesco Mola, cette œuvre permet de prendre conscience de l'évolution de nos psychés : là où l'expérience était perçue au XVII^e siècle comme une force, un cheminement vers la connaissance et l'accomplissement de soi, elle apparaît ici comme une épreuve qui érode l'individu, révélant une vulnérabilité façonnée par le regard des autres.

Patrick Tosani

Né en 1954 à Boissy-l'Aillie, Patrick Tosani vit et travaille entre Mayet et Paris. Après des études d'architecture, il se consacre entièrement à la photographie dans les années 1980, adoptant une approche rigoureuse et conceptuelle. Son travail s'articule autour d'une exploration méthodique des spécificités du médium photographique, qu'il utilise pour transformer et sublimer les objets du quotidien. Par des agrandissements monumentaux et des cadrages frontaux, il examine la relation entre l'objet photographié et le spectateur. Son approche met en avant la capacité de la photographie à modifier notre perception de l'échelle, de l'espace et de la matière. Loin d'être un simple outil de reproduction, la photographie devient, chez Patrick Tosani, un médium réflexif, interrogateur de ses propres mécanismes et limites. Cette autoréflexivité place son œuvre à la croisée de la recherche artistique et de la critique du regard, renouvelant à chaque série notre manière d'appréhender la réalité.

L



Patrick Tosani

L (1988)

Tirage photographique
couleur sur aluminium

Dans sa série dédiée à la cuillère en argent, Patrick Tosani offre un travail sur la photographie elle-même, en exploitant son potentiel autoréflexif. La cuillère, objet banal et quotidien, devient ici le miroir des propriétés fondamentales du médium photographique : la lumière, la surface et la mise à l'échelle. L'artiste utilise l'agrandissement monumental de l'objet pour exacerber son interaction avec la lumière et ses propres limites matérielles, soulignant la capacité de la photographie à révéler des détails invisibles à l'œil nu tout en transformant notre perception du réel. La surface réfléchissante de la cuillère, souvent perçue comme un outil pratique pour renvoyer une image, est ici vidée de toute fonction utilitaire : elle ne reflète que sa propre matière et les marques de son usure. Ce choix est significatif : Patrick Tosani pousse la photographie à interroger ses propres caractéristiques, notamment sa prétendue objectivité et sa capacité à "refléter" le réel. La cuillère devient alors une allégorie du médium photographique lui-même, qui, comme cet objet, capte, transforme et redéfinit ce qu'il capture. L'échelle monumentale et le cadrage strict renforcent cette autoréférentialité. La forme ovale et la concavité de la cuillère dialoguent avec la surface plane et rectangulaire de la photographie, mettant en lumière la tension entre les dimensions tridimensionnelles de l'objet et la bi-dimensionnalité de son image. Cette mise en tension invite le spectateur à repenser non seulement la nature de l'objet photographié, mais également le rôle de la photographie comme outil de transformation sensorielle et cognitive.

Exposée dans la salle des grands formats du Palais Fesch, cette œuvre engage une discussion sur la monumentalité et sur la capacité de la photographie à rivaliser avec d'autres formes artistiques, comme la peinture classique. En magnifiant un objet banal tout en déconstruisant sa fonction symbolique, Patrick Tosani inscrit son œuvre dans une tradition moderniste où l'art s'interroge sur ses propres moyens, à l'image de l'asperge peinte par Edouard Manet en 1880 ou des ready-mades de Marcel Duchamp à partir de 1914.

Talia Chetrit

Née en 1982 à Washington, Talia Chetrit vit et travaille à New York. Photographe conceptuelle, elle explore les relations entre l'intime et le public, souvent en brouillant les frontières entre ces deux sphères. Ses œuvres interrogent la nature de la photographie elle-même, son pouvoir à construire ou déconstruire des récits visuels et émotionnels. Talia Chetrit utilise fréquemment des archives personnelles, des autoportraits ou des mises en scène familiales pour examiner les structures de pouvoir, de contrôle et de représentation dans le cadre domestique ou social. Elle joue sur les attentes du spectateur, questionnant la manière dont les images influencent nos perceptions de l'intimité, de l'identité et du corps.

Boots/Baby



Talia Chetrit
Boots/Baby (2020)
Photographie – Impression
jet d'encre

L'œuvre *Boots/Baby* explore les tensions entre le privé et le public, entre le familial et le performatif. La photographie montre un enfant en bas âge, absorbé dans son activité, sur un sol domestique entouré de livres et de jouets. Cependant, l'image est troublée par la présence imposante d'une cuissarde noire à talon haut qui coupe verticalement la composition. Ce contraste visuel et symbolique crée une tension entre l'innocence de l'enfance et une représentation du désir ou de la sexualité associée à l'adulte. Talia Chetrit joue ici sur les codes de la photographie de mode et de la représentation intime pour interroger la construction de l'identité, particulièrement celle des rôles genrés. La botte brillante, objet emblématique du pouvoir et de la féminité sexualisée, devient un élément de perturbation dans un cadre sinon familial et protégé. Ce décalage renvoie à des questions sur la manière dont les sphères personnelles et culturelles s'entrelacent, ainsi que sur la complexité des rôles attribués à la féminité et à la maternité.

Présentée aux côtés du *Mariage mystique de Sainte Catherine* de Niccolò di Tommaso, l'œuvre de Talia Chetrit résonne avec les représentations historiques de la féminité et de la maternité. Alors que l'œuvre du XIV^e siècle illustre un idéal spirituel de dévotion et de pureté souvent attribué aux figures féminines dans l'histoire de l'art religieux, *Boots/Baby* déstabilise ces représentations sanctifiées en introduisant une image contemporaine qui embrasse la complexité et les ambiguïtés des rôles modernes. Pareille confrontation propose une réflexion sur l'évolution des représentations de la maternité, de la sainteté à l'intimité brute, et sur la manière dont les normes et attentes autour du genre et des identités féminines se transforment.

Victoria's secret



Talia Chetrit
Victoria's secret (2020)
Photographie – Impression
jet d'encre

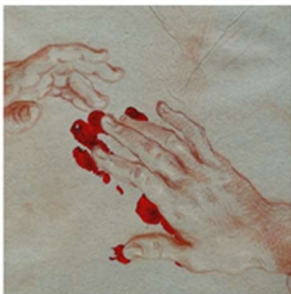
Cette photographie interroge l'autonomie féminine et le rejet d'une identité figée, en bousculant les représentations cloisonnées de la féminité. Plus qu'une simple opposition entre maternité et sensualité, elle met en lumière une imbrication des rôles, une fluidité qui échappe aux catégories rigides imposées par les normes sociales. Ce qui frappe ici, ce n'est pas seulement la présence simultanée du corps maternel et d'un élément vestimentaire connoté, mais la manière dont ce détail – le string, à la fois banal et chargé de sens – devient un manifeste silencieux. En en faisant le titre de l'œuvre, Talia Chetrit souligne son importance : loin d'être un accessoire anecdotique, il symbolise une émancipation qui refuse d'opposer soin et désir, responsabilité et affirmation de soi. L'image pose alors une question essentielle : pourquoi la société continue-t-elle d'imposer aux femmes le morcellement de leurs identités, les contraignant à choisir entre la maternité et l'expression de leur désir, entre la protection et l'indépendance ? Ce que montre l'artiste n'est pas tant une femme en révolte qu'une femme qui vit pleinement ses multiples dimensions, sans que cette coexistence ne soit perçue comme une contradiction. Cette évidence, captée sans emphase ni artifice, invite à repenser les cadres normatifs assignés aux corps féminins. Dans cette approche, le string dévoilé ne relève pas d'une provocation : il impose un déplacement du regard. Il oblige à considérer la femme dans toute son intégrité, insaisissable dans une seule définition. **Victoria's Secret** ne se contente donc pas de questionner les stéréotypes ; elle les expose comme dépassés, en révélant une réalité où la liberté féminine n'est plus une revendication, mais un état de fait.

Placée entre une *Vierge à l'Enfant* de Giovanni Boccato et une autre de Cosmé Tura, l'œuvre renverse les codes des représentations traditionnelles de la maternité. Là où les madones de la Renaissance assignent la femme dans un rôle de pureté et de dévotion spirituelle, Talia Chetrit donne à voir une figure féminine contemporaine, insaisissable dans une définition unique. La maternité n'est plus une finalité exclusive, mais une composante parmi d'autres d'une identité riche et plurielle. Ce rapprochement ne cherche ni à heurter ni à transgresser : il manifeste simplement une évolution des représentations, soulignant la complexité et l'autonomie de la féminité actuelle. En cela, **Victoria's Secret** met en lumière la capacité des femmes à s'approprier toutes les dimensions de leur existence, en refusant les cadres restrictifs et les rôles imposés.

Anne Deleporte

Anne Deleporte, née en 1960 à Domfront, vit et travaille entre Paris et New York. Diplômée des Beaux-Arts de Bourges, elle développe une œuvre protéiforme mêlant dessin, sculpture, photographie, vidéo et installation. Son travail s'articule autour de la notion de disparition et de la résonance poétique des formes discrètes qui nous entourent. À travers une exploration attentive du geste, de la trace et de la mémoire, elle interroge la matérialité des images et leur pouvoir à évoquer l'invisible. Ses œuvres, souvent marquées par un dialogue entre cultures et temporalités, mettent en relation des expériences personnelles et des références artistiques variées. Elle questionne ainsi notre rapport au visible et au caché, invitant le spectateur à redécouvrir des récits universels et à reconsidérer les détails oubliés de son environnement.

SLAP (2010)



Anne Deleporte
SLAP (2010)
Photographie – Diptyque

Ce diptyque explore la symbolique universelle des gestes humains à travers des mains maculées de rouge, évoquant de multiples récits. Les mains, fragmentées et isolées du reste du corps, portent en elles une charge symbolique qui transcende les contextes historiques. Le rouge, omniprésent, résonne à la fois comme une trace de violence, une marque de sacrifice, et une empreinte rituelle, enrichissant l'œuvre d'une ambiguïté à la fois poétique et troublante. Ces mains ne sont pas seulement des vecteurs d'action, mais aussi des témoins silencieux des histoires invisibles qu'elles inscrivent dans la matière. Les dessins à la sanguine, qui ont inspiré Anne Deleporte lors de son séjour à l'Académie de France à Rome - Villa Médicis, trouvent une résonance particulière dans leur lien avec les gestes expressifs de la Renaissance. En les associant à des empreintes de mains de rituels indiens, l'artiste crée une rencontre entre deux traditions culturelles éloignées dans le temps et l'espace. Cette juxtaposition met en lumière la manière dont les gestes humains, malgré leur diversité de significations, partagent une puissance capable de traverser les frontières culturelles. Le titre qui signifie « claque » ou « gifle » en anglais participe alors de la polysémie de l'œuvre.

Le diptyque s'inscrit ici dans une scénographie qui intensifie sa portée symbolique. Placé au-dessus des tableaux de Filippo Vitale, *Saint Benoît de Nursie se roulant dans les ronces*, et de Carlo Sellitto, *La vision de Saint Jérôme*, *SLAP* vient accentuer la tension dramatique qui parcourt ces compositions. Les bras tendus des deux saints, qui semblent se rejoindre dans un mouvement de quête spirituelle, sont magnifiés par la présence des mains rouges au-dessus d'eux. Cette disposition renforce une dynamique verticale, où les gestes des figures sacrées s'élèvent vers un espace plus abstrait et universel, incarné par le diptyque. Ainsi, *SLAP* agit comme un point de convergence entre les récits du passé et une réflexion moderne sur la puissance des traces.

Raymond Depardon

Raymond Depardon, né en 1942 à Villefranche-sur-Saône, est un photographe, réalisateur et documentariste français majeur. Cofondateur de l'agence Gamma et membre de Magnum Photos, il a marqué l'histoire de la photographie par son regard humaniste et sa sensibilité au réel. À travers son travail, il explore les tensions entre urbanité et ruralité, mémoire collective et individualité. Son approche se caractérise par une attention aux silences, aux marges et aux paysages intimes, qu'il documente avec une esthétique sobre et rigoureuse. Auteur de nombreuses séries iconiques, il a également réalisé des films documentaires engagés, souvent centrés sur des questions sociales, politiques ou existentielles. Sa double carrière en photographie et en cinéma en fait une figure incontournable de la représentation du réel au XX^e et XXI^e siècles.

Corse (1996)



Raymond Depardon
Corse (1996)

En 1996, à l'invitation du FRAC Corsica, Raymond Depardon a arpenté la Corse pour réaliser un reportage d'une quarantaine d'images. Il a ainsi donné une suite à la Mission photographique de la DATAR (Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale) qui avait organisé, de 1984 à 1989, une vaste commande artistique, en demandant à vingt-neuf photographes de représenter le paysage français. Sur l'île, Raymond Depardon travaille avec une chambre de grand format pour obtenir des images descriptives dans un noir et blanc qui donne une certaine densité aux détails. Le photographe s'est affranchi du romantisme (la nature grandiose) tout autant que du folklore (les rites populaires) pour développer une série de clichés, dépourvus de toute dimension spectaculaire ou pittoresque. La tranquillité rurale s'y affirme avec neutralité, signe que Depardon reprend les caractéristiques de l'esthétique du document qui s'est constituée notamment avec Walker Evans, aux États-Unis dans les années 1930. Mais là où le vocabulaire vernaculaire du photographe du Missouri associait simplicité et frontalité, le point de vue de Depardon se construit selon des perspectives où se déploient différents plans et une réelle complexité visuelle. Chaque image témoigne d'une évidente « parcourabilité » : la Corse se traverse et donne à voir routes, places de villages, montagnes ou rivages. À chaque fois, la réalité figée sur le film argentique induit un léger mouvement ou appelle comme une infime perturbation de cette quiétude immobile. Si personne ne sillonne ces espaces, il reste que la présence humaine se lit presque partout. Le silence sensible dans les images est dans l'attente de sa propre disparition, à la faveur du passage d'une voiture, d'un animal, d'un promeneur ou d'un habitant. Ainsi, les photographies de Raymond Depardon sont en équilibre entre l'objectivité du médium mécanique et son regard qui cherche, comme en suspens, la vie. Que ce soit un seuil de porte, un banc, un sentier ou une voie ferrée, les éléments qui composent les images sont les indices que les paysages sont ici habités. Le photographe propose alors une sorte de cartographie de l'hospitalité.

Alberto Garcia-Alix

Alberto García-Alix est un photographe espagnol né en 1956 à León. Considéré comme une figure emblématique de la Movida madrilène, il commence sa carrière dans les années 1970, documentant avec une grande intensité les sous-cultures et la jeunesse de l'époque. Ses œuvres se caractérisent par une esthétique en noir et blanc, mettant en avant des thèmes comme la marginalité, la transgression et l'introspection. Loin d'être de simples portraits, ses photographies explorent des narrations personnelles, souvent marquées par des expériences de vie intenses, notamment liées à la drogue et à la sexualité. García-Alix a reçu de nombreuses distinctions, dont le Prix national de la photographie en Espagne (1999). Son travail est aujourd'hui exposé dans de prestigieuses institutions internationales, et il est reconnu comme un maître de la photographie contemporaine, mêlant réalisme brut et poésie visuelle.

Emma Suarez (1987)



Alberto Garcia-Alix
Emma Suarez (1987)
Tirage argentique noir et blanc

Ce portrait est une photographie emblématique du style d'Alberto Garcia-Alix qui se distingue par son esthétique en noir et blanc marquée par une tension visuelle entre intimité et étrangeté. Le cadrage serré met en exergue le visage de la jeune femme, rehaussé par un maquillage asymétrique, notamment l'eyeliner prononcé, qui attire le regard vers son œil droit. Une main masculine, ornée de bagues imposantes, soutient son menton, créant un contraste visuel et tactile entre la douceur de la peau et la rugosité implicite de la main. Ce geste, à la fois protecteur et intrusif, évoque des notions de contrôle et de dépendance, tout en inscrivant une tension narrative dans l'image. Le photographe exploite la lumière avec maîtrise, jouant sur les ombres douces pour sculpter les traits du visage et accentuer la texture des cheveux et des bijoux. L'arrière-plan neutre, légèrement granuleux, concentre l'attention sur les sujets, mettant en avant une ambiguïté émotionnelle où le spectateur oscille entre introspection et confrontation.



Alberto Garcia-Alix *Nuestra habitacion in Tanger (1990)*
Tirage argentique noir et blanc

Un parallèle formel peut être établi entre la main surdimensionnée de cette photographie et celle présente dans le *Portrait d'homme* de Carlo Maratti, exposée juste à côté. Dans la peinture classique, la main, bien que légèrement disproportionnée, semble être davantage une particularité stylistique qu'un véritable vecteur symbolique, renforçant simplement la gestuelle et la présence du sujet. En revanche, dans la photographie de García-Alix, la main masculine devient un élément dramatique central, accentuant la tension entre les deux personnages et créant un contraste physique et émotionnel, où domination et soutien se mêlent dans une ambiguïté troublante.

Sara Ramo

Sara Ramo est une artiste visuelle née en 1975 à Madrid, en Espagne, et qui vit et travaille entre Belo Horizonte, au Brésil, et Madrid. Sa pratique artistique, multidisciplinaire, englobe la photographie, la vidéo, l'installation et le dessin. Elle est reconnue pour son exploration des limites entre l'imaginaire et le quotidien, souvent à travers des réarrangements d'objets et d'espaces familiers qui prennent une connotation étrange, décalée ou absurde. Les œuvres de Ramo interrogent les structures sociales, les récits culturels et les dynamiques de pouvoir, tout en s'intéressant aux comportements humains et à la manière dont nous construisons des significations à travers les objets et les lieux. En jouant avec l'esthétique du banal et du surréel, elle invite le spectateur à repenser son rapport au monde environnant.

Zoo (V) (2006-2008)



Sara Ramo
Zoo (V) (2006-2008)
Photographie

Cette série de photographies met en scène des représentations d'animaux dans des contextes anthropiques et artificiels. Ces images capturent des sculptures, des jouets, des figures décoratives ou utilitaires, souvent placés dans des environnements incongrus ou banals (bâtiments, vitrines, marchés). Ce bestiaire hétéroclite révèle un regard critique et ludique sur la manière dont les humains réinterprètent, façonnent et détournent les figures animales à des fins décoratives, commerciales ou culturelles. L'œuvre questionne alors la relation que l'humanité entretient avec la faune, et à travers cet assemblage d'images, Sara Ramo parvient à dénoncer subtilement une dénaturation culturelle et symbolique de l'animal dans les sociétés contemporaines.

L'accrochage de ces clichés au sein un environnement de tableaux animaliers classiques crée un contraste ironique. Là où les peintures traditionnelles d'animaux glorifiaient leur majesté ou leur beauté naturelle, ces photographies mettent en avant des artefacts fabriqués par l'homme, qui déforment souvent leurs formes et leurs fonctions. L'artiste nous invite à réfléchir sur la perte de connexion entre l'homme et l'animal, remplacée par des simulacres inertes. Elle explore également les notions de kitsch, d'étrangeté et de banalité, tout en dévoilant comment l'animal est réduit à un simple objet de consommation.

Marcel Fortini

Né en 1962 à Bastia, Marcel Fortini est un photographe et enseignant vivant et travaillant en Corse. Diplômé de l'École Nationale Supérieure de la Photographie d'Arles, il développe un travail centré sur l'exploration des paysages et des territoires, avec une attention particulière portée à l'histoire et à la mémoire des lieux. Ses séries, souvent réalisées en noir et blanc, documentent les espaces insulaires et méditerranéens, tels que Sainte-Hélène, la Sardaigne, Malte ou la Nouvelle-Calédonie, tout en interrogeant les traces laissées par les hommes dans ces paysages. Parallèlement à sa pratique artistique, Marcel Fortini joue un rôle important dans la promotion de la photographie en Corse. En 1990, il fonde le Centre Méditerranéen de la Photographie à Bastia, une institution dédiée à la conservation, la diffusion et la valorisation de la photographie insulaire et méditerranéenne. Il y développe une collection conséquente et initie des projets qui mettent en avant les pratiques photographiques régionales et contemporaines. Marcel Fortini s'inscrit dans une approche à la croisée du documentaire et de l'artistique, révélant avec sensibilité des réalités souvent banales mais porteuses de significations profondes.

Pizza Vans (2020)



Marcel Fortini
Pizza Vans (2020)
Tirage argentique couleur

Cette série adopte une démarche typologique rigoureuse, où la répétition des fourgons à pizza dans des lieux variés devient un moyen de révéler l'interaction entre ces objets utilitaires et le paysage corse contemporain. Chaque photographie, réalisée sur pellicule et en couleur, fixe un moment d'immobilité, presque sculptural, dans des espaces souvent transitoires comme des parkings, bords de routes ou zones périphériques, soulignant la banalité et la fonctionnalité de ces lieux. Pourtant, la répétition des motifs n'efface pas les singularités : la lumière changeante du crépuscule ou du jour, les arrière-plans oscillants entre zones rurales, semi-urbaines ou industrielles, ainsi que les détails distincts des fourgons, leurs enseignes et menus, introduisent une variation subtile au sein de cette apparente homogénéité. En réinterprétant la logique sérielle popularisée par l'école de Düsseldorf, Marcel Fortini dépasse la froide objectivité documentaire des Becher pour proposer une approche où l'ordinaire dialogue avec le poétique. Les fourgons, éléments familiers et pourtant incongrus, deviennent des symboles d'une économie locale et d'une appropriation spécifique des espaces publics, inscrivant ces scènes modestes dans une réflexion plus large sur les dynamiques sociales et culturelles de l'île. Ainsi, *Pizza Vans* transforme ces objets fonctionnels en témoins discrets d'un mode de vie contemporain, où la répétition révèle autant la diversité que la singularité des pratiques.



VISUELS DISPONIBLES POUR LA PRESSE

FRAC Corsica



Véronique Joumard – *Traveling II* (2004)
Tirage photographique contrecollé sur aluminium
Courtesy Galerie Cent 8
© ADAGP, Paris, 2025



Jean-Marc Bustamante *Sans titre* (1987)
Photographie couleur – Cibachrome
Photographie Jean-Marc Bustamante
© ADAGP, Paris, 2025



Pierre Ardouvin
Paysage 3D (2007)
Poster contrecollé sur tôle d'aluminium froissée
Courtesy Galerie Chez Valentin
© ADAGP, Paris, 2025



Patrick Tosani

L (1988)

Tirage photographique couleur sur aluminium

Photographie Philippe Jambert

© ADAGP, Paris, 2025



Talia Chetrit

Boots/Baby (2020)

Photographie – Impression jet d'encre

Courtesy Galerie Kaufmann Repetto

© Talia Chetrit



Mame-Diarra Niang *Continue n°5 – Continue n°35 - Go Straight n°5*
(2020)

Tirages photographiques pigmentaires sur papier William Turner,
contreplaqué multicouche, montage passe-partout sous plexiglass
Courtesy Stevenson Gallery

© Mame-Diarra Niang



PALAIS FESCH
musée des beaux-arts

FICHE PRESSE 04

VISITE DU PALAIS

LE PALAIS FESCH-MUSÉE DES BEAUX-ARTS ET SES COLLECTIONS



Palais Fesch
musée des Beaux-Arts

Le Palais Fesch doit son existence à la volonté du cardinal Fesch, demi-frère de la mère de Napoléon. Par testament, le cardinal voulait que soit fondé à Ajaccio un « Grand Institut des Études », nanti d'une collection d'œuvres d'art. Joseph Bonaparte, comte de Survilliers, son héritier, contesta le legs. La ville dut ériger le bâtiment à ses propres frais, mais elle reçut toutefois, provenant de l'immense collection de 17 000 œuvres et objets du cardinal, environ 1500 objets d'art. Différents dons et legs enrichirent par la suite les collections, notamment ceux de Félix Baciocchi en 1866, du duc de Trévise en 1892, de Jérôme Napoléon en 1897, de la famille Rothschild en 1889 et 1909, de François et Marie-Jeanne Ollandini en 2007 et 2009.

L'État, pour sa part, procède dès 1854 et régulièrement jusqu'en 1973 à des dépôts à la ville d'Ajaccio.

Aujourd'hui, le musée expose sur quatre niveaux environ 500 œuvres. La collection s'articule autour de plusieurs grands axes : la peinture italienne du XIV^e au XVIII^e siècle, ce qui en fait l'un des principaux musées français de peinture italienne, le département napoléonien, comprenant les portraits peints ou sculptés de la famille Bonaparte et, depuis 2010 et grâce à la générosité de donateurs locaux, un département de peinture corse.

Le Palais organise et accueille plusieurs expositions par an, partagées entre art ancien et art contemporain. Lieu de recherche et d'activités culturelles, il dispose d'une documentation-bibliothèque d'histoire de l'art, d'une salle polyvalente accueillant ateliers et conférences et d'une Grande Galerie où sont proposés tout au long de l'année divers événements culturels.



PALAIS FESCH
musée des beaux-arts

FICHE PRESSE 05

INFORMATIONS
PRATIQUES

INFORMATIONS PRATIQUES

TARIFS

Plein tarif : 10 €

Tarif réduit : 6 €

HORAIRES

Le musée est ouvert tous les jours de la semaine :

- de 9h15 à 18h du 1er mai au 31 octobre
 - de 9h à 17h du 1er novembre au 30 avril
- Fermeture annuelle : 25 décembre & du 1er au 15 janvier

PREZZI

Tariffa piena : 10 €

Tariffa ridutta : 6 €

URARII

U museu hè apartu tutti i ghjorni di a settimana :

- da 9 ori è quartu à 6 ori di sera da u 1 di maghju sin'à u 31 d'uttrovi
 - da 9 ori à 5 ori di sera da u 1 di nuvembri sin'à 30 d'aprili
- Sarratura annuali u 25 di dicembri & da u 1 sin'à u 15 di ghjinnaghju

PALAIS FESCH

Musée des beaux-arts

50, rue Fesch
20 000 Ajaccio
Museum-fesch.com
+33(0)4 95 26 26 26

Contact :

Emmanuelle Taverni
+33(0)4 95 26 26 18
emtaverni.musee@ville-ajaccio.fr



@palaisfesch.musee



FRAC
CORSICA

CULLETTIVITÀ
DI CORSICA

VILLES
& PAYS
D'ART &
D'HISTOIRE

