



M U S É E
• D E S •
B E A U X
- A R T S
T O U R S



JUIN 2011 - JUIN 2012

EXPÉRIENCE 5

FAUX-SEMBLANTS

Œuvres du Centre national des arts plastiques



PRESENTATION

Expérience n°5. Faux-semblants

Olivier BABIN

Grégoire BERGERET

Gaëlle CHOTARD

Bertrand LAVIER

Ivan NAVARRO

Musée des Beaux-Arts de Tours

Le Centre national des arts plastiques

Renseignements pratiques



Cette manifestation bénéficie du soutien financier de la ville de Tours, de l'Université François-Rabelais de Tours, UFR Arts et Sciences Humaines, Département d'Histoire de l'art et de la DRAC Centre / ministère de la Culture et de la Communication

M U S É E
• D E S •
B E A U X
- A R T S
T O U R S



Expérience n°5 : Faux-semblants

Œuvres du Centre national des arts plastiques

Depuis 2006, l'Université François-Rabelais de Tours propose aux étudiants de Licence 2 d'Histoire de l'art une option originale qui contribue à valoriser leur formation universitaire en les confrontant directement à une expérience professionnelle et en leur faisant découvrir différents métiers et activités au sein de plusieurs institutions culturelles.

Pour la cinquième année consécutive, du 25 juin 2011 à juin 2012, des œuvres contemporaines issues du Centre national des arts plastiques sont exposées au sein des collections historiques, au rez-de-chaussée et au second étage du musée des Beaux-Arts.

Jouant de l'illusion des matériaux, et troublant la perception, les œuvres viennent dialoguer avec les collections permanentes. Le réalisme exacerbé dont fait usage Olivier Babin répond à la minutie virtuose des natures mortes flamandes et des luxuriantes céramiques de l'école de Tours, de même que Bertrand Lavier use lui aussi avec humour de l'imitation et de la copie parfaite. Les bandes VHS enroulées et figées par Grégoire Bergeret se métamorphosent en une matière hybride, tandis que la discrète *Incrustation* de Gaëlle Chotard flotte en tension entre deux murs, comme un organisme vivant tissé de fil rouge. Couloir vertigineux, porte vers l'inconnu ou miroir du prestidigitateur, l'oeuvre d'Ivan Navarro vient refermer le parcours de l'exposition, qui, entre tromperies visuelles et manipulations perceptives, explore une autre facette de la réalité : le mirage.

Mise en place en 2007, une convention renouvelée chaque année entre l'Université François Rabelais, le Musée des Beaux-Arts de Tours et le Centre national des arts plastiques, permet à dix étudiants de concevoir et réaliser entièrement une exposition.

Depuis « Expérience n°1 : Précipitations », les étudiants ont chaque année renouvelé le dialogue avec les collections permanentes, en proposant une réflexion sur l'appropriationnisme et la copie « d'après », avec « Expérience n°2 : After ? », ou sur les motifs des vanités autour d'une œuvre des collections contemporaines pour « Expérience n°3 : Sur le fil », ou encore sur les formes du paysage l'année dernière pour « Expérience n°4 : Échappées »

Cette initiation au commissariat d'exposition entend faire vivre aux étudiants les différentes étapes de l'élaboration d'une exposition temporaire, depuis le choix du thème puis des œuvres, jusqu'à la réalisation des documents de communication et l'organisation des visites guidées. Le travail des étudiants se fait au plus près des œuvres et de la collection du musée, dans une collaboration étroite avec les conservateurs, le service communication, le service pédagogique et l'équipe technique du musée. La découverte des collections Centre national des arts plastiques constitue une première entrée en matière avant de développer une étude approfondie de l'histoire du musée de Tours et de ses collections.



Olivier BABIN

Art For The Very Last People, 2005

Peinture acrylique et vernis sur bronze

23 x 24 x 32 cm

Susse Fondeur – Paris

Dépôt du Centre national des arts plastiques

FNAC - 06-245

©D.R./CNAP/photo : Marc Damage, Paris

Artiste français né à Dijon en 1975, Olivier Babin a connu un parcours assez atypique : il commence des études de philosophie, puis aborde la photographie en 1996 avant de travailler à des médiums variés, du bronze au ready-made. Ses œuvres s'apparentent à une exploration minutieuse de certains détails de notre culture et de notre société, des morceaux choisis trompant le regard et jouant des illusions. Il fait siens les principes issus de mouvements tels que l'art conceptuel ou l'hyperréalisme, teintés d'un humour parfois cynique.

L'œuvre présentée au Musée des Beaux-Arts de Tours, *Art For The Very Last People*, est une sculpture en bronze, réplique exacte d'une pastèque, tant par sa taille que par sa forme et ses couleurs. Illusion de la matière et de la masse, cette œuvre mimant la fraîcheur du fruit semble figer un objet périssable dans un matériau traditionnel : le bronze. Fondu en plusieurs exemplaires et peint à l'aérographe, cette œuvre possède quelques échos dans la production de l'artiste. Présentée en 2006 au sein de l'exposition « Notre histoire... » au Palais de Tokyo, la sculpture était mise en regard d'une peinture murale, intitulée *Towards Infinite Freshness*, reprenant les couleurs d'une coupe transversale du même fruit. Disque rouge et cercles blanc et vert, la peinture était elle-même complétée par une citation encadrée tirée d'un site internet : « watermelon.org ». L'aspect tautologique et les correspondances de l'installation, autour d'un objet défini sous différents angles, se réfèrent directement aux réalisations de Joseph Kosuth avec, par exemple, sa série *One and three chairs* (1965). Les références à l'art conceptuel, de Joseph Kosuth à Robert Barry, sont fréquentes chez Olivier Babin qui joue des illusions et détourne certaines œuvres clés de l'art du XX^e siècle. Le titre même de la sculpture exposée au musée des Beaux-Arts de Tours reprend d'ailleurs en partie celui d'une série du sculpteur anglais Richard Deacon intitulée *Art For Other People* (1982-1990) et constituée d'un ensemble de petites pièces, de taille réduite, réalisée à partir de matériaux usuels.

Illusion complète, mimésis poussée à son comble, *Art for The Very Last People* appartient à un ensemble de productions en bronze qui témoignent, chez Olivier Babin, d'une réappropriation de l'hyperréalisme, quand des objets plus vrais que nature sont disposés dans l'espace d'exposition pour surprendre, étonner le visiteur. La même année, en 2005, l'artiste réalise en effet une peau de banane en bronze (*Slip Inside This House*), ou encore, en 2008, une paire de tongs (*Empedocles*) dans ce même matériau incongru : les objets souvent exposés sans socle, sans vitrine et au milieu de l'espace de circulation, perturbent ainsi la perception des lieux. Dans la veine hyperréaliste d'artistes comme le sculpteur Duane Hanson ou le peintre Chuck Close, cherchant à saisir le banal du quotidien, à la fois dans sa quintessence et dans sa trivialité, Olivier Babin travaille à des objets de taille réduite qui s'immiscent encore plus aisément dans la réalité. Ce rapport à l'illusion et à l'hyperréalisme nous rappelle les débuts de l'artiste dont le maniement de la photographie n'a pas été sans lien avec ce rapport mimétique à la réalité.

Placée en contrepoint des natures mortes flamandes du musée des Beaux-Arts de Tours, au premier étage, l'œuvre prolonge alors une réflexion classique sur la copie parfaite et sur la représentation d'objets

éphémères et périssables, saisis dans le bronze ou sur la toile, supports pérennes à l'évocation des vanités. La saisie de la nature vivante est aussi l'apanage des céramiques de l'école de Tours abondamment représentée au deuxième étage du musée des Beaux-Arts. La facture illusionniste de la pièce d'Olivier Babin *Art For The Very Last People* dialogue ainsi avec les céramiques Avisseau, une famille de potiers qui travailla au naturalisme des « rustiques », ces scènes de la petite faune aquatique ou reptilienne, représentées avec une précision exceptionnelle et restituant la vivacité animale. Détournement d'œuvres et de mouvements contemporains et réappropriation d'un questionnement esthétique fondamental, la pièce d'Olivier Babin ouvre le parcours de l'exposition dédiée à ces usages de la mimésis et de l'illusion des matériaux.



Grégoire BERGERET

Ad plures ire II, 2008

Sculpture murale

Bandes magnétiques VHS, résine polyester, tissu

Profondeur : 2 cm, diamètre : 96,5 cm

MO.D.R. : GB 2008

Dépôt du Centre national des arts plastiques

FNAC - 08-638

© Grégoire Bergeret/CNAP/photo: Galerie Claudine Papillon, Paris

Grégoire Bergeret est un artiste français né en 1980, qui vit et travaille désormais à Bruxelles. Il obtient son Diplôme national d'expression plastique en 2005 à l'École des Beaux-Arts d'Annecy, à l'issue duquel il participe à l'exposition *En cours de Travaux / Travaux en cours* au Musée d'Art moderne de Saint-Etienne. Grâce au soutien de Mark di Suvero, figure marquante de l'art américain, il s'installe en résidence à Chalons-sur-Saône. Depuis 2006 et l'exposition *Une autre histoire*¹, Grégoire Bergeret expose régulièrement à la galerie Claudine Papillon à Paris. Il y réalise sa première exposition personnelle *Ne rien faire, mais que rien ne soit pas fait* en 2008, et vient également d'y monter *Le but n'est pas le but*, qui s'est déroulée du 2 avril au 14 mai 2011.

Travaillant aussi bien la sculpture que la photographie et la vidéo, Grégoire Bergeret joue de la transformation des matériaux et de la perception de notre environnement. Dans cette perspective, il n'est d'ailleurs pas rare qu'il fasse appel à des spécialistes, ingénieurs, afin de mieux saisir les propriétés des matériaux qu'il utilise, matériaux naturels ou industriels. Toute matière et tout objet utilisés par l'artiste continuent de porter en eux une charge symbolique, leurs usages courants ou détournés. C'est par exemple le cas pour l'œuvre issue de la collection du Centre national des arts plastiques et exposée au musée des Beaux-Arts de Tours. *Ad plures Ire II (2007)* est en effet constituée de bandes VHS enroulées et recouvertes de résine. Le support aux images vidéo se fond dans une forme nouvelle, voire un matériau nouveau, prenant l'allure d'un gigantesque disque vinyle dont les sillons seraient formés par la tranche de chaque bande VHS. Les images contenues dans chaque bande sont comme fossilisées dans la résine, et l'obsolescence du médium est mise en valeur dans cette pièce dont le titre signifie justement « ce qui rejoint la mort ». Grégoire Bergeret fossilise ainsi notre consommation effrénée d'images.

C'est d'ailleurs moins le contenu que la masse qui intéresse l'artiste : la masse des images, et la masse du matériau ainsi détourné.

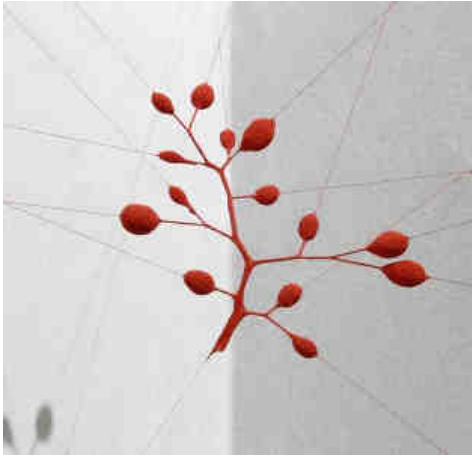
1 : « Une autre histoire... », exposition à la galerie Claudine Papillon, du 27 avril au 3 juin 2006.

« Ce n'est plus une spirale mais une succession, un empilement de durées simultanées. À plat sur la table, le disque, ressemblant à un gigantesque vinyl tourne, se nourrissant de plus en plus de bandes à mesure qu'il grandit, la périphérie tournant plus vite que le centre, son diamètre augmentant de moins en moins, le nombre allant croissant »². Grégoire Bergeret évoque le recyclage, la transformation d'un matériau, son devenir, son évolution en un autre matériau. Le magnétoscope ne nous sera plus d'aucune utilité face à ces bandes assemblées de « manière artisanale » selon les propres termes de l'artiste qui pointe les défauts de l'enroulement, les imprévus du montage. Nous sommes face à une pièce d'un mètre de diamètre, dépassant la taille de tout système de lecture, et l'artiste n'est pas sans critiquer ici la quête permanente de miniaturisation des outils de stockage, et la disparition programmée des supports.

Images fossilisées, matériau détourné, l'œuvre de Grégoire Bergeret trouble la perception. Reflets métalliques et allures de disque vinyle aux proportions incongrues, l'objet suscite illusions et interrogations. Notre esprit se prend à y voir un bouclier en bronze, ou encore à un objet métallique dont le poli ferait écho aux *Tortues* réalisées par Max Ernst pour la fontaine d'Amboise, et exposées à proximité. L'œil ne perçoit pas les bandes enroulées, mais seulement les sillons et se perd dans l'image des cernes concentriques d'un tronc d'arbre, dans l'image de l'écoulement du temps ici figé dans un « faux-semblant ». Le matériau originel a comme disparu pour laisser place à une trace, à la simple impression du temps.

Si les œuvres de Grégoire Bergeret témoignent de transformations ironiques des matériaux, il ne faudrait pas négliger la portée politique sous-jacente à certains de ses travaux. Que ce soit l'abondance des images et l'obsolescence des techniques, nombreuses sont les pièces qui évoquent la disparition, comme par exemple *Yose* (2007), autre référence à la guerre par des agrumes carbonisés et disposés sur le sol. Somme de boules noires, l'œuvre nie l'identité première des fruits utilisés. Dans cette œuvre, l'artiste poursuit son projet de transformation du monde dans un jeu esthétique et politique. Transformation et confusion seraient alors les maîtres mots de l'œuvre de Grégoire Bergeret.

2 : Entretien avec l'artiste, mai 2011.



Incrustation, 2007

Sculpture

Fil de coton travaillé au crochet et au tricot, épingles

64 x 90 x 50 cm

S. sur certificat

Dépôt du Centre national des arts plastiques

FNAC - 08-641

©D.R./CNAP/photo : Galerie Claudine Papillon, Paris

Née à Montpellier en 1973, Gaëlle Chotard y débuta sa formation artistique, avant d'intégrer l'École Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris en 1994. Durant les quatre années qui précèdent l'obtention de son diplôme en 1998, elle développe un intérêt particulier pour un matériau original, et qui se retrouvera dans tout son œuvre : le fil de coton. Celui-ci constitue en effet son support de prédilection, qu'elle expérimente au travers de multiples créations dans son atelier parisien.

Forte d'une grande maîtrise technique acquise au fil des ans, Gaëlle Chotard crée de nouveaux outils, de fines aiguilles pour crocheter, tricoter et manipuler le fil avec une grande finesse. Familiarisée à la technique grâce à sa mère styliste, l'artiste continue à enrichir sa pratique par des rencontres et des voyages, comme en 2002 au Pérou, où elle est invitée en résidence. Elle y travaille auprès d'artisans locaux, poursuivant ainsi une rencontre entre art et artisanat que souligne la part essentielle de technicité et de virtuosité du travail manuel dans son œuvre. Considérant comme « impératif » « le temps accordé à une technique »³, l'artiste consacre à chacune de ses pièces de nombreuses heures de travail, nécessaires, dit-elle, afin que « naisse la certitude qu'une œuvre est terminée ». Le temps passé, la lenteur et l'extrême patience, apparaissent comme des formes de résistance au rythme de la société et de ses exigences. L'œuvre présentée au musée des Beaux-Arts de Tours, alliant les techniques du tricot et du crochet, est le résultat d'une concentration intense, d'une dextérité qui s'observe ainsi dans une série de sculptures rassemblées sous ce même terme : *Incrustation*.

Les *Incrustations*, auxquelles appartient l'œuvre de la collection du CNAP, témoignent d'un trait commun à de nombreuses œuvres de l'artiste : un désir d'occuper l'espace et le vide, de se les approprier. L'espace semble en effet révélé au contact des œuvres de Gaëlle Chotard. Elles en modifient la perception qu'en a le visiteur : l'espace n'est pas seulement celui de l'œuvre, il en devient son contenu même. Disposée en angle, en tension entre deux murs, l'œuvre témoigne de cet usage de l'espace et du vide, matérialisé par ces fils en suspens. Outre ce rapport singulier à l'espace, l'artiste développe dès ses premières réalisations, des recherches qui rythmeront constamment son œuvre : une exploration de l'« intérieur », et de la matière.

Alliant techniques et matériaux traditionnels, Gaëlle Chotard procède à un détournement du textile, en se confrontant directement à la matière, afin de « l'emmenner ailleurs »⁴. Avec *Incrustation*, l'artiste s'« inspire de l'intériorité du corps – avec sa lymphe et ses cellules – pour emmener ce corps vers quelque chose de toujours plus étrange »⁵. Elle s'emploie à créer des formes hybrides, rappelant les organes vitaux du corps humain, tels que les poumons ou les réseaux veineux. Ici, les fils de coton travaillés au crochet et au tricot constituent une sorte d'enveloppe rouge faite de minuscules mailles, déterminant une forme centrale principale se prolongeant dans des bras, des veines, pour former des bulbes rouges, sanguins. La part du corps et de l'organique anime une partie des œuvres de l'artiste, comme par exemple dans *Cils*, réalisée en 2002. Les fils sont alors directement apposés sur ses paupières, formant de très longs cils couvrant une partie de son visage. Le corps est à la fois un support et un modèle.

L'œuvre installée au musée des Beaux-Arts de Tours prend littéralement vie en investissant l'espace, en tension entre deux murs, habitant un angle comme un objet vivant, un corps qui s'animerait par la tension de ses muscles. Une certaine énergie, comme un flux vital, est ainsi insufflé à l'objet. L'artiste, en créant des figures organiques à partir de fils de coton, parvient à une association talentueuse et originale, de façon à ce que résonne en nous cette métaphore bien connue, qui dit que « la vie ne tient qu'à un fil ». Investissement de l'espace et vie organique sont donc étroitement liés dans l'œuvre de Gaëlle Chotard qui manipule le fil de coton, ou parfois de métal, en lui donnant vie et en lui conférant une présence qui rappelle parfois la sculpture postminimale des années 1960-1970, celle de Robert Morris, Eva Hesse, Bruce Nauman ou Louise Bourgeois.

L'usage du tissu, particulièrement répandu à cette époque, manifeste une volonté d'échapper aux matériaux traditionnels, d'abandonner le socle, pour créer des formes souples, en suspension, flottant, ou jouant de l'apesanteur. Ces artistes s'employèrent à valoriser la matière et à en explorer les qualités premières, comme par exemple Robert Morris, un des principaux instigateurs de cette réflexion, avec *Wall Hanging* (1969-1970) une œuvre constituée de plaques de feutres industriel, suspendues au mur. Les jeux sur l'espace et les qualités des matériaux sont ainsi réactualisés par Gaëlle Chotard. L'assimilation métaphorique du textile et du fil aux formes organiques et au corps humain est également présente dans les œuvres de Louise Bourgeois, Kiki Smith ou encore, plus récemment, chez Laurence Dervaux.

Les œuvres de Gaëlle Chotard s'ouvrent aussi au monde végétal et à ses « formes arborescentes »⁶, comme chez l'artiste italien Giuseppe Penone, dont elle fut l'élève. Il ne sera ainsi pas étonnant de savoir que Gaëlle Chotard collecte branchages et autres éléments végétaux dans son atelier, constituant une source d'inspiration majeure pour ses créations. Des figures chimériques se déplacent en apesanteur dans l'espace, libres et vivantes, telles des plantes marines. Au Musée des beaux-arts de Tours, les formes organiques d'*Incrustation* dessinent, grâce à la lumière naturelle, des figures sur le mur, à la manière du mobile d'Alexandre Calder installé dans le même espace.

La lumière est un outil discret que Gaëlle Chotard manipule avec délicatesse, dans les ombres portées, ou, plus directement, dans des installations lumineuses jouant sur les échelles et sur la perception de l'espace par le visiteur. La première exposition personnelle de l'artiste à la galerie Claudine Papillon, en 2007, et intitulée « Au fond », témoigne de ces travaux, avec une œuvre comme *Vers toi* (2004), où l'artiste ouvre son champ d'action à un nouveau médium, celui de la vidéo. Elle emploiera également d'autres supports, à commencer par la lithographie ou la photographie (*Vallée*). Dans tous les cas, la lumière est la trace d'une présence, d'une énergie humaine, jusqu'à la vidéo qui, elle, montre la vie « directement » à l'écran.

La question du support est récurrente dans l'œuvre de Gaëlle Chotard, tant du point de vue esthétique que du point de vue symbolique. Oscillant entre l'usage du fil de métal, aux résonances plus froides et masculines, contrairement au fil de coton, symbole d'une activité féminine, l'artiste ne positionne cependant pas son œuvre en ces termes, refusant les qualificatifs de féministes ou de féminins pour mettre en valeur un véritable « combat », une lutte avec la matière qui ne peut être genrée. La lutte est donc physique, manuelle, et symbolique, dans ces fils tendus entre deux murs, mis en tension avec une grande finesse.

3 : « Le fil et la maille », Olivier Gaulon, in *arearevu*s(n°10, été 2005.

4 : *ibid*

5 : *ibid*

6 : Entretien avec l'artiste au Musée des Beaux-arts de Tours, 5 avril 2011.



Lutèce, 1999

(Œuvre produite pour l'exposition "Nouvelles perspectives"
galerie Art Attitude - Nancy - 1er avril/27 novembre 1999.)

Installation murale

Papier peint "Lutèce" en deux coloris, l'un fixé au mur et l'autre encadré

Papier peint, cadre doré et verre

Dimensions variables

Cadre : 135x105 cm.

Dépôt du Centre national des arts plastiques

FNAC - 2000-319

©ADAGP/CNAP/photo : Galerie Art Attitude Hervé Bize

Bertrand Lavier est un artiste français né en 1949 à Châtillon-sur-Seine. Il suit des études à l'École Nationale Supérieure d'Horticulture de Versailles de 1968 à 1971, date de la septième Biennale de Paris, où il expose aux côtés de Joseph Kosuth, Robert Barry ou encore Richard Serra. Deux ans plus tard, en 1973, se déroule sa première exposition personnelle à la galerie Lara Vincy à Paris. Très vite reconnu, il participe en 1999 à l'exposition « Nouvelles perspectives » avec Daniel Buren et Ben Vautier dans la galerie Art Attitude de Nancy. Il réside et travaille aujourd'hui à Aignay-le-Duc (Côte d'Or) et à Paris.

Depuis les années 1970, cet artiste plasticien réalise des œuvres dont l'essence est la manipulation des objets : il les peint, les détourne, les superpose, les cadre ou les recadre, interrogeant ainsi la nature de l'œuvre d'art. Utilisant piano, congélateur, ou magnétophone, Bertrand Lavier développe également une réflexion autour de la peinture. Dans les années 1980, il s'attache à repeindre des objets du quotidien, tels qu'une voiture avec *Mercedes 190*, de 1989, ou un piano avec *Gabriel Gaveau*, en 1981. Déposant sa peinture en larges aplats grossiers, il joue de la limite entre œuvre d'art et objet courant, utilitaire. La peinture est l'instrument du glissement d'un champ à l'autre, du quotidien vers les Beaux-Arts.

La deuxième phase de son travail consiste en des combinaisons : un réfrigérateur posé sur un coffre-fort (*Brandt/Fichet-Bauche*, 1985), ou une chaise sur un réfrigérateur (*Pastel furnitures/Sanyo*, 1988) par exemple. Créant des rapports inattendus entre ces objets, Bertrand Lavier cherche à provoquer des interrogations quant à la composition de l'œuvre : s'agit-il d'objets de la vie quotidienne ou d'une sculpture ? L'objet en partie basse constitue-t-il un socle ou fait-il partie intégrante de l'œuvre ? Cette démarche est souvent mise en parallèle avec les ready-made de Marcel Duchamp, même si Bertrand Lavier se singularise ici par l'assemblage de ces objets qui deviennent des formes plastiques et ne sont plus un simple réfrigérateur ou une simple chaise.

Dans ces mêmes années, l'artiste se déclare pourtant peintre. C'est pour lui « *la seule manière d'affirmer son altérité* » puisqu'après Marcel Duchamp « *tout le monde est baptisé artiste* »⁷. Cette affirmation apparaît dans un contexte où les débats quant au statut même des objets dans l'art contemporain sont nombreux. L'œuvre est humoristique, satirique, ou ironique, et repousse sans cesse les frontières qui lui étaient imposées. De ce fait, la première phase du travail de Bertrand Lavier consiste littéralement en un envahissement du ready-made par la peinture. Poursuivant cette logique, les superpositions aboutissent à un court-circuit : une renaissance de l'objet en tant qu'œuvre d'art. Ces démarches appuient la volonté de Bertrand Lavier de rompre avec « un certain esthétisme spectaculaire »⁸ en travaillant plutôt à la manipulation, tout en entretenant avec l'histoire de l'art, et ce d'après Claude Gintz, « des rapports proches et distants »⁹.

Dans cette même perspective de court-circuit et de manipulation, Bertrand Lavier réalise *Lutèce*, œuvre exposée au musée des Beaux-Arts de Tours, et la présente pour la première fois lors de l'exposition « Nouvelles Perspectives » à la galerie Art Attitude de Nancy en 1999. Son titre est celui même du papier peint utilisé et présent sous deux formes différentes : l'un est directement collé au mur, tandis que l'autre est encadré, sous verre. Nous pourrions ainsi parler d'un « objet cadré »¹⁰, un objet manufacturé, le papier peint, qui semble s'élever au rang d'œuvre grâce à son cadre doré, dans une mise en abyme du ready-made et des mécanismes d'affirmation de l'œuvre d'art. Si le papier peint sous verre est prolongé hors du cadre, ce dernier marque une rupture entre l'œuvre et son environnement, pourtant quasiment identique. Le papier peint à l'intérieur du cadre est-il une copie, une représentation du papier peint collé sur le mur, une image de la réalité ? Doit-on au contraire percevoir le mur comme un prolongement de ce qui est encadré ? Le cadre se pose ici comme une frontière pointant la limite de l'illusion. Il nous rappelle également ce jeu fécond des références à l'histoire de l'art et à la mimésis. Le cadre n'est-il pas cette fenêtre ouverte sur l'extérieur qui intègre dans l'œuvre une perturbation de la perception entre espace réel et espace illusionniste ?

A proximité du ready-made, *Lutèce* semble reproduire une réalité par la réalité elle-même. La nature de l'objet reproduit, le papier peint, entre en résonance avec l'activité de l'artiste, comme son écho industriel, dénaturé, reproductible à l'infini. « Outrepasant donc la qualité de l'objet, (...) Lavier se sert de formes que notre culture a intériorisées »¹¹. Jouant de l'imitation et de la copie parfaite, Bertrand Lavier convoque de multiples références, de l'objet manufacturé devenu œuvre, à la peinture réaliste ou hyperréaliste, en passant par le ready-made duchampien. Au sein du musée des Beaux-Arts de Tours, l'œuvre de Bertrand Lavier semble offrir un paysage étendu, sortant de son cadre, comme une toile posée sur le paysage même qu'elle représente.

7 : Catherine Millet, "Bertrand Lavier, un ovni nommé peinture", *Bertrand Lavier*, Centre Georges Pompidou, 1991

8 : Paul-Hervé Parsy, "Introduction générale", *Bertrand Lavier*, Centre Georges Pompidou, 1991

9 : *ibid.*

10 : *ibid.*

11 : *Ibid.*



The Edge, 2007

Installation avec de la lumière
Caisson fermé par une porte vitrée sans tain
contenant des ampoules électriques se reflétant à l'infini dans un miroir
Aluminium laqué, miroir et ampoule
218 x 100,5 x 27,7 cm
EA/EA + 3 exemplaires
S. sur certificat
Dépôt du Centre national des arts plastiques
FNAC - 07-670

©D.R./CNAP/photo : Galerie Daniel Templon, Paris

Ivan Navarro est né en 1972 au Chili où il suit des études d'art à l'université catholique de Santiago de 1991 à 1995, c'est à dire peu après la chute de la dictature d'Augusto Pinochet arrivé au pouvoir en 1973. L'évolution de la situation politique de son pays influença très tôt son travail, empreint de références à la violence ou à l'oppression. Utilisant parfois des symboles politiques et historiques forts, comme la svastika ou la chaise électrique (notamment dans *You sit you die* de 2002 et *Black electric chair*, de 2006) Ivan Navarro poursuit un travail autour de quelques matériaux précis, le néon et la lumière, et revisite occasionnellement des œuvres clés de l'histoire de l'art contemporain, comme par exemple *Spectrum V* d'Ellsworth Kelly.

Le tube de lumière, ou néon, constitue la structure et la matière de ses œuvres qui nécessitent souvent une ingénierie complexe témoignant à la fois de ses inspirations artistiques, puisées chez Bruce Nauman ou Jenny Holzer, et d'une certaine fascination pour la technique et ses possibilités illusionnistes. Le néon, employé d'ordinaire dans les vitrines, les magasins ou lieux industriels, est détourné pour prendre les formes d'une chaise, d'un meuble, explorant certains modèles classiques de l'histoire du design. Objets du quotidien, les meubles se transforment alors en formes lumineuses, éblouissantes. Les références sont multiples et l'artiste va ainsi développer un travail de détournement des formes et des matériaux qui l'amènera, après 2005, à s'orienter vers la création d'espaces tridimensionnels troublant la perception des perspectives. Les néons sont désormais placés dans des caissons, entre une vitre réfléchissante et un miroir, et l'artiste crée des espaces illusoires, tel que des puits sans fond (dans *Venda sexy discotheque* de 2005) ou des couloirs vertigineux (*Death Row*, 2006). Notons combien cet usage de la lumière, des néons, se fait généralement dans le cadre de pièces aux connotations sinistres : contraste ironique entre un matériau et un sujet.

Le travail sur l'espace illusionniste est justement celui proposé au musée des Beaux-Arts de Tours, grâce à la pièce *The Edge* (2007) qui fait suite aux expérimentations colorées, tantôt froides, aseptisées, tantôt chaudes, plus festives et rassurantes des œuvres de l'année précédente. Composée d'une porte, de multiples ampoules, d'une vitre et d'un miroir, l'œuvre exposée au musée de Tours évoque un tunnel souterrain, un passage secret, une profondeur sans fin permettant d'échapper à la réalité, qui, dans l'esprit de Navarro, signifie l'enfermement lié aux troubles politiques, à la violence. Échappatoires ou gouffres oppressants, ces percées dans le mur sont des métaphores de la pensée dans ce qu'elle a de plus inconscient. La poignée de la porte incite le visiteur à pénétrer dans l'espace illusionniste, derrière la vitre, tandis que celle-ci le condamne à rester unique spectateur. La sensation d'inaccessibilité et le trouble déclenché par la pièce invitent à la réflexion sur l'espace et la profondeur, sur l'illusion des trois dimensions. Le couloir aspirant semble également faire surgir des

angoisses, celles d'un abyme, d'un infini. L'artiste nous emmène alors vers un univers au delà des apparences, dans une sensation de vertige, expérience esthétique à part entière.

A l'image des travaux illusionnistes classiques sur la perspective et les lignes de fuite, l'œuvre d'Ivan Navarro déploie dans les trois dimensions une autre facette de l'illusion, déjà présente chez Olivier Babin, en y ajoutant une part de magie. Cabine du prestidigitateur, couloir sans fin, *The Edge* évoque à la fois les guirlandes lumineuses des fêtes foraines et les angoisses de l'inconscient, tout en se référant implicitement aux fondements de l'histoire de l'art occidental, que sont l'illusion des trois dimensions et de la profondeur, fenêtre ou porte illusoires vers l'extérieur.



Installé dans l'ancien palais des archevêques, le musée des Beaux-Arts de Tours bénéficie d'un cadre exceptionnel pour la présentation de ses collections allant de l'Antiquité jusqu'au XX^e siècle. Classé monument historique, l'édifice a gardé son caractère palatial et la mémoire des premiers évêques tourangeaux.

L'histoire du palais et des bâtiments qui l'ont précédé nous ramène au IV^e siècle avec l'église consacrée à Saint Gervais et Saint Protais, qui fut transformée au VI^e siècle puis au XII^e avant d'être partiellement détruite au XVII^e siècle. Constamment remaniés, les bâtiments qui constituent le musée actuel témoignent de l'histoire locale et nationale, tout autant que les collections qui l'habitent. Par deux fois les Etats Généraux du royaume se réunirent dans l'aile dite du Synode (en 1468 et en 1484), ensuite transformée en chapelle. La construction du palais à fronton et à attique dans la seconde moitié du XVII^e siècle fut un des moments clés qui donna au musée son aspect actuel.

Après la Révolution française, les locaux abritèrent l'école centrale, école de dessin, mais aussi l'école de chirurgie et la bibliothèque. La nouvelle vocation pédagogique des lieux se vit prolongée en 1792 grâce au dépôt des œuvres d'art saisies dans les châteaux, les églises et les monastères des environs. L'activité essentielle de Charles-Antoine Rougeot, fondateur de l'école de dessin de la ville et premier conservateur du musée, permit la création d'un premier inventaire en 1794 puis l'ouverture au public l'année suivante. La fin du XVIII^e siècle, avant le Concordat qui marqua le retour temporaire du bâtiment à sa première fonction, celle d'archevêché, correspond à l'enrichissement fantastique des collections du musée, notamment grâce à l'entrée des œuvres issues du château de Chanteloup, dont les propriétaires, le duc de Choiseul puis le duc de Penthièvre, étaient des collectionneurs avisés. C'est au duc de Choiseul, proche de Madame de Pompadour, et au duc de Penthièvre que nous devons une partie de la collection de mobilier XVIII^e, et surtout les chefs d'œuvre de la peinture mythologique conservés au musée de Tours (François Boucher, Louis de Boullogne). La témérité du général René-François de Pommereul durant les premières années du XIX^e siècle a également joué un rôle considérable dans l'extension des collections du musée. D'abord lieutenant-colonel des colonies, bientôt au service du roi des deux Siciles, Pommereul fut ensuite nommé préfet d'Indre-et-Loire et œuvra alors à l'enrichissement des collections du musée grâce au dépôt de tableaux majeurs comme *Le Bon Pasteur* de Philippe de Champaigne, *Le Christ au jardin des Oliviers* et *La Résurrection* de Mantegna, parmi un ensemble plus vaste de toiles dont la plupart sont visibles dans les actuelles salles du musée. C'est également grâce à lui que la cour du musée possède un cèdre du Liban bicentenaire, non loin du jardin à la française qui agrmente le palais des archevêques.

Le XIX^e siècle, grâce aux dons, aux legs et aux envois de l'Etat, mécène important qui soutient la création contemporaine par les achats lors des salons et lors de commandes, correspond sans doute au fonds le plus important du musée, avec la collection XVIII^e et le fonds de Primitifs Italiens. Certains artistes tourangeaux comme par exemple Gaétan Cathelineau, élève de David, légèrent leur fonds et leur collection au musée de Tours, révélant à la fois un ancrage local et national de la collection.

La politique d'acquisition ainsi que les legs, alors particulièrement importants, s'est poursuivie tout au long du XX^e siècle, notamment autour de la figure d'Olivier Debré dont les toiles majestueuses comptent parmi les œuvres phares de la collection contemporaine.

Agencées chronologiquement, mais pas uniquement, les œuvres du musée des Beaux-Arts de Tours mêlent tableaux, sculptures et mobiliers dans un ensemble qui contribue à conserver l'atmosphère particulière issue de l'histoire des lieux et de ses collections. Le visiteur pourra parcourir les collections médiévales, puis découvrir les deux toiles de Mantegna au rez-de-chaussée, avant de poursuivre vers le second étage consacré à l'époque moderne et le troisième étage présentant les arts des XIX^e et XX^e siècles. La plupart des salles du musée offrent des vues sur la cathédrale au Nord ou sur les jardins au Sud. L'œil du visiteur passe ainsi du tableau à la fenêtre, du paysage au jardin, dans un mouvement qui contribue à rendre l'atmosphère que décrivait Boris Lossky, conservateur en chef 1947 à 1965, lorsqu'il indiquait que le musée "cherche à ressembler moins à une galerie d'art qu'à une demeure habitée".

Centre national des arts plastiques

Les œuvres choisies par les étudiants sont issues de la collection du Centre national des arts plastiques, institution qui assure la garde, la gestion et la promotion pour le compte de l'État de la plus grande collection publique d'art contemporain en France.

Grâce à une politique d'acquisition essentielle, par des commandes régulières, le fonds compte actuellement environ 90 000 œuvres qui relèvent aussi bien des arts plastiques, que de la photographie, des arts décoratifs, ou des nouveaux médias. Reflet d'une création contemporaine hétérogène, internationale, la collection du CNAP ne se constitue pas comme celle d'un musée autour d'une cohérence historique ou thématique. Les acquisitions témoignent de la création actuelle, dans sa diversité, suivant parfois certains artistes tout au long de leur carrière et attestant de l'évolution des goûts et des créations d'une époque à l'autre.

Le Centre national des arts plastiques, soutien essentiel à la création artistique contemporaine, par le biais de bourses, d'achats, de commandes, est l'héritier d'une politique culturelle de l'État née après la Révolution. Il accompagne les artistes aussi bien que les professionnels du secteur de l'art contemporain (éditeurs, galeristes, chercheurs, etc.) et assure la diffusion de l'art français sur le territoire et à l'étranger à travers des manifestations comme Monumenta au Grand Palais ou La Triennale qui se tiendra au Palais de Tokyo en 2012.

Ne disposant pas d'espace d'exposition propre, les œuvres sont présentes toute l'année dans la plupart des musées ou centres d'art, en dépôt (à plus ou moins long terme), ou prêtées pour des expositions temporaires. Le CNAP organise ainsi des grandes expositions, par le biais d'une politique de diffusion de ses collections avec près de 300 institutions partenaires en France et à l'étranger. En 2011, il coproduit avec Lille3000 l'exposition « Collector » au Tripostal à Lille (5 octobre 2011 - 1er janvier 2012). Présentation manifeste de la création de ces quarante dernières années, elle rassemblera une large sélection d'œuvres d'artistes de la scène française et internationale. Des expositions sont aussi organisées au Musée national d'art contemporain de Bucarest (Roumanie), au Cameroun, en Italie et au Wolfsonian Museum de Miami (États-Unis).

Étant l'un des opérateurs principaux de la politique du ministère de la Culture et de la Communication dans le domaine de l'art contemporain, le CNAP met en œuvre la volonté de l'État de maintenir une mission spécifique de valorisation et de soutien à la création contemporaine.

Renseignement pratiques

Dates : 25 juin 2011 – juin 2012
Lieu : Musée des Beaux-Arts / Palais des Archevêques
18, place François-Sicard 37000 Tours
T. 02 47 05 68 73 / F. 02 47 05 38 91
musee-beauxarts@ville-tours.fr
www.tours.fr
www.musees-regioncentre.fr
Horaires : Tous les jours sauf le mardi, de 9h à 12h45 et de 14h à 18h

Commissariat

Université François-Rabelais

Étudiants en Licence 2 d'Histoire de l'art

Alice Canel, Rémi Chevineau, Marie Dernoncourt, Harmonie Dufraisse, Aurore Dufresne, Alisson Haguénier, Léa Jucquois, Manon Osouf, Marine Torralba, Julie Van Herpe

Pauline Chevalier, ATER en Histoire de l'art contemporain

France Nerlich, maître de conférence en Histoire de l'art contemporain

Coordination

Musée des Beaux-Arts de Tours

Philippe Le Leyzour, conservateur en chef, directeur

Sophie Join-Lambert, **Véronique Moreau**, conservateurs en chef

Eric Garin, chargé de l'action culturelle, de la communication, des relations presse et du public

Alain Coulange, chargé du développement culturel

Centre national des arts plastiques

Richard Lagrange, directeur

Sébastien Faucon, inspecteur de la création, responsable des collections contemporaines

Plein tarif : 4 €

Demi-tarif : 2 €

Étudiants et jeunes de 12 à 18 ans, membres du corps enseignants, militaires, groupe de 10 personnes et plus, personnes de + de 65 ans,

Gratuité

Enfant de moins de 12 ans, élèves des Ecoles des Beaux-Arts, étudiants en Histoire de l'Art, membres de la presse, guides du tourisme, membres du Conseil International des Musées (ICOM), membres de l'Association des Amis de la Bibliothèque et du Musée des Beaux-Arts de Tours, élus et employés municipaux de la Ville de Tours, scolaires en groupes accompagnés de leurs professeurs, demandeurs d'emploi.

Visites de groupes sur réservation

Renseignements du lundi au vendredi de 9h à 12h et de 14h à 17h Tel : 02 47 05 68 73 –
Fax : 02 47 05 38 91 musee-beauxarts@ville-tours.fr

Groupe de plus de 10 personnes : 2 € par personne

Forfait conférencier : 32 € par groupe