

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

EXPÉRIENCE₁₂

HÉRITAGE



23 juin - 31 décembre 2018



www.mba.tours.fr

VILLE DE
TOURS

Présentation P. 3	Philippe Amiel P. 4-5	Emily Bates P. 6-7
Khaled Benfredj P. 8-9	Marie Bourget P. 10-11	Eric Dessert P. 12-13
Sarah Jones P. 14-15	Bouchra Khalili P. 16-17	Olivier Lemesle P. 18-19
Tania Mouraud P. 20-21	Eric Poitevin P. 22-23	Daniel Schlier P. 24-25
Musée des Beaux-Arts P. 26-27	FRAC Poitou-Charentes P. 28-29	Informations pratiques P. 30

EXPÉRIENCE₁₂

HÉRITAGE

23 juin - 31 décembre 2018

Héritage est la 12^e édition du projet « Expérience », créé en 2006 par l'Université de Tours et le Musée des Beaux-Arts, et mené en partenariat avec le Fonds régional d'art contemporain Poitou-Charentes depuis 2011. Ce programme permet à des étudiants de deuxième année d'Histoire de l'Art d'organiser une exposition d'art contemporain, dans le cadre de l'option universitaire « Pratique(s) de l'exposition ».

Le groupe est ainsi confronté directement et collectivement aux missions du commissariat d'exposition, depuis la sélection des œuvres jusqu'à leur accrochage, en passant par la réalisation des supports de communication et la médiation. Tout au long du projet, les étudiants sont accompagnés par les professionnels des différentes institutions impliquées.

L'exposition s'articule cette année autour du thème de l'héritage, qui a guidé le choix des œuvres issues des collections du FRAC Poitou-Charentes et leur mise en relation avec celles du musée des Beaux-Arts. Il s'agit ici d'aborder l'appropriation d'une culture du passé par les artistes d'aujourd'hui, au travers des thèmes, des pratiques et des conceptions du monde, transmises par les œuvres d'art. Les étudiants ont tissé des parallèles entre des sujets, des solutions plastiques ou des recherches

communes, afin de mettre en valeur ce que certains artistes contemporains ont fait d'un héritage constitué par leurs prédécesseurs, consciemment ou non, puisque les liens établis entre les œuvres sont totalement extérieurs aux processus créatifs initiaux.

Très diverse, la sélection permet d'envisager la notion d'héritage sous plusieurs angles. Les genres et les thèmes du paysage, du portrait, des ruines antiques, ou encore le travail du vitrail, sont abordés au travers des photographies de Tania Mouraud, Sarah Jones et Eric Poitevin, de la sculpture de Philippe Amiel, ou de la peinture sous verre de Daniel Schlier. Au total, ce sont dix artistes qui sont représentés ici par des œuvres exposées en contrepoint à celles du musée.

À rebours de la notion de « table rase » trop souvent revendiquée par l'art moderne et contemporain, *Héritage* propose ainsi une réflexion sur la permanence et l'évolution des codes de représentation à travers les époques. À partir de cette proposition, chaque visiteur pourra considérer les œuvres exposées à la lumière de sa propre culture visuelle, des images et souvenirs artistiques qui constituent un « héritage » personnel, immatériel mais néanmoins précieux.

Commissariat : Agathe Armingaud, Célestine Bel, Gwladys Bidaud, Anaëlle Corbillon, Alexandre Duboc-Simoes, Salomé Jauffret, Cédric Maupomé, Céline Maréchal, Charline Monteil, Juliette Passilly, Valentin Printant, Léa Queran, Tara Souchard, étudiants de Licence 2 en Histoire de l'art, Université de Tours.

Coordination : Université de Tours : Manuel Royo, professeur / Musée des Beaux-Arts : Sophie Join-Lambert, directrice, conservatrice en chef ; François Blanchetière, conservateur / Fonds Régional d'Art Contemporain Poitou-Charentes : Alexandre Bohn, directeur ; Stéphane Marchais, chargé des publics et des partenariats éducatifs.

Communication / presse : Musée des Beaux-Arts : Éric Garin / 02.47.05.58 71 / e.garin@ville-tours.fr

Philippe Amiel

Né à Marseille en 1959

Passage, 1983



Marbre ; H. 50 ; L. 40 ; P. 10 cm
Collection FRAC Poitou-Charentes, Angoulême
Acquisition auprès de l'artiste, 1984
© Photo Philippe Amiel

Jean-Baptiste Lallemand

Dijon, 1716 – Paris, 1803

Paysage au soleil couchant avec des paysans dansant devant des ruines, avant 1794



Huile sur toile ; H. 77, 5 ; L. 110 cm
Musée des Beaux-Arts de Tours
Saisie révolutionnaire au château de Chanteloup, 1794
© Tours, musée des Beaux-Arts, cliché D. Couineau

Né en 1959 à Marseille, Philippe Amiel a étudié à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris. Il travaille aujourd'hui dans la Vienne, à Curzay-sur-Vonne. Ses sculptures jouent sur une ambiguïté entre la figuration et l'abstraction tout en portant une forte attention au corps, à l'espace et à la nature. Il a travaillé successivement différents matériaux : le marbre, le fer et le bois. *Passage* est une œuvre réalisée pendant les années 1980, période durant laquelle il privilégiait la pierre.

Avec cette sculpture, Philippe Amiel crée un fragment, une borne matérielle et temporelle, qui évoque à la fois un voyage et le chemin parcouru. Alternant surfaces brutes et polies, l'œuvre suscite une impression d'inachèvement et de perte. *Passage* pourrait n'être qu'un éclat, une cassure. L'artiste donne naissance à une sculpture aux allures de vestige antique tout en lui conférant des formes naturelles et empiriques. Très proche d'un bas-relief dans sa réalisation,

Passage propose les jalons d'un chemin, peut-être inspiré des voyages de l'artiste en Grèce et en Italie.

Dans le *Paysage au soleil couchant avec des paysans dansant devant des ruines*, Jean-Baptiste Lallemand fait jouer son imagination sur une trame très codifiée. Il place des ruines antiques observées à Rome dans une nature inspirée de la campagne italienne. Le thème des ruines était très en vogue au XVIII^e siècle, et de telles scènes de genre, nées de la fantaisie des artistes, étaient prisées des amateurs, en particulier des premiers touristes étrangers désireux de rapporter des souvenirs de leur périple. Jean-Baptiste Lallemand, qui a séjourné à Rome, associe le vif intérêt de son temps pour la redécouverte de l'Antiquité à l'image de la vie quotidienne qu'il a pu observer en Italie. L'œuvre évoque, sans tragique aucun, la grandeur et la pérennité de la nature face au caractère éphémère de l'homme et à la précarité de ses réalisations, dont on voit les ruines en arrière-plan.

Face à ce tableau de Jean-Baptiste Lallemand, *Passage* apparaît comme l'écho de ces vestiges, un fragment qui aurait pu être directement issu du tableau, un lien qui matérialise le passage du temps et qui, par le biais du tableau, nous invite à ne pas oublier l'héritage symbolique que représentent les ruines.

Emily Bates

Née en Grande Bretagne en 1970

Spruce, 2006 - 2008



Tirage Cibachrome sur Dibond avec plexiglas,
H. 56 ; L. 70 cm
Collections du FRAC Poitou-Charentes, Angoulême
Acquis en 2008
© Emily Bates

Jean-François Hue

Saint-Arnoult-en-Yvelines, 1751– Paris, 1823

Vue des Cascatelles de Tivoli et du Temple de la Sibylle, 1786



Huile sur toile, H. 128 ; L. 188 cm
Musée des Beaux-Arts de Tours
Envoi de l'Etat, 1892
© Tours, musée des Beaux-Arts

L'artiste britannique Emily Bates, née en 1970, a fait ses études à l'École d'art de Glasgow. Elle vit et travaille actuellement à Londres. Elle s'est fait connaître par un ensemble de robes « impossibles », comme les exemplaires *Depilator* et *Sibilla*, réalisées dans les années 1990 à partir de cheveux humains tricotés. Emily Bates produit également une œuvre photographique dans laquelle elle cherche à immortaliser la trace que les humains ont laissée de leur passage afin d'en saisir le caractère éphémère. Sa démarche vise à témoigner de la transmission des coutumes et traditions ancestrales, de cultures millénaires jusqu'à présent protégées de la mondialisation et menacées de disparition.

Spruce appartient à une série de photographies et de vidéos, *Love Scenes*, dans laquelle Emily Bates porte une attention particulière à l'environnement des ruines, cherchant à rendre visible le processus par lequel elles font progressivement corps avec la nature. Composée de vues du Dragon de Jade, la montagne sacrée des Naxi, mais aussi de personnages et d'épisodes de la vie quotidienne, la série met en scène les traditions de cette minorité chinoise descendant de pasteurs tangoutes, aux rites et coutumes originales.

L'ensemble, réalisé dans la province du Yunnan pendant une résidence de l'artiste en 2006-2007 au Lijiang Studio, est à lire comme une narration progressive. Ce travail a donné lieu à une publication, dans laquelle elle explore les liens entre le paysage et l'humain. Textes et images illustrent de façon mélancolique et poétique cet équilibre précaire mis à mal par la modernité : « *Le monde moderne a ramené ses bruits, et bouleversé les grandeurs ancestrales* ». La photographie d'une station-service abandonnée et en ruines vient ainsi témoigner de la précarité des ouvrages de l'homme et de leur retour inexorable à la Nature. Cet état de fait est souligné par le titre *Spruce*, qui signifie « épicéa ».

Dans sa *Vue des cascates de Tivoli*, Jean-François Hue peint une toile inspirée des paysages pittoresques italiens, fréquemment ornés de vestiges antiques. Les ruines du temple de Vesta et la cascade de l'Aniene figurent ainsi parmi les sujets courants au XVIII^e siècle.

Comme il est d'usage dans les œuvres de ce genre, la nature occupe ici la première place, luxuriante, presque sauvage et écrasante : l'unique personnage du tableau est minuscule et les célèbres ruines émergent à peine de l'écrin de verdure. Devenus des « accidents du paysage », ils accentuent le caractère grandiose de la mise en scène. Ils permettent à l'artiste d'opposer symboliquement la précarité des œuvres humaines au sublime de la nature, conférant à la toile un accent pré-romantique.

Qu'il s'agisse donc du temple antique de Tivoli, ou de la très contemporaine station-service de *Spruce*, ces vestiges sont le support d'une méditation partagée par les deux artistes sur le caractère éphémère de l'activité humaine face à la pérennité et à la toute-puissance de la Nature.

Khaled Benfredj

Né à Tunis en 1954

Sans titre, 1982



Huile sur papier ; H. 65 ; L. 50 cm
Collection FRAC Poitou-Charentes, Angoulême.
Acquisition 1984
© Khaled Benfredj

Jacques-Antoine Vallin

Paris, v. 1760 - Paris, ap. 1831

Bacchante endormie dans un sous-bois,
vers 1790 - 1800



Huile sur bois ; H. 53,5 ; L. 72,5 cm
Musée des Beaux-Arts de Tours
Acquis avant 1856
© Tours, musée des Beaux-Arts

Khaled Benfredj, né en Tunisie en 1954, intègre l'école des Beaux-Arts de Rennes après des études d'Histoire. Cette double formation contribue à fonder une œuvre nourrie d'impressions tirées de ses souvenirs et retranscrites avec une spontanéité quasi enfantine.

Cette peinture de 1982 illustre une démarche menée à partir d'une éducation de la mémoire par laquelle l'artiste tente de restituer plastiquement des idées réduites à l'essentiel. L'évocation de la féminité est ici minimale, à peine érotisée, presque primitive. La réalisation se limite à quelques larges touches noires qui figurent un œil, une bouche, trois fines mèches de cheveux et deux formes arrondies pour la poitrine. Pour Khaled Benfredj cette simplification extrême du portrait vise à rendre compte, de l'universalité de la féminité. Au travers de ce qu'il appelle sa « mythologie personnelle », faite de souvenirs plus ou moins récents mais de toute façon altérés par le temps, l'artiste construit sa représentation sur l'oubli de certains détails et des circonstances particulières.

Un critique évoque à ce propos une « alchimie », Benfredj mêlant « ses rêves nomades et une Histoire de l'Art que d'autres méconnaissent ».

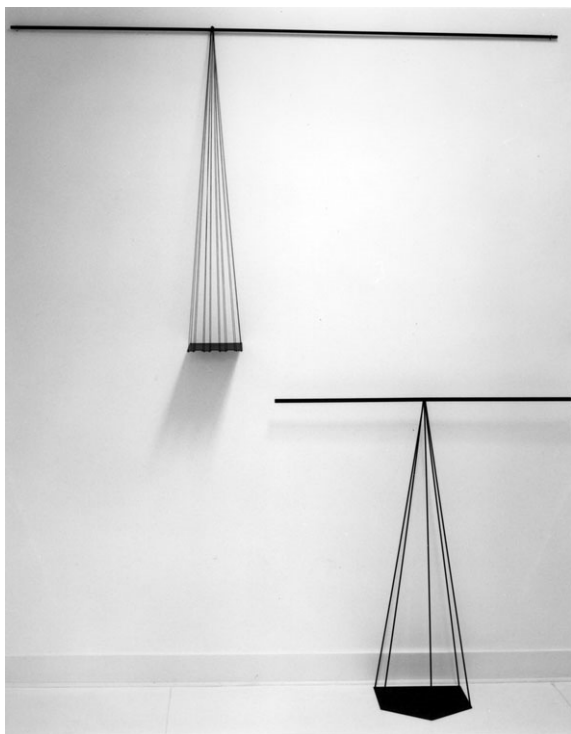
Le processus est inverse chez Jacques-Antoine Vallin. Sa *Bacchante endormie dans un sous-bois* correspond à la manière dont les artistes du XVIII^e siècle traitent les sujets mythologiques, hérités de la culture gréco-romaine. La représentation féminine y est sexualisée à l'extrême, selon des conventions esthétiques qui puisent dans cette tradition ancienne. Endormie et vulnérable, la bacchante s'offre littéralement aux spectateurs, les bras levés, dans une position alanguie, objet de désir aux formes courbes, aux chairs pleines et teintées de rose, dont l'intimité est dévoilée sans l'être tout à fait. L'héritage culturel de Jacques-Antoine Vallin est aisé à retracer : l'artiste s'inscrit pleinement dans la tradition de son époque, il met son talent au service d'un sujet conventionnel. Khaled Benfredj, au contraire, prétend refuser le modèle d'une tradition artistique. (entretien réalisé par Valentin Printant en 2018). On retrouve pourtant chez lui des souvenirs de Klee ou de Picasso et de leur démarche vers une extrême simplicité censée toucher l'universel.

Le rapprochement de ces deux œuvres illustre le caractère relatif et normé de la représentation de la femme dans l'art – un sujet incontournable, si omniprésent qu'on ne pensait guère à interroger ses spécificités, mais qui est devenu récemment un sujet particulièrement sensible.

Marie Bourget

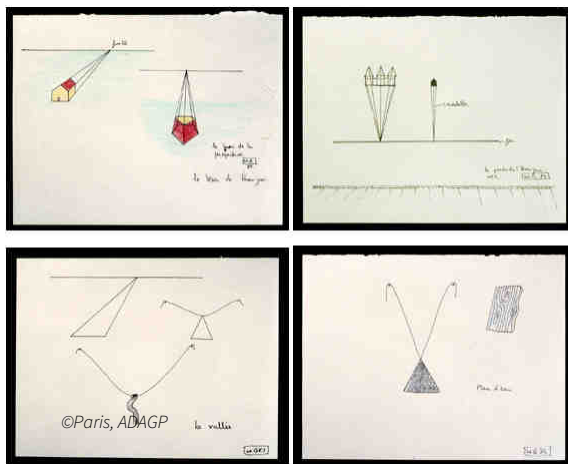
Bourgoin-Jallieu, 1952 – Paris, 2016

Point de vue, 1983-1984



Fer et cordelette. H. 100 ; L. 99 ; P. 30 cm
et H. 177 ; L. 100 ; P. 15 cm
Collection FRAC Poitou-Charentes, Angoulême
Acquisition auprès de l'artiste, 1984
© Paris, ADAGP, 2018

Sans titre 1983



4 dessins ; H. 18 ; L. 23,5 cm chaque
Collection FRAC Poitou-Charentes, Angoulême ;
Acquisition auprès de l'artiste, 1984
© Paris, ADAGP, 2018

Andrea Mantegna

Isola di Carturo, 1430/1431 - Mantoue, 1506

La Résurrection, 1459



Bois transposé sur toile et collé sur panneau
de bois ; H. 71,1 ; L. 94 cm
Musée des Beaux-Arts de Tours
Dépôt de l'Etat, 1806 ; transfert de propriété
à la Ville de Tours, 2010
© Tours, musée des Beaux-Arts

Marie Bourget, décédée récemment à l'âge de 64 ans, a commencé à exposer au milieu des années 1980. Elle a participé à la biennale de Venise de 1986, dont le thème, « Arts et sciences » (« Entre passé et présent » et « L'Âge de la science ») correspondait bien à la nature de son travail. Marie Bourget créait en effet des structures en volume qui réduisaient paysages et constructions humaines à leur plus simple expression : des lignes et des formes géométriques. On retrouve ce procédé dans *Point de vue*, deux compositions réalisées en 1983 et 1984, dans lesquelles l'artiste évoquait

une maison et une tour crénelée en recourant à des lignes de perspective et à des plaques métalliques.

Depuis l'Antiquité, les artistes ont recours à la perspective pour représenter l'espace et les objets qui s'y trouvent. Ses règles ont cependant beaucoup évolué, et ce n'est qu'à partir de la Renaissance qu'elle suit celles que nous connaissons, avec un point de fuite unique. Andrea Mantegna fut un virtuose précoce du maniement de la perspective centrale, comme l'illustre parfaitement le panneau de la *Résurrection*.

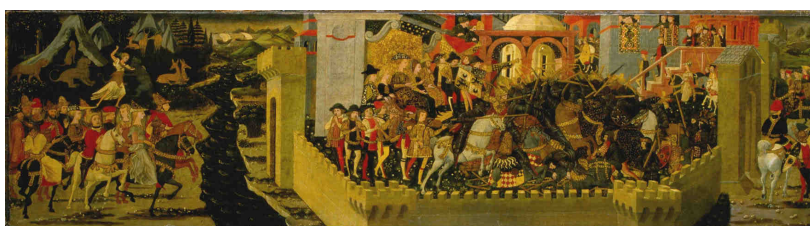
Au Moyen Âge, en revanche, il était courant de représenter un même espace sous différents angles, ce qui peut nous sembler incohérent et maladroit. Dans l'*Histoire de Camille*, œuvre d'un artiste anonyme peinte entre 1460 et 1470, les trois temps d'un récit sont représentés dans un même espace, simplement séparés par des fortifications et un cours d'eau. Chaque

épisode est construit indépendamment des autres et non suivant un point de vue unique. De plus, les lignes de fuite sont inexistantes. Avec *Point de vue*, Marie Bourget nous invite au contraire à visualiser celles-ci, à décomposer l'image pour revenir à ses éléments de construction essentiels. Les structures qu'elle propose sont donc comme autant de points de vue rendus sensibles, autour desquels il devient possible d'imaginer une architecture à plat ou en volume, selon l'angle choisi pour les observer. Leur grande simplicité est volontaire : elle donne à l'œuvre un aspect provisoire, comme s'il s'agissait d'un travail en cours de réalisation.

Les dessins qui accompagnent les sculptures en fer et cordelette permettent d'expliquer la démarche de Marie Bourget dans l'élaboration de ses œuvres. Ils offrent également un aperçu de ce que donneraient les volumes une fois mis à plat, dans un tableau ou un dessin. Ils sont une partie importante de son travail personnel mais retracent aussi le processus de composition d'une image, au sens large. La confrontation avec l'*Histoire de Camille* souligne alors le caractère très relatif des conventions selon lesquelles chaque époque représente le monde.

Anonyme florentin

Histoire de Camille, 1460-1470



Tempéra sur bois ; H. 43 ; L. 157 cm

Musée des Beaux-Arts de Tours ; Attribué au Musée du Louvre par l'Office des Biens et Intérêts Privés en 1950 (MNR 240) ; déposé au Musée des Beaux-Arts de Tours en 1952

© Tours, musée des Beaux-Arts

Éric Dessert

Né à Sainte-Radegonde en 1957

Cimetière, 1981



Épreuve argentique ; H. 13,6 ; L. 19,6 cm
Collection FRAC Poitou-Charentes ; Angoulême
Achat en 1984
© Éric Dessert

Pierre-Achille Poirot

Alençon, 1797 – Paris 1855

Intérieur de l'église Saint-Laurent à Rome, 1848



Huile sur toile ; H. 49 ; L. 60 cm
Musée des Beaux-Arts de Tours
Dépôt de l'État, 1852 ;
transfert de propriété, 2010
© Tours, musée des Beaux-Arts

Pietà, Poitiers, 1984



Épreuve argentique ; H. 24,5 ; L. 16 cm
Collection FRAC Poitou-Charentes, Angoulême ;
Achat en 1984
© Éric Dessert

Né dans la Somme en 1957, Éric Dessert a étudié la photographie à l'Institut Saint-Luc de Tournai. Photographe professionnel au ministère de la Culture, il développe parallèlement ses travaux personnels à partir de 1990, notamment à l'occasion de nombreux voyages en France et à l'étranger. Ses œuvres sont marquées par une forte connotation religieuse, elles s'adressent à la fois à l'œil, au cœur et à l'esprit, selon une perspective qui, pour l'artiste, est celle de la sainte Trinité. Il ne s'agit cependant pas d'une simple métaphore, mais du désir de recomposer la réalité du monde qui nous entoure par le biais de la trace photographique. Le travail de l'artiste sur la lumière vise alors à une suspension du temps.

Cimetière forme de ce fait une sorte de triptyque englobant la terre, où vivent les hommes et où s'exprime la temporalité, la lumière, qui introduit

la longue durée de la culture humaine, et enfin le ciel, qui ouvre la composition sur une perspective atmosphérique renvoyant à l'intemporalité divine. *Pietà, Poitiers* représente une tombe derrière laquelle émerge un groupe sculpté, une scène de piété dans la pure simplicité de la tradition iconographique chrétienne. La thématique de l'image fait ainsi écho à la photographie précédente, et nous invite à les rapprocher comme s'il s'agissait d'un même lieu.

Avec *Cimetière*, Eric Dessert sollicite l'attention du spectateur, convié à s'avancer et à accomplir un effort autant physique que spirituel destiné à le mener du cimetière à l'église par le chemin pentu qu'emprunte le personnage vu de dos. L'image conduit le spectateur jusqu'à l'entrée du lieu de repos, où l'on peut imaginer qu'il s'arrête sur la contemplation de la piété. De ce fait, il nous oblige à chercher la sculpture derrière la végétation qui entoure la croix plus claire. L'architecture de l'église qui s'élève au fond du cimetière paraît, au premier regard, écrasée par le poids du ciel. Bien qu'ancrée dans ce sol sombre, elle s'allège à mesure qu'elle s'élève à la rencontre de la lumière du ciel.

En contrepoint, Pierre-Achille Poirot conduit le spectateur à l'intérieur du chœur éclairé de l'église Saint-Laurent à Rome. Le mouvement est tout aussi spirituel. Photographie et peinture semblent entrer en relation et la seconde peut apparaître comme le terme d'un parcours entrepris dans la première. Le mouvement se fait ainsi de l'extérieur vers l'intérieur. De plus, la composition de *Cimetière* et celle du tableau de Pierre-Achille Poirot se répondent presque en négatif : dans la photographie, l'église est une masse sombre sur fond de ciel clair, tandis que dans le tableau la forme blanche de l'autel se détache dans la pénombre du chœur de Saint-Laurent.

Nous proposons au spectateur d'effectuer ce même parcours en trois temps, au cœur de la démarche d'Éric Dessert. Ces trois œuvres appellent au souvenir et au recueillement selon une tradition de représentation chrétienne. Les photographies de l'artiste créent un rythme : celui de la mémoire et du culte. Elles invitent l'Homme à ne rien effacer de ce qui devient avec le temps son héritage culturel.

Sarah Jones

Née à Londres en 1959

The Garden (Mulberry Lodge) II, 1996

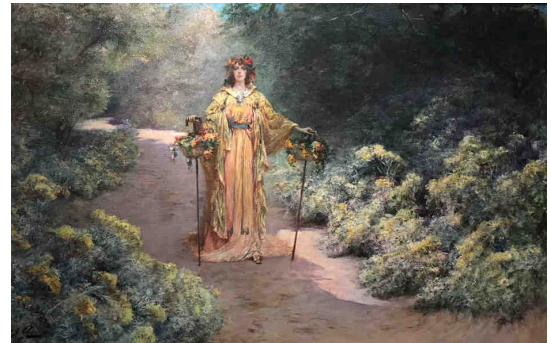


Photographie couleur sur aluminium ; H. 150 ; L. 150 cm
Collection FRAC Poitou – Charentes, Angoulême
Acquisition à Interim Art London LDT, Londres, 1998
© Photo : Richard Porteau

Georges Clairin

Paris, 1843 – Belle-Île, 1919

Sarah Bernhardt dans son jardin de Belle-Île, 1919



Huile sur toile ; H. 80 ; L. 125 cm
Musée des Beaux-Arts de Tours
Acquisition, 1934
© Tours, musée des Beaux-Arts

Sarah Jones est une photographe née en 1959 à Londres, ville où elle enseigne actuellement, au Royal College of Art. Dès la fin des années 1980, elle participe à de nombreuses expositions et remporte plusieurs prix au Royaume Uni, aux États-Unis et en France. Fortement influencée par la psychanalyse, elle considère ses images comme le support d'un récit auquel participe à sa manière le spectateur. Inspirée par l'Histoire de l'Art, la période victorienne et le thème de l'adolescence, elle réalise en 1996 une série où des jeunes filles posent devant ou dans la maison de leurs parents dans un petit village anglais.

Avec *The Garden (Mulberry Lodge) II*, Sarah Jones met en scène trois adolescentes. Leur posture figée – bras le long du corps et jambes tendues, tête inclinée ou dans les mains – et l'inexpressivité de leur visage semblent traduire toute la complexité des sentiments de cet âge, entre frustration, rejet des contraintes familiales et ennui. À les voir ainsi, un sentiment de malaise s'installe, en complet décalage avec le cadre plutôt plaisant et cossu du jardin qui les accueille. En suspendant toute action, Sarah Jones donne un caractère très théâtral à ce temps de latence.

Dans une composition presque classique, elle invite ainsi le spectateur à imaginer lui-même le récit que peut porter une telle scène.

Georges Clairin, peintre et décorateur proche des milieux du spectacle, est surtout connu pour ses portraits de l'actrice Sarah Bernhardt. Il entretint avec elle une longue amitié qui lui permit de la représenter dans l'intimité, comme c'est le cas avec ce tableau peint dans son jardin de Belle-Île. L'actrice s'est arrêtée dans sa promenade, au milieu de l'allée qui traverse la propriété ; à la fois hautaine et élégante, elle semble accueillir le spectateur chez elle, dans un cadre de verdure.

Les deux œuvres sont construites de façon voisine. Les personnages, sujets principaux de la composition, prennent la pose au jardin où ils se détachent nettement sur les allées plus claires. Mais tandis que l'actrice affiche sereinement sa personnalité et revendique sa séduction, l'identité des trois adolescentes n'est pas encore très affirmée. Au contraire de Sarah Bernhardt qui a laissé derrière elle l'incertitude de l'adolescence, ces jeunes filles expriment le trouble du passage vers le monde des adultes. L'actrice, connue pour être fantasque, exhibe avec fierté les signes de son aisance et de son indépendance, dans son domaine de Belle-Île. Les jeunes filles, elles, n'ont rien d'autre à proposer qu'un avenir encore inaccompli et pourtant peut-être déjà conditionné par ce que suggère l'aisance extérieure de la maison parentale.

Plus d'un siècle sépare ces deux œuvres. L'équilibre, la symétrie et une certaine forme de naturalisme concourent à mettre en valeur le sujet principal du tableau, tout comme l'absence de hors-champ et le décor qui évoque le thème du « portrait au jardin ». Sarah Jones reprend ces règles académiques mais presque à contrepied : la composition revendique cet héritage, mais les personnages viennent en contredire le sens.

Bouchra Khalili

Née à Casablanca en 1975

Mapping Journey #5, 2010



Vidéo, 11'

Collection FRAC Poitou Charentes, Angoulême
Acquisition à la galerieofmarseille, Marseille, 2011
© Paris, ADAGP, 2018

Rembrandt

Leyde, 1606 – Amsterdam, 1669

La Fuite en Égypte, 1627



Huile sur bois ; H. 26 ; L. 24 cm
Musée des Beaux-Arts de Tours
Don de Mme Chaussemiche, 1950
© Tours, musée des Beaux-Arts

Bouchra Khalili est une artiste franco-marocaine née en 1975 à Casablanca. Après des études de cinéma à la Sorbonne Nouvelle, elle est diplômée en 2002 de l'École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy. Elle a exposé à Paris, au Palais de Tokyo, en 2015 et plus récemment au MoMA de New York. Ses œuvres donnent la parole à des minorités afin qu'elles y élaborent une forme de résistance. Elle réalise ainsi entre 2008 et 2011 une série de huit vidéos intitulée *Mapping Journey*, dont provient l'œuvre présentée ici. Sa démarche consiste à s'entretenir avec des migrants en leur demandant de raconter leur voyage et de tracer leur itinéraire sur une carte. Filmé en plan fixe et sans montage ni coupure, dans la langue choisie par les interviewés, le récit brut prend la forme d'un témoignage, d'une parole rendue aux acteurs de leur périple, sans rien altérer de ce qu'ils disent. "Une carte souterraine" comme Bouchra Khalili aime l'appeler, se dessine alors, sur laquelle le récit accompagne le tracé. Les chemins décrits sont faits de détours, de demi-tours, de contournements pour parvenir enfin à la destination espérée.

A première vue, *La Fuite en Égypte* de Rembrandt et le récit du voyage d'un jeune Bengali déterminé à se rendre en Italie n'ont rien de commun ; pourtant, le sujet choisi par Rembrandt

parle bel et bien de l'exil. Cet épisode du *Nouveau Testament*, qui raconte la fuite des parents du Christ afin d'échapper aux persécutions du roi Hérode, obéit à une iconographie précise. La scène est aisément identifiable et représentée fréquemment dans la peinture religieuse. Le petit panneau de bois, la touche précise et le format révèlent une scène intime, sombre, où l'on discerne à peine les visages des protagonistes. Ceux-ci ne sont pas figurés comme des saints ; ils n'ont pas d'auréole, aucun ange ne les accompagne, ils sont seuls, fuyant pour sauver leur vie. Joseph est pieds nus, pauvre, identifiable par l'outil de charpentier qu'il porte. C'est une scène presque volée, où rien n'est glorifié, et à laquelle la composition confère un caractère dramatique. La famille avance dans la pénombre d'un désert aride. Une seule source de lumière dans l'angle inférieur gauche vient éclairer les personnages, accentuant le sentiment d'oppression, d'urgence et de fatigue.

La peinture de Rembrandt représente ce que les récits filmés de Bouchra Khalili mettent en avant : les pénibles conditions du voyage, la difficulté de trouver un lieu où s'arrêter et se reposer sans avoir à craindre pour sa vie ou devoir repartir. Ce dialogue entre les œuvres se fait ainsi à double sens, l'huile sur bois offrant un support visuel à un voyage mené clandestinement, non parce qu'on l'a choisi, mais parce que les conditions l'ont imposé. Dans la scène peinte, le récit est absent mais connu ; dans la vidéo, l'image est réduite à sa plus simple expression, celle d'un tracé sur une carte, tandis que le récit parlé vient suppléer l'image.

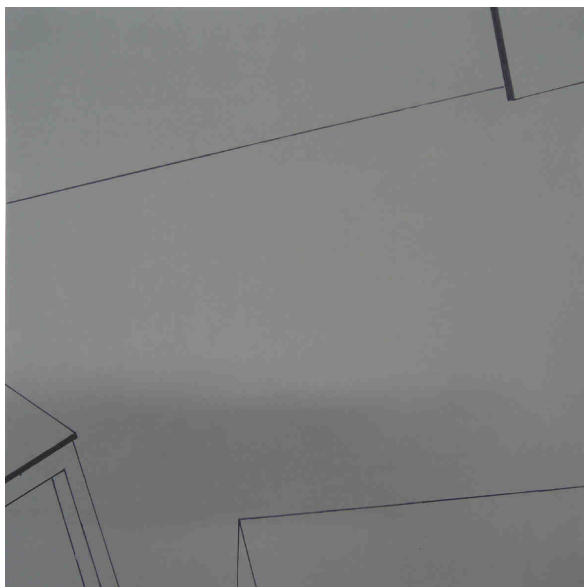
Que ce soit par la peinture ou par la vidéo, notre volonté de transmettre demeure et c'est pourquoi les artistes tentent de rendre compte de l'histoire actuelle ou passée ; car ce sont ces témoignages qui forment une partie de notre héritage.

Olivier Lemesle

Né à Rennes en 1956

Intérieur de l'atelier 2, 2014-2015

Issu de la série *Résumé des épisodes précédents*



Acrylique sur contre-plaqué ; H. 38 ; L. 38 cm
Collection du FRAC Poitou-Charentes, Angoulême
Acquis en 2015
© Olivier Lemesle

Bernard Boutet de Monvel

Paris, 1881 – au large des Açores, 1949

New York, 1928



Huile sur toile, H. 60 ; L. 51 cm
Musée des Beaux-Arts de Tours
Achat, 1975
© Tours, musée des Beaux-Arts

Olivier Lemesle, né en 1956 à Rennes, est diplômé en 1979 de l'École des Beaux-Arts de cette ville où il exerce toujours, à la fois comme enseignant et comme plasticien. En 2015, il achève *Intérieur de l'atelier 2*, qui appartient à la série *Résumé des épisodes précédents*. Cette œuvre, de format carré, est une reproduction au 1/5 d'une œuvre créée par l'artiste en 1993, qui représente son atelier selon une esthétique qui tend vers l'abstraction. Les deux œuvres, celle de 1993 et celle de 2015, proposent des images quasi-identiques. Néanmoins, les dimensions et les supports ne sont pas les mêmes : toile dans le premier cas, contre-plaqué dans le second. Ce qui était au départ une démarche motivée par de simples considérations pratiques (la commodité du transport et de l'exposition) devient un approfondissement du processus créatif. Pour Olivier Lemesle, l'œuvre est en effet le résultat plastique de l'investigation complète de son lieu de création. Afin de le représenter, il a opéré une « réduction formelle » des divers éléments du mobilier présents dans la pièce. Par des lignes raides, il schématise des formes réduites à l'essentiel. Seul le contour des objets est représenté, les volumes apparaissant sous forme d'aplats. L'artiste cherche ainsi à

uniformiser le champ pictural, ne recourant qu'à une seule couleur, le gris (quintessence de la « non-couleur » selon lui) pour tendre vers « un principe de planéité absolue ».

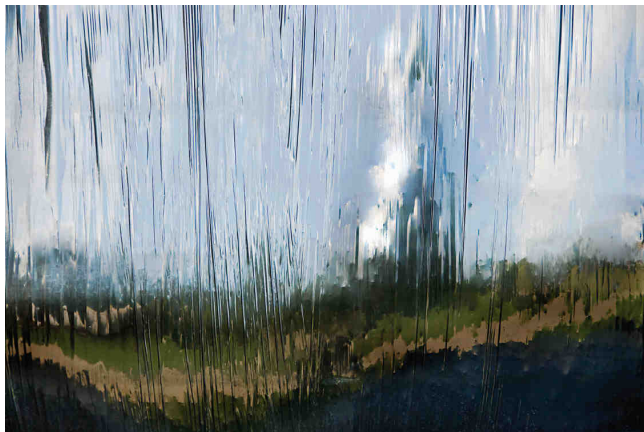
Avec *New York*, Bernard Boutet de Monvel, peintre, sculpteur, illustrateur, graveur et décorateur, peint en 1928 un lieu qui lui est cher et qui forgera sa renommée artistique. Le point de vue en contre-plongée saisit la ville dans la modernité de son architecture. Là où Olivier Lemesle cherche à représenter un lieu personnel et intime, Boutet de Monvel insiste, *a contrario*, sur l'impersonnalité généralisée d'une nouvelle architecture urbaine. Cependant, l'un et l'autre recourent à la même rigueur dans le tracé des lignes ; une rigueur si calculée qu'elle confine à la raideur. L'austérité de Boutet de Monvel, encore accentuée par sa palette réduite, trouve un écho dans le dépouillement des volumes monochromes d'Olivier Lemesle.

Ainsi, bien que 90 ans séparent ces deux tableaux, une forme de dialogue plastique s'établit entre eux. Que ce soit par le minimalisme d'Olivier Lemesle ou la représentation naturaliste de Boutet de Monvel, les deux artistes ont voulu représenter un lieu marquant de leur vie. *New York* s'inspire d'une photographie, *Intérieur de l'atelier 2* reprend en réduction une œuvre de vingt ans antérieure. Dans les deux cas, le point de vue inhabituel et subjectif pousse le spectateur à s'interroger sur la nature des lieux (intérieur ou extérieur) et à relire l'espace selon le symbolisme qu'ils dégagent.

Tania Mouraud

Née à Paris en 1942

Borderland (n° 1619), 2008



Tirage et jet d'encre sur papier Fine Art ; H. 43,5 ; L. 63,3 cm
Collection FRAC Poitou-Charentes, Angoulême
Acquisition 2009 à la galerie Dominique Fiat, Paris
Photo : Tania Mouraud © Paris, ADAGP, 2018

Édouard Debat-Ponsan

Toulouse, 1847 – Paris, 1913

Paysage de Loire, XIX^e siècle



Huile sur toile, H. 35 ; L. 50 cm
Musée des Beaux-Arts de Tours
Don Simone Morizet, 1929
© Tours, musée des Beaux-Arts

Tania Mouraud est née en 1942 à Paris, où elle vit et travaille toujours. Très tôt sensibilisée à l'art, elle part, après des études de langues, étudier en Angleterre, puis en Allemagne, à Düsseldorf. Elle y côtoie des artistes comme ceux du groupe ZERO et commence à peindre à l'âge de 21 ans. A la suite d'un échec à l'entrée aux Beaux-Arts, elle se forme seule et devient l'assistante du sculpteur Kurt Link. Sa première exposition de peintures date de 1966, après son retour à Paris. Tania Mouraud explore ensuite différents médiums et différentes formes d'expression : vidéo, écriture, installations... A partir de 1973, elle s'intéresse aux possibilités artistiques de la bâche plastique transparente, utilisée comme support d'impression de textes, et commence en 1971 la photographie, technique qu'elle pratique toujours.

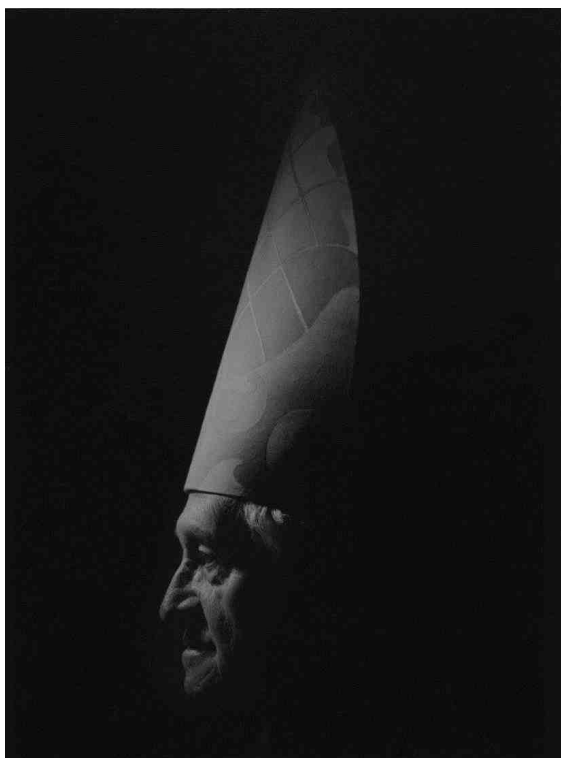
Dans *Borderland*, l'artiste repense la question du paysage et explore les frontières du regard. La série prend sa source dans une promenade durant laquelle elle aperçut une sorte de tableau dans le reflet du paysage sur une bâche en plastique noir emballant une botte de foin. Depuis, elle photographie le paysage qui se reflète sur cette enveloppe, donnant ainsi naissance à un ensemble de clichés où le monde apparaît flou car la mise au point se fait sur la surface du plastique. La surface de cette matière évoque pour elle une couche picturale façonnée par des traces de pinceaux. On ne sait plus quel est l'objet de la représentation : fragment d'un paysage ou pure matière colorée.

Le titre de la série fait référence aux frontières, celles qui séparent les images du monde des images de l'art, la peinture de la photographie, la réalité de sa représentation. Par son sujet, par sa gamme chromatique et par son refus de capter tous les détails de la réalité, la photographie de Tania Mouraud entre en résonance avec le *Paysage de Loire* d'Édouard Debat-Ponsan, malgré le caractère antinomique des techniques utilisées dans les deux œuvres. Le goût du travail en plein air, ainsi que sa sensibilité aux variations de la lumière, rapprochent Debat-Ponsan des impressionnistes. En s'attachant davantage aux reflets et à la déformation du paysage qu'à la représentation fidèle du monde, Tania Mouraud dépasse quant à elle la photographie figurative. Son travail n'est pas sans rapport avec l'esthétique impressionniste, dont l'artiste intègre l'héritage pictural, par sa conception du caractère éphémère des scènes et des variations de la lumière.

Éric Poitevin

Né à Longuyon en 1961

Sans titre, 1990



Épreuves argentiques ; H. 56,5 ; L. 44,5 cm (chaque)
Collection FRAC Poitou-Charentes, Angoulême
Acquisition à la galerie JF Dumont, Bordeaux, 1991
Photo : Éric Poitevin © Paris, ADAGP, 2018

Antonio Vivarini

Venise, vers 1415 – après 1476

Saint Louis de Toulouse,

XV^e siècle



Bois, H. 63 ; L. 42 cm
Musée des Beaux-Arts de Tours
Legs Octave Linet, 1963
© Tours, musée des Beaux-Arts

Éric Poitevin, photographe français né en 1961 en Meurthe-et-Moselle, est diplômé de l'école des Beaux-Arts de Metz au début des années 1980. Le thème principal de son œuvre est l'intemporalité du présent, qu'il explore à travers ses séries : photographies d'anciens combattants (1985), de trophées de chasses (1993), de sous-bois (1995), de religieuses ou, ici, de cardinaux.

La Curie à Rome, réalisée en 1990 lors d'un long séjour comme pensionnaire à la Villa Médicis, est pour l'artiste l'évocation « d'une espèce de présent dilaté ». En choisissant un sujet religieux, délaissé à notre époque, le photographe renvoie à une certaine forme de permanence du passé, dont les témoignages, plus modestes aujourd'hui, restent encore bien présents. Son utilisation subtile du clair-obscur semble suspendre l'image hors du temps.

Ce caractère d'intemporalité se retrouve avec le *Saint Louis de Toulouse* d'Antonio Vivarini. Probablement réalisée à Venise au milieu du XV^e siècle, cette peinture sur bois glorifie le saint qu'elle place sur un fond d'or, symbole de la présence divine. Éric Poitevin, quant à lui, place ses figures devant un fond uni et sombre, proposant ainsi des portraits plus austères. Les objets sacrés et les détails vestimentaires émergent de l'ombre, soulignant ainsi le statut des cardinaux. L'individualité des modèles n'est toutefois pas omise grâce à l'éclairage des volumes créant des contrastes qui animent les portraits d'une présence particulière.

Éric Poitevin a puisé son inspiration dans son séjour romain : la fréquentation des chefs d'œuvres de l'art religieux de la première Renaissance italienne, celle aussi, peut-être, des médailles antiques où se découpait le strict profil des empereurs, ont sûrement joué un rôle dans le parti-pris de dépouillement extrême des images de cette série. La taille des œuvres, enfin, rappelle la pratique de la méditation personnelle, courante dans l'Italie du XV^e siècle : le petit format permettait aux croyants de se rapprocher intensément des figures saintes, dans l'intimité de leur dévotion.

Tandis que Vivarini représente un saint pour lui donner une éternité future, Poitevin nous propose un voyage dans le passé grâce à ses photographies. Inspiré par des modèles admirés en Italie, l'artiste s'est créé son propre héritage, qu'il exprime par un hommage visuel et spirituel à la production artistique religieuse du XV^e siècle italien.

Daniel Schlier

Né à Dannemarie en 1960

Tête (avec oiseau) pour M.B., 1991

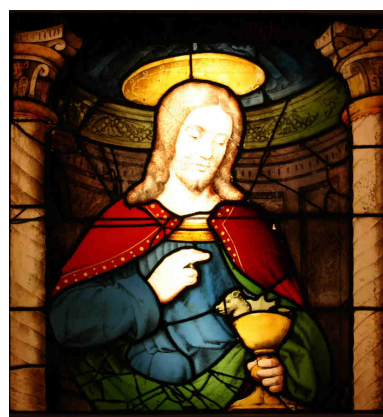


Peinture fixée sous verre ; H. 81 ; L. 61 cm
Collection FRAC Poitou-Charentes, Angoulême
Acquisition à la galerie JF Dumont, Bordeaux, 1991
Photo : Richard Porteau © Paris, ADAGP, 2018

Jean Poyer

Actif entre 1465 et 1498, mort avant 1504

Saint Jean l'Évangéliste, vers 1500



Verre et plomb ; H. 90 ; L. 83 cm
Musée des Beaux-Arts de Tours
Dépôt de la Société archéologique de
Touraine avec l'appui du Conseil
Départemental d'Indre-et-Loire, 2012
© Tours, musée des Beaux-Arts

Peintre, dessinateur et graveur né en 1960, Daniel Schlier vit et travaille à Strasbourg. Après être passé par l'École Supérieure d'Art et de Design de cette ville, il a obtenu en 1983 un diplôme de l'École Nationale Supérieure d'Arts plastiques de Paris. Sa peinture explore les thèmes et les formes de l'allégorie et des vanités. Généralement réduite à un personnage central ou à un objet sur fond uni, la composition de ses tableaux apparaît relativement simple.

Dans *Tête (avec oiseau) pour M.B.*, issue de la série *Cinquante Têtes* (1991-1994), l'artiste focalise la composition sur la tête du personnage, sur l'oiseau et sur la main ; il mêle ces éléments dans un étrange décor d'aplats de couleur sans relief. Dans la série des *Têtes*, Daniel Schlier mêle les notions de portrait et d'autoportrait en adjoignant, de façon intuitive, des éléments singuliers, fictifs autant qu'autobiographiques, à des références picturales évidentes et revendiquées (Brueghel, Picabia, Warhol notamment). L'image d'une tête semblable à un crâne associée à un oiseau suggère ici le rappel mélancolique du *memento mori*. L'association avec des objets ou des

animaux oriente alors le sens de la composition. L'artiste cherche à rendre la sacralité de l'acte pictural et à doter l'image d'un pouvoir quasi magique, indissociable de sa manière de travailler.

La technique du fixé sous verre, par son étrangeté et sa visible fragilité, renforce l'impression inquiétante que laisse cette œuvre. Daniel Schlier a travaillé la peinture à l'envers, derrière la vitre, en grande partie au doigt, en une seule couche, sans aucun droit au repentir. Le verre fait alors écran, dissimulant la matérialité de la couche picturale en la faisant apparaître aplatie. Cette technique révèle une image unique, nullement issue d'une succession de couches antérieures, comme il était d'usage dans la tradition picturale. Ce procédé, connu et utilisé dès la Renaissance, relève d'un parti-pris esthétique et philosophique de l'artiste, qui entend jouer sur la transparence du support et son apparente absence d'épaisseur, l'obligation de travailler avec un miroir en commençant par les détails, et de finir par les aplats de fond.

Cette technique fait écho au travail du vitrail, vecteur important de la diffusion d'images sacrées, comme le montre *Saint Jean l'Évangéliste*, réalisé à la fin du XV^e siècle d'après un modèle du peintre et enlumineur tourangeau Jean Poyer. On retrouve chez Daniel Schlier une forme de composition voisine par le jeu des aplats, le hiératisme des personnages et leur portée symbolique. Cependant, le contexte est différent, et la sacralité de l'œuvre n'est plus directement religieuse. Elle renvoie davantage à des références artistiques antérieures et à des préoccupations personnelles que l'artiste ne tient pas à expliciter.

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

Parmi les plus beaux sites du Val de Loire figure l'ancien palais de l'archevêché, classé Monument Historique, aujourd'hui musée des Beaux-Arts. L'aile principale de l'ancien palais de l'archevêché construit en 1767, est un grand corps de logis classique comportant fronton et attique, avec, à l'Est, une terrasse surplombant les jardins et le parc. Cette architecture côtoie des édifices qui se sont succédés de l'Antiquité jusqu'au XVIII^e siècle (rempart et tour gallo-romains IV^e siècle, ancien palais du XVII^e siècle). La Salle des États Généraux (XII^e-XVIII^e siècles) où se rassemblèrent à deux reprises, en 1468 et 1484, les États généraux du royaume de France est sans aucun doute l'un des lieux historiques les plus évocateurs de l'histoire de Touraine. A la veille de la Révolution elle est transformée en chapelle avec colonnade à l'antique tandis que la cour d'entrée est close par un hémicycle précédé d'une porte monumentale formant un arc de triomphe.

Après 1789, le palais des Archevêques devient théâtre, École Centrale, Bibliothèque et dépôt des œuvres d'art confisquées à partir de 1793. Charles-Antoine Rougeot, fondateur et premier conservateur du musée, dresse en mai 1794 le premier inventaire. Le musée sera ouvert au public un an plus tard le 4 mars 1795. Sous l'Empire et durant tout le XIX^e siècle, les bâtiments sont à nouveau affectés à



l'archevêché. Les œuvres quittent donc ce lieu et déménagent dans des locaux provisoires, dans l'ancien couvent de la Visitation, puis dans l'ancienne intendance, avant que ne soit inauguré en 1828 un bâtiment créé spécialement pour accueillir le musée.

Ce n'est qu'en 1910, date à laquelle la ville devient propriétaire des lieux, que les collections réintègrent l'ancien palais archiépiscopal. Le fonds le plus ancien du musée est constitué d'œuvres saisies dès 1793 dans les maisons d'immigrés, les églises et les couvents, en particulier les grandes abbayes de Marmoutier, de Bourgueil et de La Riche, ainsi que des tableaux et des meubles provenant du château de Chanteloup, de Richelieu. Parmi les plus célèbres citons les noms de Blanchard, Boulogne, La Fosse, Le Sueur, Parrocel, Restout.



Disposées pour la plupart dans de magnifiques salons de réception, ces œuvres évoquent, grâce à la présence d'un riche mobilier, la vie dans un palais au XVIII^e siècle.

Créé officiellement en 1801 le musée bénéficie de l'envoi par le Museum Central, futur musée du Louvre, de trente tableaux dont une série de morceaux de réception de l'Académie royale de peinture (Jean-Marc Nattier, Jean- Bernard Restout, Jacques Dumont le Romain). C'est à cette époque que le musée reçoit l'*Ex-voto* de Rubens et les chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne que sont les deux panneaux d'Andrea Mantegna provenant du retable de San Zeno de Vérone.

Au cours du XIX^e siècle, la ville de Tours acquiert deux lots importants de peintures où le XVIII^e

siècle français et italien est bien représenté. Dépôts de l'État, legs et dons enrichissent le musée tout au long du XIX^e et XX^e siècles d'œuvres de Lorenzo Veneziano, Rembrandt, Champaigne, Corneille, Coypel, Ingres, Largillière, Lemoyne, Nattier, Perronneau, Hubert Robert, Van Loo, Vernet....

En 1963 le musée reçoit le legs du peintre et collectionneur Octave Linet, augmenté de récentes acquisitions, constituant ainsi une exceptionnelle collection de Primitifs italiens. Le XIX^e siècle est également bien représenté, depuis l'école néo-classique (Suvée, Taillasson), le romantisme (Vinchon), l'orientalisme (Belly, Chassériau, Delacroix), le réalisme (Bastien- Lepage, Cazin, Gervex) jusqu' à l'impressionnisme (Monet, Degas) et en sculpture avec Barye, Bourdelle, Rodin... La collection d'œuvres du XX^e siècle regroupe actuellement les noms de Geneviève Asse, Silvano Bozzolini, Peter Briggs, Pierre Buraglio, Alexander Calder, Philippe Compagnon, Jean Degottex, Maurice Denis, Hervé Di Rosa, Max Ernst, Simon Hantai, Jacques Monory, François Morellet, Ettore Sottsass..., rassemblés autour de la très importante donation de ses œuvres consentie par Olivier Debré à partir de 1980.



Créé en 1983, le FRAC est une association loi 1901. Il est subventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication / DRAC Poitou-Charentes et la Région Poitou-Charentes ; il reçoit l'aide de la Ville d'Angoulême. Le FRAC Poitou-Charentes est membre de PLATFORM, Regroupement des Fonds régionaux d'art contemporain. Il est également membre fondateur de Cartel, réseau des acteurs de l'art contemporain en Poitou-Charentes. Après avoir quitté l'Hôtel Saint-Simon qu'il occupait dans le quartier piéton du Vieil Angoulême depuis 1985, le FRAC Poitou-Charentes s'est restructuré sur deux sites, afin de conduire au mieux ses missions de collection, de diffusion et de médiation de l'art contemporain :

- À Angoulême en rive de Charente, une architecture contemporaine de Jean-Marie Mandon accueille depuis juillet 2008 les expositions, le centre de documentation et l'administration, au 63 Boulevard Besson Bey.
- À Linazay, entre Angoulême et Poitiers, les œuvres de la collection ont été transférées dans des réserves muséographiques.

Les missions premières du FRAC Poitou-Charentes :

- Constituer une collection d'art contemporain international qui reflète la diversité de l'art actuel et soutient la création, par une politique d'acquisition régulière d'œuvres ;

- Diffuser cette collection par des expositions, des prêts, des dépôts et des éditions ;
- Rendre accessible à tous l'art actuel par des activités de médiation et des rencontres développées à partir des collections et des expositions, permettant d'appréhender les problématiques artistiques contemporaines, amenant chacun à découvrir, comprendre et connaître l'art de son temps.

La collection du FRAC Poitou-Charentes :

Constituée de plus de 800 œuvres représentant plus de 300 artistes français et étrangers, la collection s'enrichit chaque année. Elle reflète l'actualité et la diversité des enjeux et des pratiques artistiques. Particulièrement représentative de la création artistique internationale de ces trente dernières années, la collection réunit des ensembles d'une grande cohérence dans des domaines aussi diversifiés que la peinture, le dessin, la sculpture, l'installation, la photographie, la vidéo ou le film, dans une attention portée, dès les années 1990, aux artistes émergents. La collection laisse entendre les réflexions portées par des artistes sur le statut de l'œuvre, de l'objet et de l'image. Des œuvres historiques et des icônes actuelles dialoguent en son sein : de Marcel Duchamp à Bruno Peinado, via Paul McCarthy, Claude Lévêque ou encore Ugo Rondinone.

Les expositions :

Régulièrement le FRAC présente des expositions monographiques, collectives ou thématiques dans ses locaux et dans la région, en partenariat avec les structures culturelles ou les collectivités territoriales, comme le Musée d'art et d'histoire de Cognac, la Médiathèque de Vouillé (86), la Chapelle Jeanne d'Arc à Thouars ou le Château d'Oiron (79). Le FRAC Poitou-Charentes prête aussi ses œuvres aux institutions pour les expositions d'envergure nationale et internationale.

La médiation :

Dans le cadre de ses missions de sensibilisation et de formation à l'art contemporain, le service des publics du FRAC Poitou-Charentes propose différents types d'activités et d'outils à destination de tous. La priorité est toujours donnée à la compréhension des œuvres et des démarches des artistes. Dans le cadre de ses actions en direction du public scolaire, le FRAC bénéficie du soutien du Rectorat de l'académie de Poitiers par la mission du service pédagogique confiée à un enseignant au FRAC. À Angoulême, le centre de documentation du FRAC, riche de plus de 7 000 ouvrages, est ouvert à tous.

Fonds Régional d'Art Contemporain Poitou-Charentes

63 bd Besson Bey | 16000 Angoulême

info@frac-poitou-charentes.org 05 45 92 87 01

www.frac-poitou-charentes.org

Renseignements pratiques

MUSÉE DES BEAUX-ARTS

18, place François-Sicard / 37000 Tours

musee-beauxarts@ville-tours.fr

www.mba.tours.fr / www.musees-regioncentre.fr

Secrétariat : T. 02 47 05 68 73 / F. 02 47 05 38 91 /

museebeauxarts-secretariat@ville-tours.fr

Accueil : T. 02 47 05 68 82 / culturembaaccueil@ville-tours.fr

Communication / Presse : e.garin@ville-tours.fr

Ouvert tous les jours, sauf le mardi,
le 1^{er} janvier, 1^{er} mai, 14 juillet, 1^{er} et 11 novembre, 25 décembre
9h - 12h45 / 14h - 18h

TARIFS :

Plein tarif : 6 €

Demi-tarif : 3 €

Groupes de plus de 10 personnes, étudiants, personnes de plus de 65 ans

Gratuité : Demandeurs d'emploi, étudiants en Histoire de l'Art et aux Beaux-Arts, Passeport Culturel Étudiant, Amis de la Bibliothèque et du Musée, ICOM, enfants de moins de 12 ans

Groupe, à partir de 10 personnes. 3 € par personne

Forfait conférence : 40 €. Visites commentées des collections permanentes et expositions temporaires / Sur rendez-vous, renseignements 02 47 05 68 73

Gratuité premier dimanche du mois : *Musée pour tous.*

Souterrain : visite limitée à 10 personnes

Sur réservation : 02 47 05 68 73 / tarif : 2 €

www.mba.tours.fr