

Expérience n° 2 – AFTER ?

Oeuvres au Fonds national d'art > contemporain

Exposition au Musée des Beaux-Arts de Tours
Juin 2008-Juin 2009

Dossier de presse

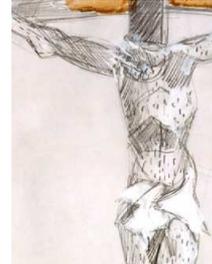
Introduction

Pierre Buraglio

Présentation

Expositions

Bibliographie indicative



Sherrie Levine

Présentation

Expositions

Bibliographie indicative



Cindy Sherman

Présentation

Expositions

Bibliographie indicative



Didier Trénet

Présentation

Expositions

Bibliographie indicative



Renseignements pratiques

Exposition
Juin 2008
Juin 2009

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, 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



Après « Précipitations : Expérience n°1 », les étudiants d'histoire de l'art de l'Université François-Rabelais (Tours) renouvellent l'expérience pour proposer une nouvelle sélection d'œuvres contemporaines au sein du musée des Beaux-Arts de Tours. Le Centre National des arts plastiques met à disposition les œuvres du Fonds national d'art contemporain qui seront disséminées dans les salles historiques du musée et visibles pendant un an.

En s'appuyant sur l'histoire et la collection du Musée des Beaux-Arts de Tours, les étudiants ont choisi de mettre en scène un dialogue entre les œuvres contemporaines et les œuvres anciennes de la collection permanente pour réfléchir à la question de la ré-appropriation de formes du passé par des artistes contemporains.

Très marqué par le lieu dans lequel il prend place, le musée témoigne d'un héritage monumental et culturel qui dépasse sa fonction de musée. Ancien palais des Archevêques, musée à l'heure de la Révolution, rendu à l'Eglise puis définitivement consacré à l'accueil des collections de la ville, ce musée présente une histoire plurielle dont les traces restent visibles. Installées dans ce lieu atypique, les collections suivent un accrochage didactique traditionnel, mais ponctué de ruptures et de sauts dus aux contraintes de l'espace. Loin de nuire à la lisibilité d'une collection dont le cœur bat au XVIII^{ème} siècle, ces décrochements assouplissent un certain rapport au passé et invitent à voyager plus librement dans le temps. Piocher ici et là dans une peinture galante, une image pieuse, des machines monumentales, puis revenir aux cabinets d'amateur : le musée fonctionne plus comme la mémoire mobile que comme un manuel d'histoire de l'art figée.

C'est dans cette réflexion sur le rapport aux œuvres du passé, que les étudiants ont choisi d'introduire dans le parcours habituel des œuvres contemporaines qui prennent pour objet justement des formes, des sujets, voire des œuvres historiques, parfois jusqu'à simuler un mimétisme troublant. Ainsi le visiteur découvrira-t-il la présence incongrue de Cindy Sherman dans le décor peint d'une soupière Pompadour, une belle vache limousine dans un projet de tapisserie de Didier Trénet inspiré par François Boucher ou encore des lithographies d'après Degas qui ne laissent qu'une marge de manœuvre infime à Sherrie Levine.

After Degas, Brancusi, Rietveld, Boucher, Grünewald, etc... Cela signifie aussi que l'on vient après et que l'on est obligé en tant qu'artiste vivant aujourd'hui de vivre et de créer avec cette ribambelle d'images dans la tête. Quand l'écrivain Bergotte s'effondre devant la *Vue de Delft* de Vermeer, c'est justement parce que cette émulation venue du passé le terrasse. Si seulement il avait pu écrire aussi bien que Vermeer a peint son « petit pan de mur jaune », pense-t-il avant de mourir. Buraglio nous plonge dans un nouveau vertige en reconstruisant pour nous ce petit pan de mur jaune dont la froide objectivité contient un imaginaire poétique et collectif.

Loin d'être des pasticheurs, des copieurs, des plasticiens sans inspiration, les artistes sélectionnés ici réfléchissent justement à cette part du passé qui hante nos représentations et ils explorent ce matériau dans sa dimension spirituelle et technique, dans ses perspectives brisées et aux reflets infinis.

Disposées tout au long de la visite, les œuvres, malgré leurs différences, sont cohérentes entre elles : elles répondent également aux œuvres qui les entourent, parfois en se fondant à la manière d'un caméléon, parfois en exhortant l'imaginaire du visiteur par des rapprochements osés. Jeu de piste et jeu d'esprit, cette exposition multiplie les invitations à la réflexion avec des artistes d'horizons divers et des œuvres aux modes différents, sculpture, céramique, lithographie, sanguine, mobilier. Le fait de recourir à un répertoire de formes et de techniques anciennes rend peut-être les œuvres choisies plus faciles d'accès. Mais les questions qu'elles posent sont troublantes : la notion de l'auteur, de l'original, de la copie, de l'invention et de la forme, toutes ces questions qui restent centrales dans l'évaluation d'une œuvre d'art et qui ici sont mises à l'épreuve. Alors que souvent l'art contemporain se heurte à un rejet de la part du public qui lui préfère l'art ancien, il est montré ici dans un dialogue productif avec le passé.

Le visiteur sera alors peut-être amené à réfléchir à son propre rapport aux œuvres anciennes, à la compréhension qu'il en a et aux émotions qu'il en retire. Pour finalement se rendre compte qu'il partage le présent avec les artistes de son temps.

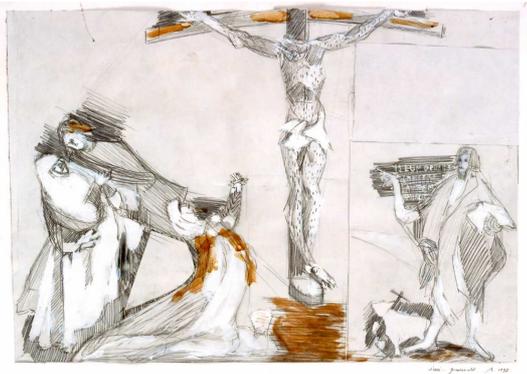
Nous remercions chaleureusement pour leur soutien financier l'Université François Rabelais de Tours, l'UFR Arts et Sciences Humaines, le Département d'Histoire de l'Art, la Ville de Tours, le Musée des Beaux-Arts de Tours, DRAC Centre (Ministère de la Culture et de la Communication).

Commissaires : Etudiantes de Licence 2 d'Histoire de l'Art, Université François-Rabelais, Tours : Charlène Bretigny, Emmanuelle Buteau, Hélène Canuet, Elise Debacker, Gaëlle Griveau, Camille Guillemain, Léa Lopez, Barbara Marion, Elise Moreau, Barbara Porcher.

Artiste français, né en 1939, Pierre Buraglio s'est très vite imposé des règles de création déroutantes : ne pas figurer, signifier ou exprimer, mais subvertir. Engagé politiquement dans les années 1960-1970, il n'envisage pas l'art comme un moyen d'ériger des vérités ou épancher des sentiments, mais comme une analyse intransigeante du langage visuel. De fait, s'il n'est pas peintre, il ausculte la peinture et en interroge en permanence le fonctionnement.

Le travail de P. Buraglio qui oscille sans cesse entre abstraction et figuration se caractérise par une grande diversité formelle. L'artiste travaille à partir de matériaux non traditionnels, parfois recyclés qu'il organise, réunit et confronte en *Recouvrements*, *Agrafages*, *Camouflages*, *Caviardages*, voire qu'il utilise plus littéralement comme avec ses *Châssis*, *Cadres* et *Fenêtres*. Ses œuvres imposent au spectateur leur propre matérialité mais dérivent d'une profonde réflexion sur l'art et le langage plastique : « La pensée du peintre prend le pas sur l'objet initial et devient plus vraie que le faux-semblant de la réalité » (Yves Michaud, « Les vrais semblants de Buraglio (comme une manche retournée) », in *Critique*, n° 416, janvier 1982).

Dessin d'après... Grünewald



Dessin d'après ...Grünewald. 1997
32,7 x 46,7 cm, crayon, gouache blanche
et lavis d'encre brune sur trois feuilles et
papiers découpés collés sur carton.
Musée des Beaux-Arts, Tours

Si Buraglio abandonne la pratique traditionnelle de la peinture, il travaille dans un rapport étroit avec les maîtres anciens comme dans ses *Dessins d'après...*, série débutée en 1979. Il y interroge la rhétorique visuelle des œuvres du passé en relevant littéralement leurs éléments-clés dans des calques découpés et réagencés. Il ne s'agit pas de copies mais de la retranscription sur papier ou calque de l'expérience visuelle de l'artiste face à des chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art.

C'est ainsi qu'en 1997, Buraglio s'intéresse au retable d'Issenheim (Musée d'Unterlinden, Colmar), œuvre monumentale réalisée dans la première moitié du XVI^e siècle, attribuée à Matthias Grünewald (1475/1480-1528). De cet imposant polyptyque, Buraglio fit deux dessins, un premier d'après la prédelle du retable, montrant la mise au tombeau et un second, d'après *la Crucifixion*, visible sur les volets du retable fermé.

Buraglio retranscrit dans un dessin complexe, réalisé avec des techniques mixtes (crayon, gouache blanche et lavis d'encre brune), les éléments forts de l'œuvre de Grünewald. Au centre, le Christ crucifié, à sa droite, Marie-Madeleine agenouillée et la Vierge Marie s'évanouissant dans les bras de Saint-Jean. A sa gauche, enfin, Saint Jean-Baptiste tenant le Livre et désignant la scène du doigt, accompagné de l'Agneau du sacrifice. Le corps du Christ portant les stigmates de la Passion est mis en exergue par sa taille, mais aussi par la transparence du dessin aux traits rapides et marqués qui accentuent les disproportions anatomiques et la torsion de ses membres.

Buraglio extrait également de l'œuvre originale l'effet des drapés qui assoient les personnages dans la composition, et « relève » dans son dessin la singulière blancheur du manteau de la Vierge, la chevelure de Jean et de Marie-Madeleine, la teinte du bois de la croix, traduisant la lumière si particulière du retable d'Issenheim par des rehauts de gouache blanche.

Cependant l'œuvre de l'artiste contemporain est bien plus complexe qu'une simple citation de la *Crucifixion* de Grünewald.

Buraglio réinvente l'espace du tableau original en tronquant le haut de la croix ou en collant un morceau de papier entre Jean, la Vierge et Marie-Madeleine, réactivant ainsi l'idée de plans successifs tout en amplifiant une courbe qui semble l'avoir marqué. Il élimine le caractère emphatique de l'œuvre et tout effet d'identification et la dramaturgie qui y était associée en isolant les figures. Même si elles conservent la mémoire de l'expression des passions, elles deviennent formes abstraites dans un espace virginal : le paysage sombre à l'arrière-plan qui apportait un effet théâtral et dramatique disparaît pour laisser place à la neutralité du papier et à quelques lignes ou hachures. Seul le lavis d'encre brune au pied de la croix et de Jean-Baptiste suggère un ancrage terrestre.

L'artiste conserve les éléments symboliques de l'œuvre, mais les transforme en signes plastiques : il traite à la manière d'un relevé l'inscription expliquant la présence anachronique de Jean-Baptiste dans cette scène (« Il faut que lui grandisse et que moi je décroisse », Jean, 3, 30).

L'Agneau, symbole du sacrifice, mis en avant par des hachures noires, est absent, découpé dans le papier, comme laissé en réserve. Ce corps de substitution laisse place au vide et à une dimension mythique.

Buraglio, d'une certaine manière, épure l'œuvre de Grünewald jusqu'à n'en laisser que les éléments les plus évocateurs, pour les rendre clairement visibles. Loin de la copie d'élève, Buraglio dissèque l'œuvre de Grünewald pour en isoler les ressorts, le langage plastique permanent et immanent ; un langage que Buraglio réinvente à partir du maître. « Pour dialoguer en peinture avec les œuvres du passé, pour pouvoir en faire quelque chose, pour se les approprier au lieu de les subir, il faut les attaquer, creuser une brèche où venir se loger » (Pierre Wat, dans le catalogue d'exposition *Pierre Buraglio - 1965-1998*, Galerie Marwan Hoss, 1998, Paris).

Cette œuvre qui appartient aux collections permanentes du Musée des Beaux-Arts de Tours (don de l'artiste, 2001) vient enrichir le propos de cette présentation.

Un Petit pan de mur jaune



Un petit pan de mur jaune. 2001-2002
40 x 60 cm, plaque de faïence blanche
chamottée couverte d'un engobe jaune et
grise
Fonds national d'art contemporain, Paris

Un Petit pan de mur jaune, seconde œuvre présente dans l'exposition est une proposition qui convoque elle aussi des références de l'histoire de l'art dans une toute autre démarche. Elle nous donne à voir un carrelage jaune fixé sur un panneau de 40 x 60 cm. Cet extrait de cloison, cette surface lisse et froide renvoie paradoxalement à un souvenir poétique en faisant référence à un passage du roman *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Le personnage de l'écrivain Bergotte y visite une exposition dans laquelle il redécouvre grâce à la critique d'art la *Vue de Delft* de Vermeer (1658-1660, La Haye, Mauritshuis). Fasciné par ce tableau et en particulier par le détail du petit pan de mur jaune, Bergotte est frappé par la justesse et la vie qui en émane :

« Ses étourdissements augmentaient; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur. "C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune." Cependant la gravité de ses étourdissements ne lui échappait pas. Dans une céleste balance lui apparaissait, chargeant l'un des plateaux, sa propre vie, tandis que l'autre contenait le petit pan de mur si bien peint en jaune ». (Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. III, Pléiade, Gallimard, 1954, p. 187-188)

Le passage est connu : la commotion de Bergotte est tellement violente qu'il en meurt devant le tableau.

Buraglio a isolé ce pan de mur jaune, faisant écho aux réflexions de l'historien d'art Daniel Arasse sur ce détail devenu « l'événement du tableau » : « Il est significatif que, dans la présentation que son texte fait de ce « *petit pan de mur jaune* », Proust le décrit très précisément comme un détail qui fait son effet à condition d'être détaché, isolé, détaillé du tableau dans son identité propre » (Daniel Arasse, « Le moment du détail et l'événement de peinture », dans *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Champs, Flammarion, 1996, p. 241).

Buraglio détache, isole, détaille le petit pan de mur jaune qui fut fatal à l'écrivain, mais que Proust transforme en motif central de son écriture. Si Buraglio déploie une double référence à la fois littéraire avec Proust et plastique avec Vermeer, il introduit en même temps une dimension ironique dans cette fétichisation du détail de la peinture et de la matière peinte. En nous confrontant à un petit pan de mur jaune réel, et non sa représentation peinte, Buraglio nous entraîne dans une réflexion vertigineuse sur la dimension fictive/fictionnelle de l'art, sur l'importance de l'acquis culturel, sur la qualité matérielle et sensuelle de l'œuvre. Cette démarche soulève évidemment nombre de questions : que devient la puissance du détail hors de son contexte ? Le petit pan de mur jaune peut-il vraiment devenir une œuvre à part ? L'utilisation rhétorique du pan de mur jaune par Proust – dans son rapport symétrique au « mur violet » - permet-il de l'isoler réellement en une œuvre d'art qui ferait sens ? Dans ce cabinet réservé aux écoles du Nord du XVI^e et XVII^e siècle, le *Petit pan de mur jaune* de Buraglio réintroduit le regard fasciné de Bergotte dans son emplacement initial, face à la peinture.

Expositions

2008, Galerie Fournier

2006, *Pierre Buraglio... avatars 1963 – 2006*, Bruxelles.

2004, *Avec qui? A propos de qui?*, Musée des Beaux-Arts de Lyon.

2002, *Pierre Buraglio*, Musée des Beaux-Arts, Tours.

2001, *L'imprimé / L'imprimé avant... après*, Maison des Arts de Malakoff; Scène nationale du Moulin du Roc, Niort.

2000, Commandes et acquisitions publiques, Assemblée nationale.

1999, *D'après... Avec... autour... selon*, Capc, Musée d'art contemporain de Bordeaux.

1998, *Pierre Buraglio de 1965 à 1998*, FIAC 98, Paris, stand Galerie Marwan Hoss.

1997, *Made in France*, Musée national d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

1995, *Du Trait à la ligne*, Musée national d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

1991, *L'Amour de l'Art*, I^{ère} Biennale d'Art Contemporain de Lyon.

1989, *Passé-Présent*, Fonds régional d'Art Contemporain Provence Alpes-Côtes d'Azur, Marseille.

1988, *Pierre Buraglio, Claude Vierrat: 1968-1988*, Arco, Madrid, stand Galerie Jean Fournier.

1985, *Since Matisse: French Color*, Edimbourg; Nantes; Louisiana; Humlebaeck; Bruxelles.

1984, *Fenêtres, Dessins d'après...*, Musée Savoisien, Chambéry.

Bibliographie

Wat Pierre, *Pierre Buraglio*, Flammarion, Paris, 2001

Pierre Buraglio - 1965-1998, catalogue d'exposition, Galerie Marwan Hoss, Paris, 1998.

Sherrie Levine est une artiste américaine née à Hazleton en Pennsylvanie, en 1947. Elle étudie la photographie à l'université du Wisconsin et se consacre ensuite au dessin. A partir des années 1980, son travail – qui s'inscrit dans le mouvement américain de l'*Appropriation Art*, consiste à réutiliser des oeuvres d'art célèbres, considérées comme des icônes culturelles pour interroger les notions d'originalité de l'œuvre d'art, de notion même de création et de paternité artistique. « *Semblables à Bouvard et Pécuchet, ces éternels copistes, nous montrons le profond ridicule qui est, précisément, la vérité de la peinture. Nous pouvons seulement imiter un geste qui est toujours antérieur, jamais original. Successeur du peintre, le plagiaire ne porte plus en lui de passion, d'humeurs, d'émotions, d'impressions ; il transporte plutôt cette immense encyclopédie dont il s'inspire.* » (Sherrie Levine, dans *Art en théorie*, Harrison et Wood, p. 1157). En plaçant ces icônes dans un nouveau contexte, elle nous confronte à notre propre connaissance de cette encyclopédie, nous qui ne connaissons la plupart du temps les œuvres que par leur reproduction. Elle pose aussi la question de l'autorité et de la légitimité de ces canons artistiques qui déterminent notre jugement.

After Degas



Dans *After Degas*, Sherrie Levine s'approprié quelques tableaux célèbres d'Edgar Degas (1834-1917) en les reproduisant en lithographies ce qui induit un double jeu de références par rapport à l'œuvre et à la technique. Introduite en France dans les années 1800, la lithographie nous renvoie à la vogue particulière dont elle jouit au XIX^{ème} siècle, lorsqu'elle devint le principal moyen de reproduction d'œuvres d'art et d'illustrations de livres et de magazines. Développé par les romantiques, le procédé fut particulièrement apprécié par les impressionnistes, puis par d'autres grands peintres comme Matisse, Braque ou Chagall. Degas lui-même utilisait des procédés de reproduction comme le calque ou la lithographie pour ses études préparatoires. De fait, tous les tableaux repris par S. Levine ont eu un pendant ou une étude préparatoire en lithographie.

Loin de faire de la « lithographie originale », S. Levine se replonge dans le processus traditionnel de la « gravure d'interprétation », mais plus dans le but de diffuser l'œuvre d'un artiste à grande échelle ou d'en proposer une nouvelle lecture. A la limite Degas n'est pas le sujet : le sujet de son travail, c'est *l'image* de Degas dans l'imaginaire créatif de la fin du XX^{ème} siècle. L'absence de volonté de ré-interprétation et le caractère répétitif de la copie conduit à une mise en abyme de la création.

Il émane de plus de l'œuvre de Sherrie Levine une réflexion sur la temporalité, soulignée par le terme « *after* », que l'artiste utilise pour titrer ses œuvres. Si l'on a tendance à traduire « *After Degas* » par « d'après Degas », le mot anglais permet aussi la signification de l'« après » chronologique : « *Après Degas* ». Ce deuxième sens touche à une problématique à laquelle l'artiste contemporain se heurte inévitablement, lui qui vient après Degas, Monet, Duchamp... Au lieu d'é luder la question, S. Levine s'y confronte littéralement. Ainsi, ces reproductions s'inscrivent dans l'histoire d'un regard toujours différé. Cela



After Degas. 1987
Cinq lithographies 66 x 53 cm.
Fonds national d'art contemporain

devrait amener le spectateur à reconsidérer l'objet en fonction d'autres critères que l'originalité ou la paternité de son auteur. La citation ou la copie de cette icône de l'histoire de l'art intervient aussi dans une vraie réflexion sur la démarche et sur le médium. En se réappropriant ces œuvres de Degas « telles quelles », S. Levine ne se laisse guère de latitude d'interprétation puisque ses reproductions de reproductions tirées de magazines ou de livres ne diffèrent des originaux que par le format et l'emploi de la technique de la lithographie qui fait ré-intervenir une certaine dimension « artisanale » (fait main). Si on ne peut pas vraiment dire que le procédé de la lithographie soit visuellement excitant, l'intérêt de l'œuvre ne se situe justement plus dans l'originalité de son sujet ou dans sa « beauté », mais dans la réflexion que l'artiste nous propose de partager sur notre rapport à l'art et à la modernité.

La mise en abyme produite par les lithographies prend finalement toute son ampleur au contact d'une des œuvres les plus intéressantes du Musée des Beaux-Arts de Tours, *La Crucifixion (d'après Mantegna)* de 1868-72 de Degas lui-même. Degas travaillant lui-même « d'après » un grand maître... La différence de l'approche rend plus sensible encore la radicalité du travail de S. Levine.

Le Calvaire de Degas est actuellement prêté pour l'exposition *Impressionism and the art of the past (Atlanta, Denver, Seattle)*. Il retrouvera les cimaises du Musée des Beaux-Arts de Tours en septembre 2008

Large Krate Table and New born. 1993-94



Large Krate Table and Crystal New Born. 1993-1994
Table: 63 x 80 x 60 cm. Cristal: 20 x 15 x 15 cm.
Table en bois d'après Rietveld et tête en cristal faisant référence à Brancusi
Fonds national d'art contemporain

Dans cette œuvre, S. Levine joue les marieuses en associant deux grands noms de l'art contemporain pour une création originale : le sculpteur roumain Constantin Brancusi (1876-1957) et le designer, architecte et ébéniste néerlandais Gerrit Rietveld (1888-1964). En posant une nouvelle version d'une sculpture emblématique du premier - sculpteur clé du « modernisme » - sur une table tout aussi emblématique du second, elle soulève non seulement la question de l'originalité et de la paternité de la création artistique, mais prolonge des interrogations artistiques suscitées par les œuvres originales elles-mêmes.

Brancusi avait déjà conçu plusieurs variations autour de son *Newborn (Nouveau-né)*, reprenant en bronze cette forme ovoïde aux arêtes pures se fondant dans la douceur du contour général (1920, New York, MoMA), après l'avoir réalisée une première fois en marbre en 1915 (Philadelphie, Museum of Art).

En choisissant la transparence et la pureté du cristal, qui s'oppose à l'opacité des matériaux choisis par Brancusi, S. Levine fait renaître cette forme qui porte désormais un titre à double sens : *Cristal New Born*. Par l'association de cette matière translucide avec la solidité rugueuse du bois, elle prolonge la réflexion de Brancusi sur la matière et sur le socle. En effet, celui-ci avait fait des essais avec des sculptures posées directement sur le plancher ou sur une table. Sherrie Levine pose sa tête brancusienne sur une table en bois qui en devient le support de présentation, *Large Crate Table*, deuxième partie du titre de l'œuvre.

Inspirée par une photographie découverte dans un magazine, montrant le *New born* posé sur la surface laquée et brillante d'un piano à queue chez un collectionneur d'art, S. Levine a tout d'abord reproduit cette « image » de l'appropriation de l'art par un amateur dans un espace intime pour la transformer en œuvre d'art à part entière (*New Born*, 1994, quatre pianos à queue et quatre sculptures de cristal). Dans la version présentée ici, elle n'emploie plus de piano comme support, mais une table clairement identifiable puisqu'il s'agit d'une *Crate Table* conçue en 1934 par Gerrit Rietveld pour démocratiser le design moderne et le rendre accessible à un large public. En développant la standardisation et la production de masse de ces objets usuels, Rietveld avait inventé une table simple et économique, constituée de trois morceaux de bois faciles à monter chez soi. Loin de la production exclusive destinée à une élite financière, Rietveld explorait alors les possibilités commerciales d'un design innovant et bon marché.

S. Levine confère à cette table « usuelle » une dimension nouvelle : elle en augmente les mesures standard en l'agrandissant de cinquante pour cent (*Large Crate Table*) et l'isole dans un contexte artistique (galerie ou musée). Les deux éléments assemblés, ancrés dans l'époque contemporaine, trouvent naturellement leur place dans la salle XX^{ème}, déjà sollicitée par la première exposition des étudiants de l'université François Rabelais.

Digne héritière de Marcel Duchamp, Sherrie Levine explore toutes les possibilités de la réutilisation de matériaux existants (*ready-mades*). Mais ses matériaux ne sont pas aléatoires : ils appartiennent déjà au monde de l'art ou du commerce d'art – comme lorsqu'elle reproduit en bronze le fameux urinoir de Duchamp lui-même, retransformant en œuvre d'art le *ready-made* le plus célèbre. En les réemployant à sa guise, elle soulève la question de l'autonomie de l'art (abolissant le mythe de la spontanéité sans origine des avant-gardes), de l'authenticité (qui est l'auteur ?), du contexte de présentation de l'art ainsi que du devenir des œuvres après leur canonisation.

Le fait d'associer une des œuvres les plus célèbres de Brancusi, qu'elle transforme en presse papier à la limite du kitsch et une table commerciale qu'elle transforme en socle ou en sculpture autonome soulève plusieurs lectures qui se superposent. On peut y voir l'intérieur kitsch d'un collectionneur du dimanche qui possède une réplique du Brancusi négligemment posée sur sa table bon marché, mais aussi la transformation de formes artistiques préexistantes en une œuvre d'art nouvelle qui en inverse les valeurs.

Expositions récentes

2007, *Sherrie Levine*, The Arts Club of Chicago, Chicago, IL (9/19/2006 - 12/15/2006)

2007, *Living Artists of Distinction: Sherrie Levine, Abstraction*, Georgia O'Keefe Museum, Santa Fe, NM (1/26-5/13/07)

2007, *Take 2: Women Revisiting Art History*, curated by Janet Bishop, Mills College of Art Museum, Oakland, CA (1/17-3/15/07)

2007, *Someone Else With My Fingerprints*, Rirkrit Tiravanija, Mario Garcia Torres... , Galerie Chantal Crousel, Paris (27 juin - 05 sept)

Bibliographie

Levine Sherrie, *Art at the Edge*, High Museum of Art, s.l., s.d.

Levine Sherrie, *New Photography*, MAMCO, Paris, 1996

Temkin Ann, *Sherrie Levine: Newborn*, Philadelphia Museum of Art, 1993

Cindy Sherman

Cindy Sherman, née dans le New Jersey en 1954, vit et travaille actuellement à New York. Son œuvre est principalement axée sur la photographie où elle se met en scène elle-même. Il ne s'agit cependant pas d'autoportraits au sens strict du terme puisque l'artiste nous présente à travers ses transformations physiques, tantôt affublée d'un maquillage outrancier, tantôt travestie en homme, différentes représentations d'hommes et de femmes accompagnés de leurs attributs sociaux. Elle connaît son premier succès avec la série de portraits de femmes inspirés des héroïnes de cinéma des années 50, où là encore, elle se met en scène. Elle évoque tous les clichés et stéréotypes féminins, passant de la peau d'une pin-up à celle d'une ménagère américaine moyenne. Son travail évolue ensuite, toujours à travers des séries de photographies, vers des univers plus étranges, voire terrifiants, comme dans sa série des *Disasters* (1986-1989) ou des *Horrors and Surrealists pictures* (1994-1996) où l'artiste suggère l'horreur et la répulsion. Son travail portant essentiellement sur la « représentation » de types sociaux ou de figures fantasmées en jouant sur les codes culturels qui les définissent, Cindy Sherman se penche également sur l'héritage artistique que véhicule notre culture commune. Elle réfléchit ainsi sur les éléments caractéristiques des canons de l'époque en reprenant dans sa série *Historical Portraits* (1989-1990) des tableaux de grands maîtres, comme la célèbre *Fornarina* de Raphaël, image mythique d'une femme qui inspira le « divino Sanzio ».



Soupière Madame de Pompadour Née Poisson (1721-1764)

Pour la soupière présentée ici, C. Sherman utilise les moules originaux d'un service en porcelaine commandée en 1756 par la marquise de Pompadour à la Manufacture royale de Sèvres. L'artiste revisite l'objet en l'ornant de décalcomanies tirées d'une photographie où elle pose en Madame de Pompadour. Commandée en 1989 par le collectif Artes Magnus, cette pièce produite en série limitée a été remarquée à de nombreuses expositions à la Tate Liverpool, la Pulitzer Fondation for the Arts, le Gardiner Museum, etc.

Soupière, Madame de Pompadour Née Poisson (1721-1764). 1990
37 x 56 x 30 cm. Porcelaine, photographie sérigraphiée et décor de poissons peints à la main sur fond rose. Edition Ancienne Manufacture royale de Limoges (France)
Fonds national d'art contemporain

De fait, depuis l'exposition « Artists and Industry » de la Jane Hartsook Gallery de New York en 1992¹ jusqu'à l'exposition actuelle *Rococo. The Continuing Curve, 1730-2008* au Cooper-Hewitt, National Design Museum de New York (mars-juillet 2008), cette œuvre a été présentée sous des angles différents allant de la question de la reprise d'une technique traditionnelle ou du style rococo par une artiste contemporaine jusqu'à la mise en abyme des portraits du pouvoir, en passant par la subversion ironique et pleine d'humour typique de Sherman.

Ici Cindy Sherman ne se travestit pas seulement en femme de pouvoir du XVIII^{ème} siècle, mais elle explore toutes les possibilités de mise en scène jusqu'au support même de la représentation. La porcelaine est devenue un médium emblématique du rococo français, grâce notamment à l'engagement en sa faveur de Madame de Pompadour. En exhortant le roi à soutenir une manufacture française capable de concurrencer les productions étrangères, en particulier celle de Meissen de la cour de Saxe, elle eut une influence décisive sur l'essor et le succès de la porcelaine

¹ Voir Suzanne Slesin, "Oh, So Traditional; Oh, So Subversive", New York Times, 5 novembre 1992.

française de cette époque. 1756, date de la commande de la soupière est ainsi également la date qui marque les grands débuts de la Manufacture royale de Sèvres. C. Sherman reprend fidèlement la forme de l'original mais intervient sur son ornement, en insérant une photographie d'elle au moyen de la sérigraphie, provoquant ainsi la collusion de deux époques dans un seul objet.

Multiple unique, cette œuvre est plus complexe que ne peut le laisser penser la joliesse du motif et la gaieté des couleurs caractéristiques de l'époque, avec ici le fameux « rose Pompadour », mais décliné ailleurs en bleu roi, jaune, vert pomme ou vert prairie. En fait, en s'appropriant une soupière d'époque, C. Sherman ne détourne pas seulement l'objet de sa véritable fonction, mais met aussi en perspective une certaine représentation de la femme obéissant aux canons d'une époque précise. Plus encore, en se substituant à Madame de Pompadour, maîtresse de Louis XV, mécène important pour les premiers peintres de son temps comme François Boucher ou Van Loo, Sherman explore ce jeu subtil entre pouvoir et grâce. S'inspirant librement du portrait de Madame de Pompadour par François Boucher (Munich, Alte Pinakothek) qui date lui aussi précisément de 1756, C. Sherman exacerbe la sensualité de cette femme de pouvoir en jouant sur les codes de représentation de l'époque. Elle se représente devant un paysage bucolique, rêveuse, négligemment appuyée sur un canapé les yeux fermés, le décolleté généreux, vêtue à la dernière mode avec un livre à la main. Lascivité, grâce, intellect et goût, Sherman convoque tous les attributs de cette femme de pouvoir, sensuelle favorite du roi, proche des philosophes et intellectuels des Lumières.

En mettant en abyme les codes de représentation de cette époque - les codes historiques et notre regard sur cette époque - C. Sherman révèle une tendance actuelle de ré-appropriation subversive (américaine et féministe) de cette période artistique que l'on retrouve dans des productions récentes comme le film *Marie-Antoinette* (2006) de Sofia Coppola. La réalisatrice américaine y injecte des éléments contemporains, surjoue les éléments kitsch et frivoles pour tenter de révéler le décalage entre réalité et représentation fantasmée.

Expositions

- 2007, *Passage du Temps*, France, Collection François Pinault Foundation Tri Postal à Lille
2006, *Rétrospective Cindy Sherman*, Jeu de Paume, France, Jeu de Paume
2005, *Cindy Sherman: Working Girl*, USA, Missouri, Saint Louis, Contemporary Art Museum
2004, *The Unseen Cindy Sherman Early Transformations 1975-1976*, USA, New Jersey, Montclair, Art Museum
2003, *Cindy Sherman, Centerfolds 1981*, USA, New York, Skarstedt Fine Art
2001, *Cindy Sherman : Early works*, Italy, Milan, Studio Guenzani
1998, *Cindy SHERMAN: Retrospective*, USA, Chicago, Museum of Contemporary Art
1998, *Cindy SHERMAN, Untitled film stills 1977-82*, Pologne, Varsovie, Centre for Contemporary Art
1998, *Cindy SHERMAN: Allegories*, USA, Seattle Art Museum

Bibliographie

- Cruz A., Smith E. A-T, Jones A.**, *Cindy Sherman Retrospective*, Londres, Thames and Hudson, 1997
Cindy Sherman, catalogue d'exposition, Jeu de Paume, Flammarion, 2006
Tours et Détours : céramiques contemporaines, catalogue d'exposition, Rouen, Musée de la céramique, 13 mai-28 août 2000, Ed. Musées de Rouen/Réunion des Musées Nationaux, avril 2000

Artiste bourguignon, né à Beaune en 1965, Didier Trénet débute sa carrière dans les années 1990 et obtient le Prix de Rome en 1997. Malgré la diversité de son œuvre, il utilise toujours le dessin ; point de départ de ses créations, il fait primer le dessin sur l'œuvre finale. Son travail convoque formes et images de l'histoire de l'art occidentale. Trénet se revendique comme « l'héritier » d'artistes tels que Fragonard ou encore François Boucher. Ses œuvres interrogent diverses références, notamment la manière Rococo du XVIII^{ème} siècle, des motifs populaires issus du quotidien. Ainsi il développe un travail tout en contraste, à la fois élégant et trivial. Exposant dans des lieux variés, Didier Trénet est à la fois présent sur la scène française et internationale comme en témoigne l'exposition « Métissages : dentelles, broderies, tapis dans les collections publiques », qui après avoir été présentée au Musée du Luxembourg de Paris, du 22 avril au 4 juin 1998, a parcouru différents pays d'Amérique du sud. Cette exposition temporaire présentait entre autres trente-deux pièces réalisées à la main dans des ateliers et manufactures, témoignant ainsi du savoir-faire français. Parmi ces œuvres, se trouvait la tapisserie L'hommage au François Boucher, datée de 1996.

Hommage au François Boucher



Hommage au François Boucher. 1996
49 x 69 cm, sanguine et craie sur papier Canson sur deux
feuilles raccordées par un scotch.
Fonds national d'art contemporain

Cette tapisserie avait été créée pour le pôle de Lanaud, centre de sélection et d'élevages bovins, près de Limoges. Cette commande publique avait pour volonté de promouvoir un patrimoine local et de valoriser un terroir français à travers la mise en valeur de la race limousine. La tapisserie avait été précédée de deux dessins préparatoires dont une sanguine. Une des deux études de conception, a été choisies pour l'exposition permettent de rendre compte des différentes étapes du travail de l'artiste avant l'élaboration de l'œuvre finale. Le projet fut pour Trénet l'occasion de rendre hommage à François Boucher, qui incarne une période artistique qui lui est chère, mais aussi de transformer son oeuvre en double clin d'œil en jouant sur la signification du nom du peintre et le lieu auquel son oeuvre était destinée.

Trénet évoque ici l'Odalisque brune, peinte par Boucher vers 1745, mais il remplace la femme alanguie par une limousine appétissante en inversant en outre la composition de la toile initiale et en remplaçant les accessoires féminins par des objets usuels : une fourchette et une assiette décorée d'une vue du Campo Vaccino, ce choix ne parait pas innocent, car l'artiste jouant sur les mots fait référence phonétiquement au mot « vache ». Il encadre la représentation d'une frise de poireaux, légume emblématique de son œuvre. Réintroduisant le style et le dessin des paysages bucoliques de Boucher, l'artiste a su créer un lien subtil et humoristique entre l'artiste du XVIII^{ème} et les bovins.

En dehors de cette référence explicite, Trénet aime les jeux de mots. En effet, D.Trénet joue avec le nom propre Boucher, en référence à l'artiste et le métier. Ainsi, le titre ne convoque pas seulement le peintre François Boucher, mais aussi la profession à travers le terme « Hommage au François Boucher ». L'emploi de la sanguine n'est sûrement pas fortuit. Elle se réfère au sang, par sa teinte et

son étymologie, évoquant ainsi davantage les bouchers que Boucher. Cette œuvre, qui mêle tradition et innovation, trouve sa place dans une exposition qui interroge la ré-appropriation d'un

héritage par l'art contemporain, réactualisant le lien entre un chef-d'œuvre de la peinture française et une technique artisanale. La collection du Musée des Beaux-Arts de Tours présente quatre œuvres de François Boucher permettant ainsi un dialogue pertinent pour le spectateur avec les études de D.Trénet.

Expositions

2004, *Place au style! : Make way for style : Didier Trénet*, Solutré, Musée départemental de la Préhistoire

2003, *Didier Trénet, la galerie*, Centre culturel français de Milan, Italie.

1998, *Métissages: Dentelles, broderies, tapis, tapisseries dans les collections publiques*, Musée du Luxembourg, Paris

1997, *Le jardin de ma mère, études et ruines*, Cabinet d'arts graphiques, Centre Georges Pompidou, Paris.

1995, *Vue du Campo Vaccino*, Musée Bonnat, Bayonne.

1991, Galerie Georges Verney-Carron, Villeurbanne.

Le Centre national des arts plastiques

Acteur du soutien à la création contemporaine, le Centre national des arts plastiques (CNAP) a pour vocation de valoriser et de transmettre le travail des artistes en activité. Cela passe par l'enrichissement, la conservation et la diffusion des œuvres du Fonds national d'art contemporain, par des éditions et co-éditions, par l'attribution d'allocations de recherche et d'aides aux projets et aux professionnels. Le Centre national des arts plastiques co-produit par ailleurs des expositions d'art contemporain au Grand Palais (Monumenta et la Force de l'art).

Plus précisément, le Fonds national d'art contemporain désigne la collection d'œuvres acquises ou commandées par l'Etat français, depuis plus de deux siècles. Depuis les années 1980, ce sont plus de 20000 œuvres qui ont été acquises par le Centre national des arts plastiques et ont rejoint ce qui constitue actuellement la plus grande collection internationale d'art vivant rassemblée en France. Le Centre national des arts plastiques ne dispose pas de lieu d'exposition et les œuvres du Fonds national d'art contemporain dont il assure la gestion sont destinées à être mises en dépôt dans différents musées et administrations ou à être prêtées lors d'expositions en France ou à l'étranger, ce qui constitue près de 3500 prêts et dépôts chaque année.

Ce projet fait l'objet d'une convention entre l'Université François-Rabelais (Tours), le Musée des Beaux-Arts de Tours et le Centre national des arts plastiques.

Renseignements pratiques

Dates	Juin 2008 – Juin 2009
Lieu	Musée des Beaux-Arts 18, place François-Sicard 37000 Tours
Horaires	Tous les jours, sauf mardi, de 9h à 12h45 et de 14h à 18h Fermeture le 1 ^{er} mai Gratuit le premier dimanche du mois Plein tarif : 4 € Tarif réduit : 2 € Groupe de plus de 10 personnes, étudiants, personnes de plus de 65 ans. Gratuité : chômeurs, étudiants en Histoire de l'Art et aux Beaux Arts, Amis de la Bibliothèque et du Musée, ICOM, enfants de moins de 13 ans
Commissariat	Etudiantes de Licence 2 d'Histoire de l'Art, Université François- Rabelais, Tours : Charlène Bretigny, Emmanuelle Buteau, Hélène Canuet, Elise Debacker, Gaëlle Griveau, Camille Guillemin, Léa Lopez, Barbara Marion, Elise Moreau, Barbara Porcher.
Coordination	Direction : France Nerlich, Université François-Rabelais, Tours Sophie Join-Lambert, Véronique Moreau, conservatrices, Musée des Beaux-Art, Tours Eric Garin, chargé de l'action culturelle, de la communication et du public, Musée des Beaux-Arts, Tours
Renseignements	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
Visites guidées	Visites de groupes sur demande : 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
Contacts presse	Eric Garin, chargé de l'action culturelle, de communication, du partenariat, du mécénat et du public 02 47 05 58 71 e.garin@ville-tours.fr