

expérience 6 trouble [e]ffet

MUSÉE
• DES •
BEAUX
- ARTS
TOURS

juin 2012 - juin 2013

Œuvres du Fonds Régional
d'Art Contemporain Poitou-Charentes

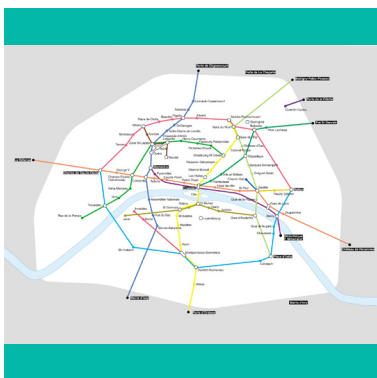


Introduction

Expérience n°6 : Trouble [e]ffet

Les artistes :

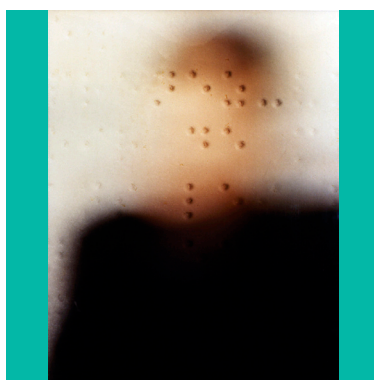
- César
- Pierre Joseph
- Romain Pellas
- Patrick Tosani
- Mitja Tušek



Le musée des Beaux-Arts de Tours

Un nouveau partenariat : le Fonds Régional d'Art Contemporain Poitou-Charentes

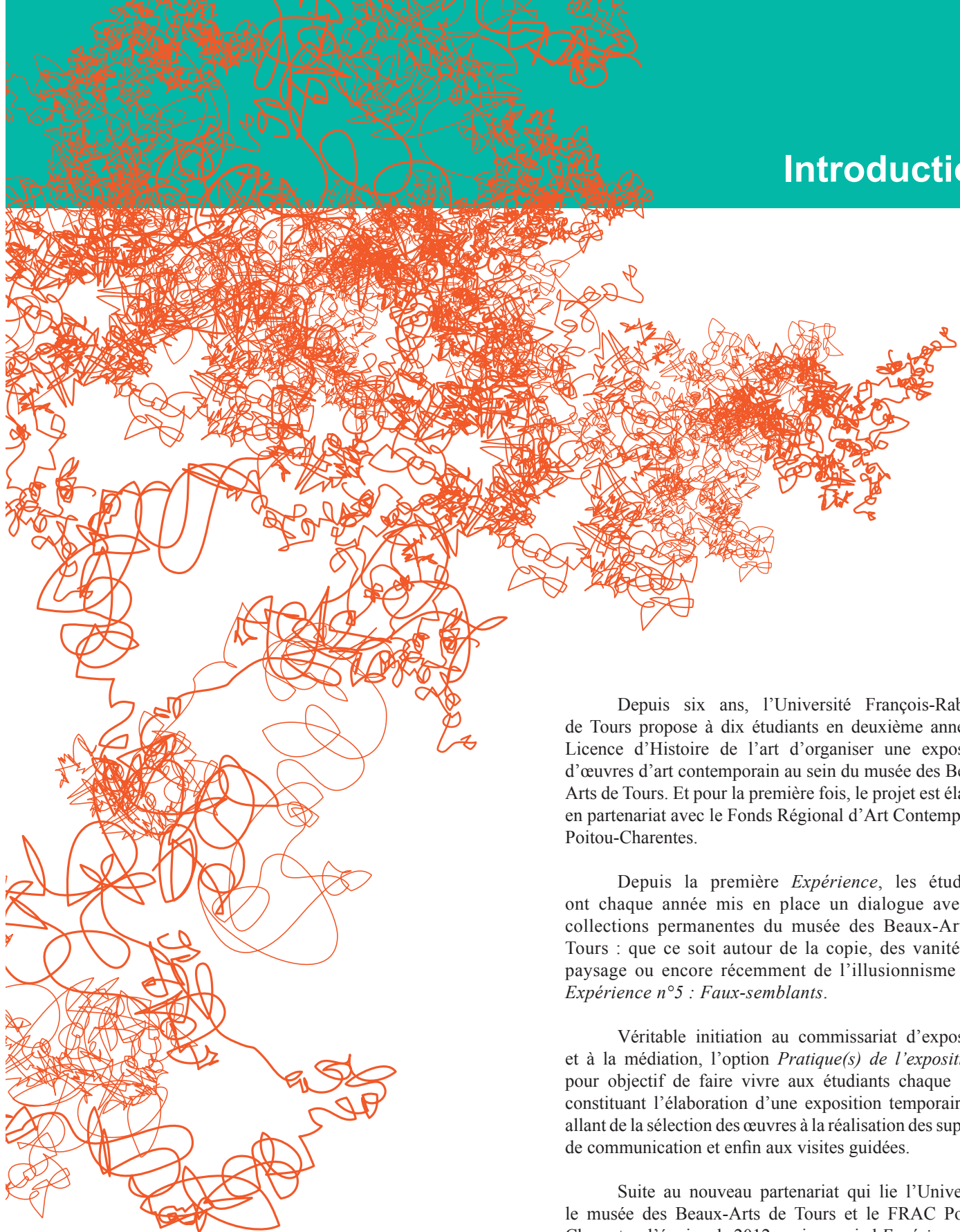
Informations pratiques



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

MUSÉE
• DES •
BEAUX
- ARTS
TOURS





Depuis six ans, l'Université François-Rabelais de Tours propose à dix étudiants en deuxième année de Licence d'Histoire de l'art d'organiser une exposition d'œuvres d'art contemporain au sein du musée des Beaux-Arts de Tours. Et pour la première fois, le projet est élaboré en partenariat avec le Fonds Régional d'Art Contemporain Poitou-Charentes.

Depuis la première *Expérience*, les étudiants ont chaque année mis en place un dialogue avec les collections permanentes du musée des Beaux-Arts de Tours : que ce soit autour de la copie, des vanités, du paysage ou encore récemment de l'illusionnisme avec *Expérience n°5 : Faux-semblants*.

Véritable initiation au commissariat d'exposition et à la médiation, l'option *Pratique(s) de l'exposition* a pour objectif de faire vivre aux étudiants chaque étape constituant l'élaboration d'une exposition temporaire, en allant de la sélection des œuvres à la réalisation des supports de communication et enfin aux visites guidées.

Suite au nouveau partenariat qui lie l'Université, le musée des Beaux-Arts de Tours et le FRAC Poitou-Charentes, l'équipe de 2012 a mis sur pied *Expérience n°6*, lui donnant le nom de *Trouble [e]ffet*. La sélection de cinq œuvres, répondant au thème du trouble, fut établie afin d'instaurer un dialogue original entre les visiteurs, les collections historiques et les créations contemporaines.

Quotidien confus (Compression de 1967 de César), **Égarement volontaire** (Mon plan du plan de métro de Paris de Pierre Joseph), **Curiosité fragmentée** (Étagère de Romain Pellas), **Reflet troublé** (Portrait Braille n°1 de Patrick Tosani), **Absence révélatrice** (Sans Titre de Mitja Tušek), sont autant de métaphores qui expriment la variété des troubles.

Avec *Trouble [e]ffet*, le spectateur est face à un titre non explicite qui le pousse à réfléchir sur les différents jeux de mots qu'il propose : un trouble-fête ; un effet trouble ; le trouble est fait ; *etc.* Cependant, le mot trouble est laissé tel quel, illustrant le thème de l'exposition où les œuvres présentées viennent bouleverser divers repères, quels qu'ils soient.

Par définition, le trouble nous place dans une situation à caractère ambigu : manque de netteté, de franchise, cachant une intention équivoque et ne permettant pas de voir distinctement. Il est souvent perçu comme un mal : troubles du sommeil, de l'anxiété, angoisse, troubles de la personnalité... *Expérience n°6* désire bouleverser regard et sentiments en jouant avec ce trouble et nos *a priori* pour que nous soyons finalement amenés à dépasser ces derniers.

Au musée des Beaux-Arts de Tours, le visiteur déambule parmi les Vierges à l'Enfant, les portraits aristocratiques, les Apollon et autres personnages mythologiques. Aussi, les cinq œuvres d'*Expérience n°6* viennent créer une rupture avec ces représentations artistiques classiques. Le « regardeur » est alors déstabilisé par ces trouble-fêtes d'art contemporain auxquels il ne s'attend pas. La volonté de l'exposition est de les lui faire intégrer à son bagage culturel, au même titre que des œuvres de François Boucher ou d'Eugène Delacroix.

« Les sens déforment, l'esprit forme » disait Georges Braque. Déjà avec le cubisme, Pablo Picasso et lui dépassaient le principe de captation visuelle du réel en remettant en question l'espace et la représentation, créant une confusion chez le spectateur. Cette recherche de nouvelles expériences du regard s'est retrouvée tout au long du XX^{ème} siècle dans de nombreuses démarches artistiques. Les artistes contemporains, en bouleversant les conventions, ne veulent pas s'aligner sur des modèles traditionnels. La contrariété, plus que la provocation, est le principe constitutif d'une grande partie des œuvres contemporaines. Elle est souvent la cause du trouble.

Ces innovations de l'art contemporain suscitent de nouvelles attentes chez le spectateur. Elles le conduisent à regarder différemment ce qui se présente à lui et à repenser sa manière d'observer les œuvres. Il se voit alors doté d'un pouvoir d'interrogation critique. Le trouble l'amène à la réflexion et renouvelle sa perception.

Les œuvres, choisies dans les collections du FRAC Poitou-Charentes, appellent à la participation ou à la mise à distance, déclenchant et encourageant l'observation réfléchie. Elles ne créent pas l'illusion mais pointent un dysfonctionnement : le décalage avec la norme, et en particulier avec celle de la représentation, est affirmé et non plus refoulé. Les œuvres mettent l'accent sur une rupture bouleversant les principes auxquels les visiteurs sont accoutumés.

César
Compression
1967

Ustensiles de cuisine, aluminium
35 x 21 x 12 cm
Œuvre du FRAC Poitou-Charentes, acquise en 1984
N° inv. : 984.6.1

Photo : Richard Porteau (ADAGP)



César Baldaccini, dit César, est né en 1921 à Marseille et décédé en 1998 à Paris. En opposition à sa formation académique à l'École des Beaux-Arts de Marseille et à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Paris où il est formé aux techniques traditionnelles de la sculpture, César choisit d'introduire la ferraille dans ses œuvres.

Dès 1954, il commence à assembler des pièces hétéroclites de métal grâce à la technique de la soudure à l'arc, constituant ainsi des insectes et autres bêtes imaginaires. Bien que réalisées avec un matériau non traditionnel, ses premières œuvres restent néanmoins figuratives.

Le travail de César prend un tournant en 1958 lorsqu'il se rend dans une casse à la recherche de matériaux bruts. Il découvre alors les presses américaines capables de compresser des voitures. À partir de ce moment, il débute une nouvelle phase dans son travail et commence ses *Compressions*, tout d'abord avec des plaques de métal indifférenciées puis avec des voitures. Cette opération est soumise au hasard de la machine en premier lieu, et nie ainsi toute la subjectivité de l'artiste. La référence aux *Ready-made* de Marcel Duchamp est explicite à cette période grâce à l'utilisation d'objets anodins qui ne requiert pas l'intervention de l'artiste. De ce fait, César est un protagoniste du Nouveau Réalisme.

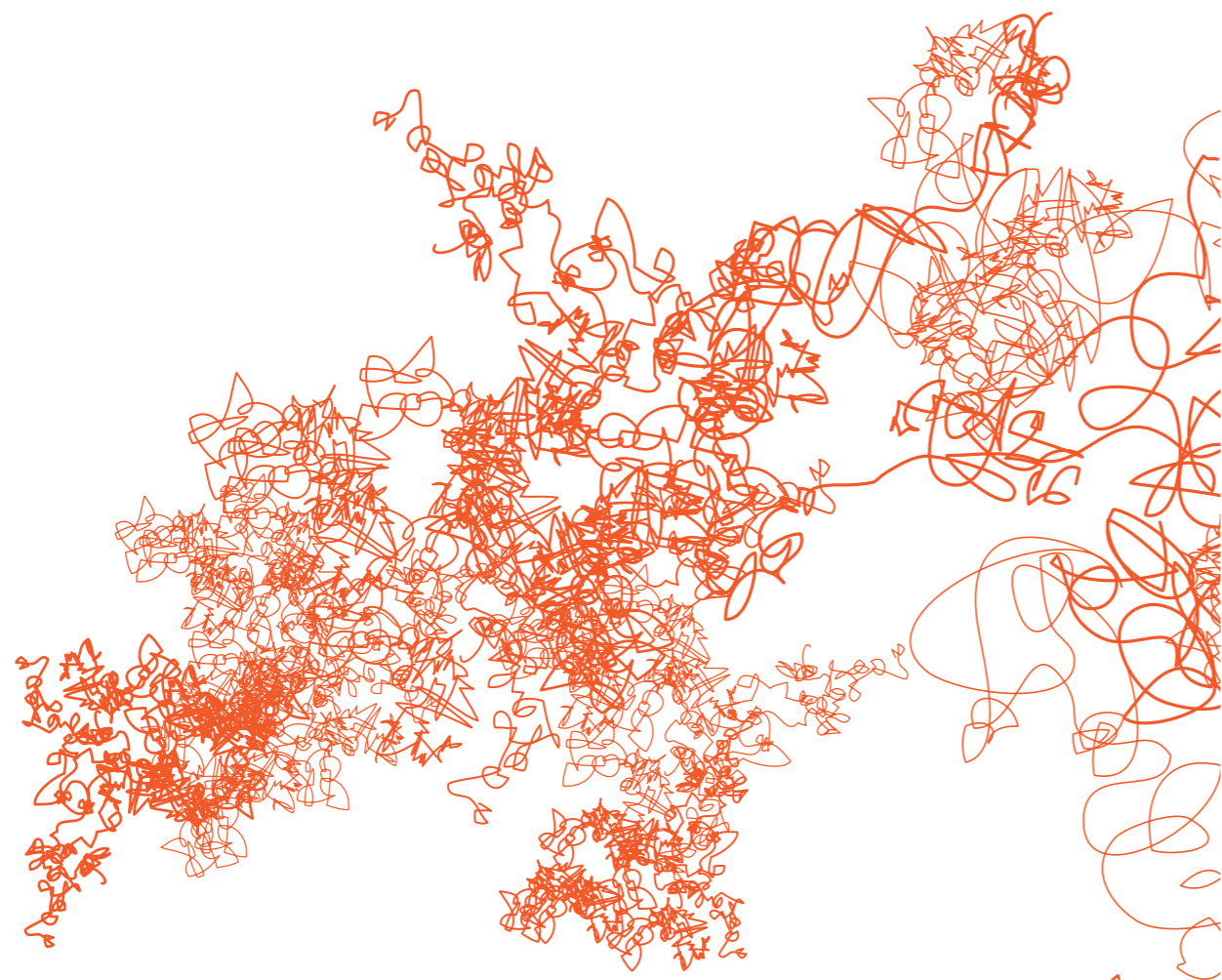
Le Nouveau Réalisme est un regroupement d'artistes fondé le 27 Octobre 1960 autour du critique Pierre Restany. Les artistes se réunissent à la suite d'une prise de conscience de leur « *singularité collective* ». Le terme « *Nouveau* » exprime l'attachement à la réalité issue d'une société de consommation où l'aspect d'innovation est la principale caractéristique. Le terme « *Réalisme* » fait, quant à lui, référence au mouvement du XIX^{ème} siècle à travers lequel les artistes représentaient la réalité sans l'idéaliser. Selon Pierre Restany, le travail des Nouveaux Réalistes est constitué d'« *un recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire* ». Ainsi, malgré la diversité de leur travail, un point commun les réunit, l'appropriation du réel.

Cependant, seulement sept oeuvres de César sont à rattacher au Nouveau Réalisme. Refusant de s'enfermer dans une catégorie, il multiplie les possibilités de la matière et les actions artistiques. Par exemple, à partir de 1967, il réalise ses premières *Expansions*, qui donnent lieu à des *happenings*. Cette série consiste à diriger ou laisser s'étendre librement sur le sol de la mousse de polyuréthane qui se solidifie rapidement. Durant toute sa série des *Compressions*, César célèbre le monde moderne dans lequel il vit c'est-à-dire un monde de plus en plus urbanisé, une société de consommation. En 1998 s'ouvre un nouveau chapitre dans la création des *Compressions* avec la *Suite Milanaise*, une série de quinze compressions

de voitures recouvertes par l'artiste d'une laque métallisée. Il rend ainsi hommage à l'Italie à travers cet élément de la modernité qu'est la voiture.

César apparaît alors comme un archéologue du quotidien. Cette référence à l'archéologie est particulièrement manifeste avec la *Compression* de 1967 qui élève des ustensiles de cuisine au rang d'œuvres d'art. Ici, César s'immisce véritablement dans l'intimité de chacun en s'attaquant à des objets plus petits, changeant ainsi du type des *Compressions* automobiles de grand format. Le choix d'ustensiles de cuisine n'est pas anodin, tous les foyers en possédaient dans les années 1960, contrairement à la voiture. Une passoire ou encore une théière sont identifiables mais, compressées, leur forme est toute autre. Le spectateur doit donc suivre une réflexion afin de comprendre cette nouvelle esthétique du quotidien et reconnaître l'objet devant lui.

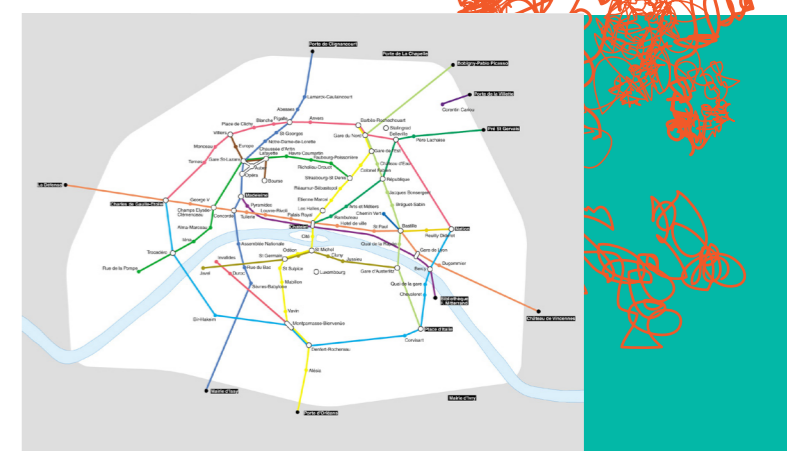
Avec *Compression* de 1967, César trouble les repères sociologiques en détournant l'utilité et la forme première d'ustensiles de cuisine, qui semblent imperceptibles. Il crée alors un objet hybride totalement inutilisable. Cette perte de repères ne s'arrête pas au monde quotidien mais s'attaque également à notre vision classique de la sculpture par l'utilisation d'objets anodins et d'une technique réservée à l'industrie.



Pierre Joseph *Mon plan du plan de métro de Paris* 2000

Impression numérique marouflée sur aluminium
135 x 170 cm
Œuvre du FRAC Poitou-Charentes, acquise en 2003
N° inv. : 003.26.1

Photo : Richard Porteau



Pierre Joseph est un artiste français né en 1965 à Caen. Depuis 1997, il travaille sur les notions d'apprentissage, de transmission des savoirs et de cartographie personnelle. Il s'agit pour lui de redonner aux documents leur statut d'image au-delà de la fonction qu'on leur prête. Avec *Mon plan du plan de métro de Paris* réalisé en 2000, il réinvestit l'objet cartographique pour le vider de son sens, n'en gardant qu'une trame tout à fait personnelle et inutilisable. Il s'approprie un plan de métro, document qui véhicule un savoir commun, et le repense afin d'exprimer son expérience concrète de l'espace. Toutefois, cette adaptation du modèle cartographique est telle qu'elle dénature l'objet et lui fait perdre sa fonction première : nous ne pouvons plus faire confiance à ce plan pour prendre le métro parisien.

Pierre Joseph fait état de son savoir à une période précise ; conçu de mémoire, ce plan ne représente que les lignes et stations que l'artiste a suffisamment empruntées pour pouvoir les restituer avec plus ou moins d'exactitude. Nous sommes donc face à un plan lacunaire, troublant, qui ne saurait se substituer au plan conventionnel. Dans la lignée des premiers cartographes, il passe sous silence les lignes et stations qui sont pour lui *terra incognita*.

Dans ses œuvres, Pierre Joseph joue avec les acquis du spectateur, « *se projetant dans des signes qui appartiennent à tout le monde* ». Il réemploie les codes de la cartographie afin de donner l'illusion au premier abord que l'œuvre est la copie conforme du plan de métro de Paris. Un code couleur est attribué aux lignes, elles-mêmes ponctuées de stations aux noms dactylographiés. Pourtant, la trame est loin d'être exacte. La plupart des stations, quand elles sont figurées, sont placées à des distances qui ne correspondent pas à la réalité. Certaines d'entre elles encore sont inversées. Quant aux lignes, quelques unes ont été confondues et les couleurs qui leurs sont attribuées ne sont pas toujours celles du véritable plan. Plus aucune d'ailleurs ne porte de numéro. L'artiste affirme ainsi ses erreurs et les limites de sa connaissance ; créant une interaction avec le « *regardeur* », il l'invite à corriger, compléter et améliorer ce plan.

Avec *Mon plan du plan de métro de Paris*, Pierre Joseph nous fait perdre nos références. Il instaure un trouble spatial qui nous force à reconsidérer l'espace représenté selon notre expérience réelle du métro de Paris. Il s'agit en fait d'établir une nouvelle manière « *d'habitation du monde* », plus personnelle. Le spectateur est invité à utiliser ses propres souvenirs et facultés pour pallier l'absence d'un plan conventionnel sur lequel il se repose bien trop souvent. Il remet ainsi en cause notre passivité face à la complexité d'un plan que nous admettons sans faire un usage réel de l'espace qu'il représente. Aussi sommes-nous sollicités à avoir une pratique plus sensorielle de la ville, à parcourir plus librement la capitale, en nous affranchissant de codes que nous avons préalablement intégrés. En étant totalement subjectif et en ne suivant pas les conventions de représentation, le plan contribue à nous réconcilier avec un espace que nous ne percevons qu'en pointillés.

C'est finalement à travers cet échange que nous sommes conduits à reconsidérer la manière dont nous pouvons représenter et transmettre des connaissances. Pierre Joseph introduit cette notion dans son travail à partir de son voyage au Japon en 1997, date à laquelle il crée sa première cartographie personnelle. Après trois mois passés dans la ville de Moriya, il établit de mémoire et sans s'aider d'un plan, la carte des lieux qu'il a parcourus durant son séjour. De même, l'artiste fait l'expérience de sa capacité à apprendre et à restituer un savoir, se filmant lors de stages dans des domaines variés qu'il découvre (cours de japonais, de surf, de base-ball, etc.). Dans tous les cas, il part d'une expérience réelle et subjective qui donne une dimension plus concrète au savoir. Loin des froides représentations que le quotidien en offre, l'œuvre est une appropriation personnelle, une image nécessairement perfectible et troublante mais bien plus humaine de ce savoir.

Romain Pellas
Étagère
1999-2003

Bois
110 x 180 x 70 cm
Œuvre du FRAC Poitou-Charentes, acquise en 2003
N° inv. : 003.34.1

Photo : ©galerie Jean Brolly, Romain Pellas



Romain Pellas est né à Paris en 1961, où il travaille actuellement. Oscillant entre installations et *Land Art* en passant par la sculpture, le travail de Pellas est pluridisciplinaire. Il crée essentiellement avec des matériaux de construction et de récupération qu'il assemble avec poésie pour créer des sculptures chancelantes, des installations insolites en extérieur, des « *combinaisons bricolées* » en somme.

Dès l'âge de seize ans, il débute au fond du jardin familial ce qu'il appelle *Le Village*, petite cité faite de briques, de terre cuite et de bois, qu'il poursuit jusqu'en 1993, après un passage aux Arts Décoratifs de Paris (1981-1986). *Le Village* est immortalisé par des photographies qui mettent en relief les effets du temps qui passe, ses dégradations. Il en va de même pour ses *Radeaux* (1993/1999/2009), structures aux apparences précaires composées de bidons en plastique et de chutes de cageots de bois lancées sur le cours des fleuves et soumises non seulement au courant mais au violent remous des autres bateaux.

La notion d'éphémère surtout est récurrente dans le travail de Romain Pellas. A propos de certaines de ses installations, il dit : « *Leur matérialité est éphémère, quelques jours seulement, ensuite elles sont fixées sur la pellicule photographique* ». Ses œuvres, installées le temps d'une exposition, sont vouées par la suite à retrouver le chemin de la décharge.

Romain Pellas est un artiste « tout-terrain ». Il investit aussi bien le musée, la galerie d'art, que la clairière, la plage, le trottoir. Il a le désir affirmé de composer « *une réalisation artistique qui s'empare du lieu* ». Ses expositions présentent une impressionnante diversité d'installations. Les *Encombrants (Ceiling)* (2006) investissent la totalité d'une pièce dans sa hauteur et détruisent la vision d'ensemble du lieu, l'artiste ayant créé une jungle de fragments de bois qui s'élancent verticalement jusqu'au plafond. D'autres de ses *Encombrants* envahissent la rue, le trottoir ou le dessus du capot d'une voiture stationnée.

Lieu, matériau et forme servent de base au développement onirique et significatif de Romain Pellas. Comme un équilibre instable, ses installations se déploient dans l'espace avec une mise en forme qui semble de bric et de broc mais toujours empreinte d'une certaine délicatesse. Le travail de Romain Pellas est loin d'être une improvisation, chaque œuvre est pensée et construite avec beaucoup de rigueur que l'artiste s'impose lui-même. Ses créations sont le reflet en trois dimensions d'une projection mentale qui multiplie les jointures, les arêtes, les angles de vue.

Avec *Étagère*, cette impression de déséquilibre et de trouble est évidente comme si cette étagère éclatée jaillissait du mur pour en échapper. Les matériaux s'entremêlent pour offrir une explosion de formes tout aussi poétique que déconcertante. Ce que cherche Romain Pellas, c'est moins l'effet de volume que la provocation d'un sentiment de liberté, d'adrénaline. Ses constructions sont teintées d'une pointe d'éphémère qui rappelle au spectateur l'urgence bancale du temps. C'est un véritable voyage imaginaire qu'offre Romain Pellas. Cependant, le spectateur peut reconnaître les matériaux utilisés par l'artiste, détournés et parfois métamorphosés par la pose de couleur, comme ici avec un carré jaune.

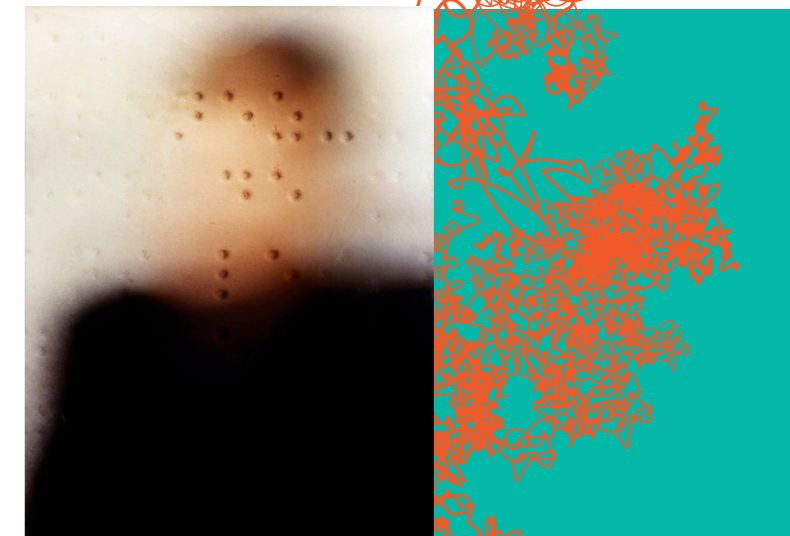
Ce travail avec des matériaux de construction, neufs ou de récupération, n'est pas sans rappeler les *Intersections coniques* de Gordon Matta Clark, où l'artiste réinvente l'espace en performant de grandes découpes de pans entiers de bâtiments. On peut également penser, dans ce principe d'accumulation et de composition avec des matériaux peu nobles, au *Merzbau* de Kurt Schwitters (1923-36).

Un trouble dans la perception spatiale donc, mais aussi un bouleversement dans la conception même de l'objet : cette *Étagère* de Romain Pellas ressemble à une cabane de fortune, un abri après la tempête ; on est loin ici de l'étagère suédoise rectiligne de la salle à manger.

Patrick Tosani
Portrait Braille n°1
1984

Photographie cibachrome
130 x 100 cm
Œuvre du FRAC Poitou-Charentes, acquise en 1988
N° inv. : 988.7.1

Photo : Patrick Tosani (ADAGP)



Photographe français, né en 1954, Patrick Tosani s'est tout d'abord dirigé vers des études d'architecture dont il a gardé un goût pour une certaine objectivité que l'on retrouve dans son travail photographique. A partir de ses débuts en 1972, Patrick Tosani ne cherche en rien à donner à ses clichés un aspect illusionniste ou documentaire mais se donne plutôt comme ligne directrice la photographie elle-même, exploitant chacun des éléments qui la constituent et pointant les limites qui la définissent. Il sera par ailleurs lauréat du prix Niepce en 1997.

« *Ce que je recherche c'est la justesse dans la lisibilité. Et quand je parle de nécessité photographique, c'est de cela qu'il s'agit : montrer ce que peut la photographie par son réalisme, sa manière frontale de présenter les choses. La question qui se pose après c'est comment s'en écarter. [...] Mes photos ne disent quasiment rien de l'objet réel. Ce n'est pas mon travail qui est un outil pour l'analyse de l'objet, c'est l'objet qui est un outil pour l'analyse de mon travail.* » Patrick Tosani.

Dans son œuvre Patrick Tosani travaille sur de grands formats et inclut « *le corps du spectateur comme une donnée physique de l'image* ». En 1992, il réalise la série *Tête* pour, comme il le dit lui-même, « *photographier le dessus d'une chose par le dessus* ». Il met ainsi le corps humain dans une position à laquelle le spectateur ne s'attend pas. Confronté à son propre corps celui-ci est alors troublé. Par la suite, dans sa série *Masques* (1999-2000) il photographie ses installations de vêtements, vêtements qui sont pour lui « *une extension du corps* ». Ces œuvres sont une manière de représenter le regard humain qu'il considère capital et emprunt de force mais également de reprendre la forme du corps lui-même, de façon, dit-il, « *poétique* ». Ainsi, Patrick Tosani dans toute son œuvre cherche à troubler son interlocuteur en lui mettant sous les yeux des vérités communes à tous et auxquelles pourtant, il n'a pas l'habitude d'être confronté.

Portrait Braille n°1 appartient à une série de dix portraits réalisée entre 1984 et 1985 dont les principes de construction et les dimensions restent invariables. Chaque photographie est une projection floue d'un portrait en buste sur une page d'écriture Braille, mesurant 130 x 100 cm.

Dans cette œuvre, les caractéristiques « classiques » du portrait sont remises en cause par le procédé. En effet, la définition même de ce genre suggère une représentation d'éléments reconnaissables, un visage avec ses caractéristiques (yeux, nez, bouche). Or, là où on s'attendrait à voir certains traits physiques, Patrick Tosani transpose les signes de l'écriture Braille sur une tâche claire, assimilée à la couleur de la peau et encadrée par deux tâches sombres évoquant la chevelure et les épaules.

Le statut du portrait photographique, c'est-à-dire sa capacité à enregistrer et à reproduire le réel, est alors absent de l'image de Patrick Tosani. Il annule cette idée « d'identité » que l'on accorde au portrait en plongeant son sujet dans l'anonymat total notamment par le manque de lisibilité du personnage, par la numérotation du titre ou encore par la sérialité.

Deux des cinq sens sont associés dans ce cliché : la vue, sous-jacente à la pratique photographique et le toucher, par l'utilisation de l'écriture des non-voyants. Ces facultés se trouvent cependant amoindries ou même anéanties. En effet, le Braille se voit transformé en surface plane, sa fonction de communication par le relief est alors annulée. La vue, quant à elle, est troublée par la représentation floue du portrait. Ce processus a pour conséquence de dépouiller le « *regardeur* » de ses repères sensitifs.

Patrick Tosani joue avec la planéité du support photographique en accentuant l'impossibilité de celui-ci à reproduire toute impression tactile. Il met également en avant le geste photographique grâce au flou, rendant ainsi visible ce filtre qu'est l'objectif.

Mitja Tušek
Sans Titre
1985

Peinture acrylique et glycéro sur toile
131,5 x 200 cm
Œuvre du FRAC Poitou-Charentes, acquise en 1989
N° inv. : 989.2.1

Photo : Richard Porteau (ADAGP)



Mitja Tušek est un artiste slovène né en 1961 à Maribor. Après une formation à l'École Supérieure d'Art Visuel de Genève, il vit et travaille désormais à Bruxelles. Il expose depuis le milieu des années 1980.

Le critique Alain Cueff dit des paysages de Mitja Tušek qu'ils sont : « anonymes, sans intérêt et dénués de valeur ». Il en est ainsi de la volonté de l'artiste. Ses œuvres ne sont pas des peintures de paysages mais font seulement référence à ce genre. Il s'en réapproprie les codes en montrant le monde tel qu'il est, c'est à dire comme un spectacle vide, une pure construction mentale du temps intérieur. Pour Mitja Tušek, « c'est une métaphore, un paradigme de vision ou un modèle du monde tout à fait adapté pour bien rendre compte de la peinture ».

Pour peindre ses paysages, il utilise la projection photographique comme support. La vue montagneuse, noire et verte, est construite sur les jeux de contrastes modulés de la photographie initiale en noir et blanc. Le noir et le blanc sont transposés en noir et vert. Ses paysages sont directement issus de photographies trouvées. Mitja Tušek repose ainsi la question du travail de l'artiste et de l'objet de référence dans l'image. Ses supports visuels sont non décisifs et non représentatifs, il les considère comme sans intérêt plastique ni documentaire, à peine reconnaissables et encore moins descriptibles.

Par cette démarche, Mitja Tušek tourne en dérision les époques et les styles. Le romantisme des paysages, comme ceux de Kaspar David Friedrich, se voit brisé par les contrastes imposés de la photographie initiale et par l'introduction de l'abstraction avec l'ovale blanc.

« Mon but, en partant des photographies, n'est pas de faire des peintures qui ressemblent à des images photographiques. C'est simplement un moyen pour commencer, et je commence avec quelque chose de réel.

Alors, il y a la surface de la peinture qui est toujours très présente ». L'artiste résume ainsi son œuvre, où le réel (le paysage photographié) est un prétexte, une base à sa création. La problématique du travail de Mitja Tušek est essentiellement picturale. Il ne s'intéresse pas à l'imitation d'un objet mais plutôt à la façon de le créer, ce qui lui plaît c'est de peindre, de pratiquer et non de représenter.

La confrontation de la photographie avec la peinture est récurrente dans le travail de Mitja Tušek. A la même période, l'artiste avec *Sans titre* datant de 1988, a photographié de trois quart un tableau dans un musée. La peinture devient le support d'une représentation toute nouvelle. En effet, ce n'est ni la qualité plastique ni le sujet de l'œuvre qui ont intéressé l'artiste mais la lumière extérieure qui se reflète sur la surface brillante de la toile. Celle-ci disparaît, devient alors anonyme en même temps que l'œuvre de Mitja Tušek apparaît.

Dans *Sans Titre* de 1985, le ciel saturé et le sol blanchi sont rejetés en arrière par une source lumineuse traitée non plus comme un rayon mais comme une surface picturale. La lumière est ainsi source d'aveuglement. Cette anomalie visuelle déroutante déstabilise les repères physiques. Le regard habituellement dirigé vers un point focal est ici confronté à un vide troublant. En insérant une ellipse blanche au centre d'un paysage Mitja Tušek se joue de la figuration et de l'abstraction. Le paysage est figuration et l'ovale est abstraction. Ses peintures figuratives sont presque abstraites et dans ses peintures abstraites la présence de l'objet n'est jamais complètement évacuée. Ainsi, il repose les questions fondamentales de l'art, à savoir l'abandon de la figuration au profit de l'abstraction. En effet, l'ellipse blanche non peinte n'est pas sans rappeler les premiers monochromes du début du XX^{ème} siècle. Cependant, ici, Mitja Tušek fait bien plus qu'affirmer l'importance de l'abstraction dans la création artistique car il la confronte à la figuration même (incarnée par le paysage).

L'œuvre est troublante en ce sens où les codes de représentation sont atypiques. Le sujet n'est plus « l'objet représenté mais la représentation même ». Le paysage est pour l'artiste un médium et non un sujet. Toute en contradiction, l'œuvre demeure, pourtant, cohérente et équilibrée. Figuration et abstraction y cohabitent tout comme forme et informe, opacité et transparence, copie et création.

Cette ellipse blanche centrale troue le tableau. Elle ouvre et ferme donc à la fois la vue. Baudelaire pourrait l'illustrer : « Celui qui regarde du dehors à travers une

fenêtre ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée ». La toile, par cette ellipse, offre un second regard plus intérieur. Cette œuvre laisse donc place à l'imagination en imposant un blanc créatif à son « regardeur » qui se pose alors toutes sortes d'interrogations. L'artiste refuse une conception, une vision du monde au profit d'une ouverture. Le spectateur ne se voit pas imposer un point de vue unique. Il est ainsi libre d'interpréter la toile comme il le sent : « y a-t-il quelque chose derrière ? », « par quoi pourrais-je remplir ce blanc ? », « est-ce un cadre, ou un paysage ? », etc.

Bibliographie

- César : César, *César par César*, Paris, Denoël, 1971.
Catherine Francblin, *Les Nouveaux Réalistes*, Paris, Éditions du Regard, 1997.
- Pierre Joseph : Pierre Joseph, *Oui Non Peut-être*, Paris, Les presses du réel, M/M (Paris), 2011.
GNS, *Global Navigation System*, Nicolas Bourriaud (éd), Paris, Palais de Tokyo, 5 juin - 14 septembre 2003, Paris, Cercle d'Art, 2003.
- Romain Pellas : Entretien entre Elisabeth Lebovici et Romain Pellas, exposition Espace des arts Colomiers, Juin 2007.
Dirk Teuber, Texte du catalogue de l'exposition « Zone d'Activités », Rastatt, (Allemagne), 2007.
- Patrick Tosani : Nadine Coleno, *Quand Tosani photographie*, Paris, Éditions du Regard, 2002.
Gilles A. Tiberghien, *Patrick Tosani : Les corps photographiques*, Paris, Flammarion, 2011.
- Mitja Tušek : Alain Cueff, *Mitja Tušek, Étendues, Disparitions*, Paris, Galerie Froment & Putman, 1990.
Daniel Schlier, *Mitja Tušek*, Angoulême : FRAC Poitou-Charentes, 1989.

Le musée des Beaux-Arts de Tours

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 XVIIIème siècle. (Rempart et tour gallo-romains IVème s., ancien palais du XVIIIème siècle) La Salle des Etats Généraux (XIIème-XVIIIème siècles) où se rassemblèrent à deux reprises, en 1468 et 1484, les Etats 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, Ecole Centrale, bibliothèque et dépôt des oeuvres d'art confisquées à partir de 1793. Charles-Antoine Rougeot, premier conservateur et fondateur du musée, dresse en mai 1794 le premier inventaire. Le musée sera officiellement ouvert au public un an plus tard le 4 mars 1795. Sous l'Empire et durant tout le XIXème siècle, les bâtiments sont à nouveau affectés à l'archevêché. Les oeuvres 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 archiepiscopal. Le fonds le plus ancien du musée est constitué d'oeuvres 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, Boucher, Boulogne, Houël,

La Fosse, Lamy, Le Sueur, Parrocel, Restout. Disposées pour la plupart dans de magnifiques salons de réception, ces oeuvres évoquent, grâce à la présence d'un riche mobilier, la vie dans un palais au XVIIIème s.

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'oeuvre de la Renaissance italienne que sont les deux panneaux d'Andrea Mantegna. provenant du retable de San Zeno de Vérone.

Au cours du XIXème siècle, la ville de Tours acquiert deux lots importants de peintures où le XVIIIème siècle français et italien est bien représenté. Dépôts de l'Etat, legs et dons enrichissent le musée tout au long du XIXème et XXème siècles d'oeuvres de Lorenzo Veneziano, Rembrandt, Champaigne, Corneille, Coypel, Ingres, Largillière, Lemoyne, Nattier, Perronneau, Hubert Robert, Van Loo, Vernet... Ainsi la collection de peinture française du XVIIIème siècle est l'une des plus importantes de France et la collection de peinture italienne la plus riche de la Région Centre.

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, l'une des plus riches de France. Le dix-neuvième 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, David d'Angers, Rodin...

La collection d'oeuvres du XXème siècle regroupe les noms de Geneviève Asse, Calder, Davidson, Maurice Denis, Gaumont, Vieira da Silva, Zao Wou-ki, rassemblés autour de la très importante donation de ses oeuvres consentie par Olivier Debré à partir de 1980.

Un nouveau partenariat : le Fonds Régional d'Art Contemporain Poitou-Charentes



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 oeuvres 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'oeuvres ;
- 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 oeuvres 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'oeuvre, de l'objet et de l'image. Des oeuvres 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 oeuvres 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 oeuvres 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 / Délégation Académique à l'Éducation Culturelle, qui met à disposition pour 1,5 HSA par semaine, un enseignant chargé de mission au service des publics du FRAC.

• Le centre de documentation :

Le centre de documentation permet d'appréhender la création contemporaine et d'approfondir des recherches artistiques. Situé à Angoulême, ce fonds spécialisé en art contemporain, riche de plus de 7000 ouvrages, est réparti entre catalogues monographiques, catalogues d'expositions individuelles et collectives, périodiques (une vingtaine d'abonnements), ouvrages théoriques, essais critiques et écrits d'artistes.

Un fonds vidéographique (documentaires, oeuvres d'artistes) et iconographique archive les événements organisés par le FRAC Poitou-Charentes (expositions, conférences, rencontres) et documente les oeuvres de la collection.



Informations pratiques



Dates : 16 Juin 2012 - Juin 2013.

Lieu : **Musée des Beaux-Arts**
18, place François-Sicard
37000 TOURS.

Horaires : Tous les jours, sauf le mardi, de 9h à 12h45 et de 14h à 18h.
Fermeture le 1^{er} janvier, 1^{er} mai, 14 juillet, 1^{er} et 11 novembre, 25 décembre.

Commissariat : **Étudiantes de Licence 2 d'Histoire de l'Art, Université François-Rabelais, Tours :**
Margaux Benoit, Cyrielle Bréan, Flore Lerosier, Cassandre Marty, Coralie Mouton,
Sarah Neau, Cloé Quétard, Mary Recordon, Mathilde Rousselle, Manon Tricaud.

Coordination : **Université François-Rabelais, Tours :**
Nicholas-Henry Zmely, ATER en Histoire de l'Art contemporain,
France Nerlich, maître de conférences en Histoire de l'Art contemporain.

Musée des Beaux-Arts de Tours :
Sophie Join-Lambert, Véronique Moreau, conservatrices en chef.

Fonds Régional d'Art Contemporain Poitou-Charentes :
Alexandre Bohn, directeur,
Et l'équipe du FRAC Poitou-Charentes

Tarifs : Plein tarif : 4€.
Demi-tarif : 2€, étudiants et jeunes de 12 à 18 ans, membres du corps enseignant, militaires, groupe de 10 personnes et plus, personnes de plus de 65 ans.
Gratuité : enfants de moins de 12 ans, élèves des Écoles des Beaux-Arts, étudiants en Histoire de l'Art, membres de la presse, guides du tourisme, membres du Conseil International des Musées (ICOM), membres de l'Association des Amis de la Bibliothèque et du Musée des Beaux-Arts de Tours, élus et employés municipaux de la Ville de Tours, scolaires en groupe accompagnés de leur professeur, demandeurs d'emploi.

Visites de groupes sur réservation : renseignements du lundi au vendredi de 9h à 12h et de 14h à 17h.
Tél : 02.47.05.68.73 // Fax : 02.47.05.38.91
musee-beauxarts@ville-tours.fr
www.mba.tours.fr

Groupe de plus de 10 personnes : 2€ par personne.