

AGRÉGATION #2

DÉCLINER LE SYMBOLE



**Musée Sainte-Croix
Poitiers**

1 juin - 5 novembre 2017

Des étudiants mettent
en regard des œuvres
contemporaines avec les
collections du musée.

Musée Sainte-Croix, 3 bis rue Jean-Jaurès, Poitiers
www.musees-poitiers.org



(musée sainte-croix)
poitiers



L'exposition *Décliner le symbole* est l'aboutissement d'un travail mené depuis le mois d'octobre 2016 par seize étudiants en licence d'histoire de l'art de l'université de Poitiers, en association avec les personnels du Musée Sainte-Croix et du FRAC Poitou-Charentes et sous la supervision de Nathan Réra, maître de conférences en histoire de l'art contemporain. Elle constitue la deuxième édition du programme « Agrégation », dont l'objectif est de confronter les œuvres¹ de ces deux institutions par binômes.

Cette année, les étudiants ont choisi d'interroger la notion de symbole en art, dans une perspective diachronique allant du 19^e siècle à nos jours. Le terme « symbole » est utilisé pour désigner diverses notions, parfois proches, parfois éloignées les unes des autres. Il fonctionne à la manière d'un « aimant à idées » : une image, un objet, un détail voire une attitude peuvent traduire un concept. Le symbole se définit ainsi en grande partie d'un point de vue culturel. Certaines œuvres mondialement connues ont fini par acquérir le statut de symboles, alors qu'elles n'avaient pas cette vocation à l'origine : ainsi en va-t-il de la *Statue de la Liberté* qui, évoquant à l'échelle planétaire les États-Unis, a pu revêtir d'autres significations (pour les Français, l'amitié franco-américaine ; pour les immigrés qui échouaient à Ellis Island, l'espoir du rêve américain et d'une vie meilleure). Cette allégorie de la liberté apparemment évidente se pare en réalité d'une symbolique multiple.

Dans cette perspective, les duos d'œuvres qui constituent l'ensemble de l'exposition ont pour objet d'interroger les phénomènes de persistance, de variation ou de métamorphose des symboles. Il appartient à chaque visiteur de s'approprier ces questionnements, en cherchant ce qui, dans la confrontation de ces œuvres d'époques et de styles différents, fait office de symbole et à quelle(s) fin(s). Afin de stimuler la réflexion, le choix a parfois été fait de retenir des œuvres où le symbole est présent en creux, mais pas nécessairement sous sa forme matérielle. Le symbole étant, pour reprendre la belle image de Raymond de Becker, un cristal qui restitue la lumière selon les facettes qui la captent, cette exposition a pour ambition de permettre de mieux en percevoir les multiples reflets.

1 Toutes les œuvres contemporaines de ce programme sont issues de la collection du Fonds Régional d'Art Contemporain Poitou-Charentes.

André Brouillet, *Violation du tombeau de l'évêque d'Urgel* (1881)
Clara Ianni, *Apelo* (2014)

Textes de Lisa Dubost et Mayana Lebot



Biographie

Clara Ianni (Sao Paulo, Brésil, 1987)

Clara Ianni est une artiste brésilienne diplômée des universités de Sao Paulo (licence en arts visuels) et de Berlin (master en anthropologie). Elle a également étudié la philosophie et la psychologie.

Après l'obtention de son diplôme de peinture, elle réalise surtout des sculptures et des installations, souvent à partir d'objets de la vie quotidienne. Son œuvre est marquée par la réalité du travail, du labeur – deux termes qui se traduisent en portugais par *trabalho*. Ainsi, dans *Apelo*, une place importante est donnée aux ouvriers qui, en dépit de leur anonymat, ne sont ni invisibles ni inaudibles pour autant.

La famille dont est issue Clara Ianni s'est affirmée politiquement au Brésil : son grand-père a traduit l'œuvre de Marx en portugais, ses parents se sont engagés contre la dictature, et elle-même a côtoyé des groupes anarchistes. Son œuvre interroge à la fois la dictature qui s'est imposée dans son pays entre les années 1960 et les années 1980, et le néo-libéralisme plus récent. Elle s'engage ainsi contre la notion de progrès qui, pour elle, constitue un « déni systématique du passé », et combat les pratiques d'occultation en particulier issues de la dictature.

Les corps invoqués

La confrontation d'*Apelo* de Clara Ianni avec le tableau d'André Brouillet permet de tenir une réflexion sur l'utilisation politisée des corps défunts. Dans ces deux œuvres, la perte de la dignité humaine par la maltraitance des cadavres (cercueils anonymes, mal fermés ou déterrés) est l'expression d'un pouvoir autoritaire et violent. Tandis que Deborah Maria da Silva, dans *Apelo*, veut « réparer » la mort des victimes, en leur

redonnant de la dignité, André Brouillet affirme une autre volonté en désacralisant le corps du défunt.

Les hommes qui s'occupent des corps sont anonymes. Ils exécutent les ordres d'un tiers : l'évêque dominicain d'Urgel, dans le tableau ; Deborah Maria da Silva, dans la vidéo, qui incarne un contre-pouvoir.

La nature joue aussi un rôle sensible. Les artistes ont recours à des procédés plastiques similaires. Les plans fixes centrés sur la terre dans *Apelo* rapprochent son esthétique de celle des tableaux de paysages de l'époque. La lumière, l'atmosphère matinale et la touche picturale dans *La Violation du tombeau de l'évêque d'Urgel* font appel aux sens du spectateur, tout comme les bruits de la bande-son et les gros plans sur la terre dans *Apelo*. Tandis que la nature de Brouillet renvoie à la notion d'illicite, à un sentiment d'isolement, elle représente le trivial chez Ianni : les gros plans sur les fourmis en quête de nourriture, puis l'enfouissement d'un cercueil en train de s'ouvrir créent un sentiment de gêne, de souffrance, même si le corps du défunt ne peut, lui, plus rien ressentir.

Le symbole du cercueil permet ici d'évoquer le respect dû aux corps, sinon la possibilité d'une vie après la mort. Pour que la mort soit paisible, il convient d'être inhumé en dignité, de manière officielle. On retrouve cette idée dans des cultures qui, étrangères dans le temps et dans l'espace, partagent cependant une même tradition catholique.

Le symbole : le cercueil.

Les idées évoquées : le respect des morts, une inhumation et une sépulture dignes, la politisation des corps.

Jean-François Théodore Gechter,
Le combat de Charles Martel et d'Abderame, roi des Sarrazins (1833)
Pierre Jahan, *Homme transportant un buste (1941)*
Textes d'Aurélia Bardot et Pierre Brossard



Biographie

Pierre Jahan (Amboise, 1909 – Paris, 2003)

Pierre Jahan débute sa carrière par la photographie publicitaire. L'illustrateur Raymond Gid, qui possède une agence de publicité, lui enseigne l'art de la composition et de la typographie. Par la suite, Jahan devient l'un des principaux photographes de la revue *Plaisirs de France*.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, Pierre Jahan réalise clandestinement une série de photographies qui documente l'enlèvement des statues en bronze sur ordre du régime de Vichy ; elles seront fondues pour en récupérer le métal.

La série est redécouverte peu de temps après la Libération par Jean Cocteau, qui décide d'associer ses poèmes aux images de Jahan et nomme l'ensemble, en accord avec le photographe, *La Mort et les statues*. Ce travail marque le début de l'engagement et de la renommée de Pierre Jahan.

En 1946, le photographe réalise une série montrant le retour des œuvres volées au Louvre. Aux côtés de Robert Doisneau et de Willy Ronis, il rejoint par la suite le Groupe des XV, qui milite pour la sauvegarde du patrimoine photographique français et pour la reconnaissance de la photographie comme expression artistique à part entière.

Sculpture de mémoire et d'oubli

La sculpture est un moyen privilégié de la mémoire car elle est par définition pérenne dans le temps et dans l'espace. Mais si la figure de Charles Martel demeure, le grand homme de Jahan ne nous apparaît que par son empreinte photographique. Il nous est présenté dans sa faiblesse, dans le sens où Jahan documente le devenir tragique de la sculpture : tout comme l'homme qui lui a servi de modèle, elle est elle aussi vouée à disparaître.

Charles Martel symbolise la mémoire soumise à un pouvoir : il constitue l'élément unificateur d'un peuple au service d'un régime encore mal assuré. Face à lui, l'œuvre de Jahan se construit davantage comme un outil de résistance, tant dans la démarche du photographe que dans le message que véhicule son image, la destruction des statues entreprise par le régime de Vichy. On ne peut s'empêcher de voir aussi dans ce démantèlement des statues la victoire symbolique de la culture de l'occupant sur celle de l'occupé, peu de temps avant la célébration de l'œuvre monumentale d'Arno Breker, sculpteur officiel du III^e Reich, à l'Orangerie – œuvre pour laquelle Jean Cocteau ne cachait pas son admiration.

Charles Martel incarne enfin la mémoire comme modèle (*exemplum virtutis*), celui du défenseur supposé de la chrétienté et d'une nation encore inexistante face à un islam conquérant. L'œuvre de Jahan lui oppose une mémoire négative, l'oubli finissant par vaincre la mémoire dès lors qu'elle n'est plus incarnée par des monuments. Ainsi, la sculpture présentant la figure d'un grand homme peut à la fois accentuer sa monumentalité et son importance et affirmer, du fait de la dégradation possible de la matière dans laquelle elle est coulée ou taillée, la finitude de chaque être humain, fut-il le plus illustre ou le plus glorieux.

Le symbole : les statues des grands hommes.

Les idées évoquées : la mémoire de l'Histoire.

Auguste Rodin, *Adolescent désespéré* ou *Narcisse* (1885-1890)
Urs Lüthi, *Nature morte* (1992)

Textes de Marianne Bouhourd et Alice Dalmont



Biographie

Urs Lüthi (Lucerne, 1947)

Urs Lüthi présente pour la première fois son travail en 1966. Après une première série d'expériences picturales, il se tourne dès 1969 vers la photographie, à laquelle il applique une démarche de peintre : ses images tirées sur toile émulsionnée ont ainsi l'apparence de tableaux. Il s'y représente dans diverses mises en scènes, androgyne ou éphèbe, cultivant l'ambiguïté sexuelle. Sujet et objet de son travail, regardeur regardé, il interroge sa propre identité tout en amenant le spectateur à se questionner sur lui-même.

L'une des particularités de l'œuvre d'Urs Lüthi est la multiplicité des moyens qu'il utilise : peinture, sérigraphie, photographie, vidéo, sculpture, installation... La sculpture intervient en 1989, avec la série « Universelle Ordnung » (« Ordre Universel »), qui présente un dialogue entre photographies de verre brisé, moules de la tête de l'artiste et carte du monde. L'image de l'artiste s'efface alors quelque peu pour laisser place à des œuvres liant la question de l'identité et de l'individu à celle de la mondialisation.

D'une fêlure à l'autre

Comment un artiste peut-il figurer le désespoir ? Comment le spectateur peut-il associer un motif visuel aux thèmes de la dépression ou de la détresse ?

Chez Rodin, le sujet est souligné par le titre, et la représentation laisse peu de place au doute : le désespoir s'incarne dans un corps tronqué et élancé qui semble implorer la pitié ou le salut. L'œuvre d'Urs Lüthi est moins parlante au premier abord, mais le motif de la fêlure évoque irrémédiablement un mental blessé et meurtri.

Les deux œuvres sont liées par une référence sous-jacente au mythe de Narcisse, auquel renvoient le second titre de l'œuvre de Rodin comme l'aspect de miroir de la photographie d'Urs Lüthi ainsi que sa couleur jaune (qui évoque celle de la fleur du même nom). L'histoire du jeune homme tombé amoureux de son propre reflet semble inciter le spectateur à se pencher sur ses brisures intérieures.

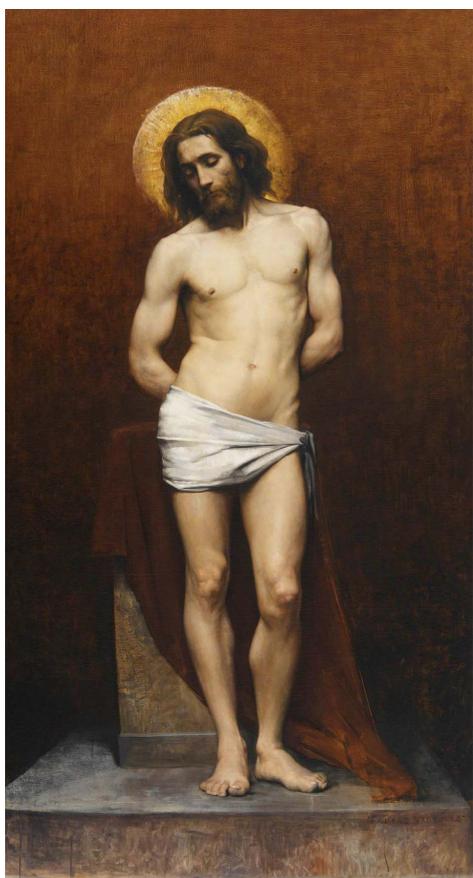
La question de l'intériorisation du désespoir peut aussi être soulevée dans chacune des œuvres. La fêlure capturée en photo par Urs Lüthi est disposée sous une plaque de plexiglas, ce qui renvoie à l'idée d'un désespoir intérieur mais invisible de l'extérieur. L'œuvre étant munie d'un cadre laqué qui évoque la peinture traditionnelle, elle semble livrer un portrait sans visage. À l'inverse, dans *Adolescent désespéré*, Rodin ne montre que l'extériorisation des sentiments par la tension du corps et son aspect morcelé. Ces deux œuvres posent la question de la participation du spectateur : avec *Adolescent désespéré*, il observe de loin un personnage vivant une tragédie alors que *Nature morte*, par son absence de figuration humaine peut inciter le spectateur à s'y projeter. Le sous-titre de la photographie d'Urs Lüthi complète cette réflexion, « der universellen ordnung » signifiant « de la série de l'ordre universel », notion qui ouvre le sujet de l'œuvre à tout un chacun.

Le symbole : le fragment, la brisure, la fêlure.

Les idées évoquées : le désespoir.

André Brouillet, *Ecce Homo* (1880)
Philippe Ramette, *Mobylette crucifiée* (1987)

Textes d'Antoine Blanc et Thomas Jamin



Biographie

Phillipe Ramette (Auxerre, 1961)

Philippe Ramette suit dans sa jeunesse les cours de la Villa Arson, École Nationale Supérieure d'Art à Nice, dans le but de devenir peintre. À 26 ans, une fois son cursus achevé, il décide de déménager pour la capitale et d'y entreprendre une carrière d'artiste plasticien.

La Mobylette crucifiée, réalisée en 1987, marque un tournant : à partir de cette œuvre, le jeune artiste fixe l'identité de sa production à venir. Ses futures créations prennent pour point de départ la sculpture et l'assemblage, mises en scène sous forme de photographies. L'artiste pratique souvent la performance à des fins photographiques. Son travail s'oriente ainsi dans une direction ludique, ses mises en scène solennelles poussant le spectateur à questionner son rapport à la réalité. À travers la photographie et la sculpture, Ramette distord la perspective, le point de vue du spectateur ainsi que les expressions et les figures de la culture populaire pour créer des images toujours teintées d'ironie.

André Brouillet et Philippe Ramette : la représentation du sacrifice

Les deux œuvres ici associées ont en commun la symbolique chrétienne, avec la croix pour emblème, marque distinctive du sacrifice de Jésus dans le Nouveau Testament. L'expression *Ecce Homo* se réfère à la Passion, qui précède la crucifixion : c'est par ces mots que Ponce Pilate désigne le Christ à la foule qui réclame son exécution.

Le symbole de la croix véhicule, comme le thème de *Ecce Homo*, les notions de souffrance et de sacrifice. Néanmoins, si le tableau d'André Brouillet les aborde sous l'angle de la religion chrétienne, en mettant en scène la figure du Sauveur, l'œuvre de Ramette illustre plutôt le sacrifice symbolique d'un homme en quête d'évolution. Les deux œuvres sont complémentaires dans leur rapport à l'absence : André Brouillet s'abstient de représenter la croix, là où Ramette subtilise le corps christique pour le remplacer par une mobylette. Tandis que le premier illustre le thème de la Passion de manière classique, le second détourne le symbole de la croix pour en faire un objet moins conventionnel. La mobylette représente la jeunesse de Philippe Ramette : il s'agit de son premier moyen de locomotion, qui fut aussi son premier moyen d'évasion et de prise d'autonomie.

Associée à la croix, la mobylette devient ainsi l'objet et le support d'un sacrifice : celui de la jeunesse de l'artiste. En crucifiant sa mobylette, c'est en réalité le souvenir de ses jeunes années que Philippe Ramette cloue sur le bois, faisant ainsi le deuil d'une période majeure de sa vie. Le détournement opéré par l'artiste amène de surcroît à questionner le rapport à la spiritualité : un objet manufacturé à la place d'une figure religieuse n'interroge-t-il pas la perte des valeurs spirituelles au détriment d'aspirations plus matérialistes ?

Le symbole : la croix.

Les idées évoquées : le sacrifice, la renaissance.

Pierre Eugène Guérithault, *Jésus, sauveur du monde* (19^e siècle)
Saâdane Afif & Guillaume Janot, *Restore Hope* (2000)

Textes de Jonathan Achard et Sarah Gehin



Biographie

Guillaume Janot (Nancy, 1966)

Guillaume Janot se fait remarquer en 1994 par l'ensemble *Non-Lieux*, qui regroupe des photographies de ses propres tirages sérigraphiés en grand format dans divers intérieurs. Avec une esthétique faussement banale et le goût assumé de la belle image, l'artiste immortalise paysages et portraits, sans pour autant les cloisonner. La série *Ecostream* (2009) en est la parfaite illustration, où les girafes du zoo de Vincennes se mêlent à un autoportrait réalisé sur un parking, en compagnie d'un jeune homme maquillé à la manière de Gene Simmons.

Saâdane Afif (Vendôme, 1970)

Diplômé des Beaux-Arts de Bourges, en post-diplôme aux Beaux-Arts de Nantes, Saâdane Afif réalise sa première exposition personnelle en 1998, à la Galerie Michel Rein de

Tours. En 2009, il est lauréat du prix Marcel Duchamp.

L'artiste, qui « aborde l'art comme une forme de langage », investit de multiples médiums, du dessin à l'installation. L'accumulation de formes et d'œuvres hétéroclites constitue une part fondamentale de ses expositions.

La musique occupe également une place importante dans son travail : en témoigne notamment *Power Chords* (2005), installation constituée de guitares qui, pilotées par ordinateur, jouent automatiquement une symphonie dissonante.

Restaurer l'espoir ?

Ce duo d'œuvres interroge le symbole de l'espoir. « Jesus hominum salvator » (Jesus sauveur du monde) : c'est ainsi que la plaque émaillée présente le Christ. Sauveur des Hommes et voie du Salut, il est, par le biais de son sacrifice, porteur d'espérance : c'est par son intermédiaire que peut s'accomplir le rachat de l'Humanité. Arborant le *globus cruciger* (l'orbe), il apparaît comme le protecteur de la sphère terrestre dans son ensemble.

Imprimé sur le t-shirt de l'artiste au visage caché – caractéristique récurrente des portraits réalisés par Guillaume Janot –, l'espoir se grime d'une connotation bien plus ironique. La référence historique se veut irrévérencieuse, compte tenu de l'échec de l'opération américaine Restore Hope qui avait pour but d'endiguer la famine en Somalie en 1994. Cette dimension semble être accentuée par la présence du palais de justice de Nantes en arrière-plan. Au demeurant, la requête de Saâdane Afif semble sincère. Pascal Beausse nous apprend que « les images du début des années 2000 produites par Janot contiennent en filigrane toute la violence des événements récents, toute l'inquiétude générée par une sensation de perte de contrôle du sens de l'histoire (...). [E]lles jouent de plusieurs niveaux de discours, en maniant le symbolique et en assumant les séductions de la belle image¹ ».

Pourtant, nous refusons de croire que la demande soit vaine, le message apparaissant même comme une injonction : redonnez le véritable espoir à une jeunesse désenchantée. En quête d'une solution, le jeune homme se tournerait-il vers la Justice servante d'un monde meilleur, ou bien accepterait-il la main tendue par le Verbe Incarné ?

À l'instar du Christ, Saâdane Afif constitue une silhouette porteuse de sens, le corps devient alors symbole et élabore son langage propre.

Le symbole : l'espoir.

Les idées évoquées : justice, sacrifice, sens de l'histoire.

¹ http://www.guillaumejanot.com/text_beausse.htm

François Édouard Zier, *Portrait de Madame Édouard Zier* (1895)
Fabienne Audéoud, *Shoes Sales* (2013)

Textes de Marie Barreau et Marion Rochard



Biographie

Fabienne Audéoud (Besançon, 1968)

Fabienne Audéoud est une artiste plasticienne et musicienne au parcours singulier. Formée à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Lyon, elle poursuit ses études en Angleterre par une maîtrise aux Beaux-Arts de Londres. Après y avoir passé dix années, l'artiste travaille aujourd'hui à Paris.

Fabienne Audéoud élabore ses créations artistiques à travers plusieurs médiums comme la peinture, la performance et le numérique. Ses vidéos, tableaux, récitals ou performances sont réalisés dans des contextes variés, aussi bien dans des centres d'arts et des musées internationaux que sur des scènes indépendantes, où elle tient un regard critique sur l'art contemporain et la place de l'artiste au sein de sociétés au bord de l'implosion. Artiste engagée, elle questionne notre rapport au monde du marketing et à la société de consommation. Revendiquant la performativité dans la musique et le

langage ainsi que dans l'art visuel, Fabienne Audéoud transgresse les limites de l'art. Elle contribue à la redéfinition du statut de l'artiste contemporain, créateur multiforme et polyvalent qui se doit d'exercer son art dans tous les champs d'expression.

La chaussure à talon, entre symbole de la féminité et critique du diktat social

Le parallèle entre ces deux œuvres s'opère sous l'angle de la chaussure à talon qui, en sa qualité de symbole, questionne plus largement la représentation de la féminité au fil des époques. Cet unique objet apparaît dans l'œuvre de Fabienne Audéoud, alors qu'il est à peine visible à l'extrémité de la robe du modèle du tableau de François Édouard Zier. Dans ce portrait d'apparat, la chaussure permet, autant que l'élégante robe de velours, d'exposer la féminité d'une dame de la haute bourgeoisie.

Dans son pendant contemporain, la même idée de féminité est suscitée à l'esprit de celui qui regarde cet objet démultiplié. La chaussure à talon, marqueur d'identité sociale au 19^e siècle, est sensée être aujourd'hui accessible à toutes. Jouant sur l'ambigüité, Fabienne Audéoud interroge le diktat de la mode par le biais d'une présumée affiche publicitaire vantant la bonne affaire avec ironie. Ce catalogage de chaussures de luxe à prix soldés donne l'illusion que toutes ces marques onéreuses deviennent accessibles, et que les femmes de toutes classes sociales peuvent de fait les porter. Dans l'œuvre de Zier, son épouse et modèle incarne typiquement la nouvelle société bourgeoise de la fin du 19^e siècle qui connut l'essor des grands magasins, où le fait de se montrer révélait autant d'importance que celui d'acheter.

Ce signe fort de l'histoire de la mode, qui s'adressait à l'origine aussi bien aux femmes qu'aux hommes, s'est transformé en un attribut de la féminité par excellence après la Révolution, lorsque la population masculine s'en est émancipée.

Dans son œuvre, Fabienne Audéoud questionne la dérive sexiste de ce symbole : « On nous dit que la parure est un privilège féminin, mais c'est un piège qui renvoie les femmes à la frivolité, au beau sexe qui n'a pas le pouvoir, ou qui a l'illusion du girl power[1]. »

**Le symbole : la chaussure à talon (et, plus largement, les articles de mode féminine).
Les idées évoquées : la féminité ; les marqueurs d'appartenance à une classe sociale.**

[1] Christine Bard, Ce que soulève la jupe. Identités, transgressions, résistances, Paris, Autrement, 2010.

Camille Claudel, *La Valse* (1905)
Bertrand Lavier, *Aria Pro II* (1995)

Textes d'Adèle Maupin et Juliette Jessin



Biographie

Bertrand Lavier (Châtillon-sur-Seine, 1949)

Bertrand Lavier est âgé de moins de 20 ans lorsqu'il se prend de passion pour l'art en passant tous les jours devant la galerie Daniel Templon à Paris. Il y découvre notamment l'œuvre conceptuelle de Joseph Kosuth, qui le marquera au même titre que celle de Marcel Duchamp.

Au début des années 1970, Bertrand Lavier, qui vient de terminer ses études d'ingénieur horticole, débute le vaste « chantier » de son œuvre et commence à participer à des expositions de groupe. S'inspirant des expériences pratiquées dans le cadre de sa formation d'horticulteur, il transpose le concept d'hybridation dans ses créations, en peignant par exemple sur des objets de la vie courante.

En 1984, il conçoit une série d'objets superposés, jouant sur les rapports entre présentation, représentation et sculpture. En réinvestissant le concept de « ready made » dans le courant des années 1990, Lavier cherche à troubler notre capacité de perception et d'interprétation, en conférant à ses objets beauté et force émotionnelle. En les présentant sur un socle, comme des pièces ethnographiques, l'artiste propose en outre une réflexion sur les dispositifs de présentation et de valorisation des objets, comme sur les conditions de leur possible sacralisation.

Le symbole au service de l'anticonformisme

Lorsque Camille Claudel sculpte *La Valse*, deux corps nus s'enlaçant érotiquement, elle rompt avec la société prude de son époque. Jugée obscène et inacceptable par le critique d'art Armand Dayot, l'œuvre fait scandale. L'artiste est contrainte de la « censurer » en sculptant un drapé autour des corps. Cet artifice permet aux danseurs de retrouver toute bienséance et de recentrer le sujet sur la danse.

À première vue, l'œuvre qui constitue son pendant, *Aria Pro II* (1995) de Bertrand Lavier, se présente comme une simple guitare, un instrument de musique banal. Mais Lavier la transforme en une œuvre d'art à la manière des ready-made duchampiens, dont Fontaine (1917) reste l'exemple le plus emblématique.

Il cherche aussi à dépasser sa nature de « ready made », par le choix d'un objet symbolique, représentatif de la culture occidentale. Icône du rock'n'roll, la guitare électrique est le symbole de toute une époque : celle du festival de Woodstock, de la guerre du Vietnam et de la libération des mœurs. Objet fascinant, qui fusionne le masculin et le féminin, elle est un fétiche d'un genre nouveau.

Si Rodin et Claudel avaient remis en question la tradition du socle en sculpture (dans *La Valse*, c'est la robe mal dégrossie qui fait socle), Lavier prolonge différemment le geste : il greffe sa guitare sur un socle, réalisé par l'un des meilleurs socleurs d'art primitif. Dès lors, c'est tout le statut de l'objet qui se voit remis en question, à mi-chemin entre œuvre d'art et pièce ethnographique. Décontextualisée et mise en valeur par le dispositif de soclage, la guitare s'impose dans sa beauté formelle et peut dès lors bénéficier d'une seconde vie, érigée au même statut que la sculpture de Camille Claudel : celui d'une œuvre d'art éternelle, qui bouscule les valeurs établies.

Le symbole : la musique ; la danse ; l'œuvre d'art.

Les idées évoquées : les valeurs établies, l'irrévérence, le devenir de l'objet.

James Pradier, *Odalisque* (1841)
Ernest T., *Peinture barbante* (1996)

Textes d'Ellen Cary et de Cécile-Marine Couty



Biographie

Ernest T. (Mons, 1943)

Ernest T. est le pseudonyme d'un artiste facétieux d'origine belge. Dans les années 1990, il intègre le collectif Taroop & Glabel et utilise depuis les deux alias pour signer ses œuvres.

Partageant les aspirations du collectif, qui se revendique de l'héritage de Dada et du Pop Art, Ernest T. porte un regard caustique sur la légitimité du marché de l'art, le rôle de ses acteurs, l'authenticité de leurs créations et leur valeur commerciale.

L'artiste multiplie les médiums et les techniques, passant de la peinture au dessin, de la sculpture à l'assemblage ou au collage, et a régulièrement recours à la caricature et au canular. Il puise dans l'imagerie collective afin de déconstruire les illusions qui se forment autour de modèles standardisés, prêts à être consommés. Dans ses créations, Ernest T. se plaît à hybrider le genre pictural académique du portrait à la trivialité des produits dérivés, comme l'illustre *Peinture barbante*.

Le symbole d'une féminité que l'on voudrait stéréotypée

Odalisque (1841) et *Peinture barbante* (1996) jouent avec les stéréotypes de la féminité pour mieux les détourner et les critiquer. Imposés par une vision collective et diffusés dans l'art, ces stéréotypes sont le reflet d'une époque, d'une société dans laquelle

l'artiste évolue, témoin son temps.

La sculpture de James Pradier se conforme à une tradition héritée de l'Antiquité tout en innovant dans le traitement de la figure féminine. S'appropriant la thématique de l'Orient rêvé du milieu du 19^e siècle, dont les femmes sont imaginées sensuelles, lascives, tournées vers les plaisirs, l'artiste sculpte un corps féminin tout en rondeurs. Les canons occidentaux et orientaux se conjugent dans cette œuvre pour offrir néanmoins un traitement plus réaliste, tranchant avec le modèle décliné dans toutes les œuvres de l'époque en Occident.

Un siècle et demi plus tard, Ernest T. reprend le visage de Barbie créée en 1959, première poupée sexuée destinée aux petites filles. Il détourne une icône imposée par la société de consommation, celle d'une jeune fille blonde, souriante, au corps filiforme, sorte d'idéal de beauté contemporain. L'artiste montre que la multiplication d'un même modèle physique entraîne progressivement un effacement de l'originalité au profit de l'affirmation d'un standard, notion déjà illustrée par les sérigraphies de portraits de stars d'Andy Warhol, comme ceux de Marilyn Monroe et d'Elizabeth Taylor.

Odalisque et Peinture barbante symbolisent une idée de la féminité imposée par la société, à deux époques différentes. Les idéaux de beauté se forment autour de références fortes, hier celles de la bourgeoisie, aujourd'hui celles des grands groupes commerciaux qui ne laissent que peu de liberté à l'individu.

Le symbole : les canons de la beauté.

Les idées évoquées : l'uniformisation, les diktats de la mode et du goût.

Découvrez l'exposition avec les étudiants de l'Université de Poitiers, commissaires de l'exposition d'art contemporain :

VISITES SUR LE POUCE

- Mardi 13 juin, 12h30
- Mardi 20 juin, 12h30

Entrée libre — durée : 30 minutes

VISITES COMMENTÉES DE L'ÉTÉ

- Mardi 18 juillet, 18h
- Dimanche 23 juillet, 15h
- Mardi 25 juillet, 18h
- Dimanche 30 juillet, 15h
- Dimanche 20 août, 15h
- Dimanche 27 août, 15h
- Mardi 29 août, 18h
- Dimanche 3 septembre, 15h

Tarifs : 2 € et 4 € (+ 2 € l'entrée au musée, gratuit le 1er dimanche du mois)

JOURNÉES EUROPÉENNES DU PATRIMOINE

- Samedi 16 et dimanche 17 septembre, à 14 h

Entrée libre

MUSÉE SAINTE-CROIX

3 bis rue Jean-Jaurès
86000 - POITIERS
05 49 41 07 53

www.musees-poitiers.org
direction.musees@poitiers.fr

