AGRÉGATION #4
AGRÉGATION #4
CONSTRUCTION & DÉCONSTRUCTION
DU 6 JUIN
AU 22 SEPTEMBRE
2019
Musée Sainte-Croix
3 bis rue Jean-Jaurès
Poitiers
musees-poitiers.org

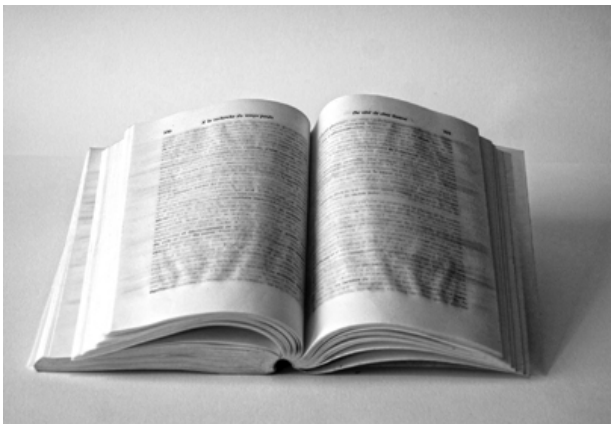
L'exposition *Construction / Déconstruction* marque l'aboutissement d'un projet nourri depuis le mois d'octobre 2018 par treize étudiants en licence d'histoire de l'art à l'université de Poitiers. Leur travail a été supervisé par Nathan Réra, maître de conférences en histoire de l'art contemporain, dans le cadre d'un partenariat avec le Musée Sainte-Croix et le FRAC Poitou-Charentes. Il s'agit de la quatrième édition du programme « Agrégation », motivé par un objectif premier : confronter certaines œuvres des deux institutions et bouleverser le regard que l'on porte sur elles.

À cette occasion, les étudiants dévoileront leurs réflexions autour du thème choisi, en lien avec les notions ambivalentes de *construction* et de *déconstruction* en art, de l'Antiquité à nos jours, offrant un prétexte à parcourir les différentes salles du Musée Sainte-Croix. Le choix de ces deux termes, simplement différenciés par un préfixe, vise à faire écho à l'un des plus importants projets culturels en cours à Poitiers : la construction de réserves muséales externalisées entreprise par la ville, afin de réunir près d'un million d'œuvres dans un espace parallèlement dévolu à la recherche et à la conservation des collections muséales. Ce renouvellement constitue un événement considérable dans le panorama de la Nouvelle-Aquitaine. Par-delà ce moment phare de l'actualité poitevine, les notions de construction et de déconstruction questionnent les différentes temporalités de l'art, à l'échelle élargie de l'histoire de l'art comme à l'échelle plus singulière des œuvres. « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme », disait Antoine Lavoisier : il en va de même pour l'art qui ne cesse de se régénérer en passant par les phases successives de construction, déconstruction et reconstruction.

Dans cette perspective, les binômes d'œuvres qui constituent l'ensemble de l'exposition ont vocation à interroger les phénomènes qui en découlent, aux fins de générer un dialogue stimulant entre tableaux, sculptures, architectures et photographies, tout en laissant libre cours à l'interprétation des visiteurs. Car pour reprendre l'image poétique de Glenn Gould, « l'objectif de l'art n'est pas le déclenchement d'une sécrétion momentanée d'adrénaline, mais la construction, sur la durée d'une vie, d'un état d'émerveillement et de sérénité ».

Jérémie Bennequin, *OMMAGE 2.1 : À la recherche du temps perdu II, À l'ombre des jeunes filles en fleurs (première partie)*, 2013
***Plaquette gravée figurant une femme assise*,**
Grotte de La Marche, Lussac-les-Châteaux (Vienne), Magdalénien, Préhistoire

Textes de Mishkina Yulia et Marchand Tiffany



Biographie

Jérémie Bennequin, (Paris, 1981)

Jérémie Bennequin est artiste plasticien et enseignant en arts visuels au sein d'écoles d'études supérieures.
Il vit et travaille actuellement à Paris, où il a réalisé plusieurs expositions personnelles. Il a publié quelques livres d'artiste (*Les Lesbiennes*, Éditions Dilecta, 2016 ; *Le Hasard n'abolira jamais un coup de dés*, éditions Yvon Lambert, 2014…) Il réalise également des performances et participe à des conférences en France et à l'étranger. Ses œuvres sont présentes dans des collections publiques et privées.
Sa démarche artistique se développe autour des notions de mémoire et d'effacement, autant sur le plan du processus qu'au niveau des traces qui subsistent. Il gomme des textes en hommage à quelques poètes et écrivains, comme Marcel Proust, qualifiant son geste artistique d'« estompage proustien ». Les œuvres littéraires constituent donc son matériau privilégié. La destruction des lettres révèle un univers ambigu, entre lisible et visible, une écriture en retrait, une abstraction graphique.

L'effacement comme méthode

L'idée de mémoire permet de rapprocher *OMMAGE 2.1* et *Plaquette gravée figurant une femme assise*. Le gommage de Bennequin est une pratique d'estompage et une destruction autant qu'une création. L'artiste efface des pages entières d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, du côté le plus râpeux de la gomme, qui tient lieu de « pierre ponce ». Son acte, qualifié « d'évanouissement », permet aux rares mots non

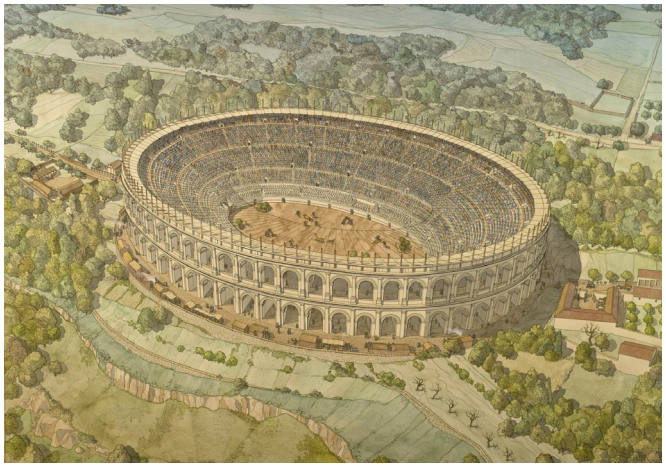
effacés privés de leur contexte de gagner en poésie et en mystère.

La plaquette de calcaire gravée figurant une femme assise est un élément d'art mobilier mis au jour dans la grotte de La Marche à Lussac-les-Châteaux (Vienne). Plusieurs phases de gravure sont observables, ainsi que des effacements partiels par ponçage, ce qui fait de cette plaquette un palimpseste. Il s'agit d'une pièce très importante du point de vue archéologique, compte tenu de la rareté des représentations humaines dans l'art du Paléolithique.

Bien que le geste soit primordial dans les deux cas, les traces que l'on observe sur la plaquette de calcaire gravée et dans l'œuvre de Bennequin ne sont pas de même nature : les traces laissées par l'outil du graveur préhistorique sur la pierre contrastent singulièrement avec les traces du passage de la gomme produites par Bennequin. Les gommages de ce dernier ne sont pas sans évoquer le geste célèbre de l'artiste Robert Rauschenberg, effaçant un dessin de Willem De Kooning pour créer une œuvre nouvelle. Naturellement, Bennequin n'attaque pas littéralement l'œuvre de Proust : il se contente d'effacer un seul exemplaire – qui n'est pas en outre le manuscrit original ! –, faisant ainsi plutôt une démonstration de la fragilité du papier et des manques de la mémoire.
Les deux œuvres, tout en étant ancrées dans leurs époques respectives, peuvent être mises en regard par la répétition du geste qui les constitue. Elles permettent de réfléchir sur les notions de préservation et de destruction, ainsi que sur le rapport que nous entretenons au temps, aux mots et aux images.

Patrick Tosani, *Les Arènes blanches*, 1983, photographie cibachrome
Jean-Claude Golvin, *Gaule. Limonum Pictonum* (Poitiers), 2008, aquarelle

Textes de Chloé Grégoire et Henri Lafaye



Biographie

Patrick Tosani (1954, région parisienne)

Patrick Tosani est un photographe et plasticien français enseignant à l'école supérieure des Beaux-Arts de Paris depuis 2004. Après avoir étudié l'architecture à Paris, il se lance en 1976 dans la photographie. Son œuvre revendique la sérialité. Il décrit en ces termes son protocole photographique : « des moyens les plus objectifs de la photographie : la précision, la frontalité des prises de vue, la netteté, la couleur, l'agrandissement. J'arrive, en quelque sorte, à une photographie presque scientifique, descriptive ».
Les séries photographiques de Patrick Tosani traitent généralement la question du fragment. Il utilise la plupart du temps, de manière détournée, des objets de la vie quotidienne (*Glaçons*, 1983 ; *Cuillers*, 1988 ; *Vêtements*, 1997) ou encore des parties du corps humain (*Ongles*, 1990 ; *Têtes*, 1992 ; *Sols*, 1993…). À ses yeux, il est essentiel que la photographie isole une petite partie du réel par le cadrage, qui devient un « choix de fragmentation ».
Depuis plus de trente ans, Patrick Tosani expose dans divers endroits du monde (Londres, Chicago, Paris, Milan ou encore Poitiers). Il est lauréat de différents prix, comme le prix Kodak de la Critique photographique en 1983 et le prix Niépce en 1997.

Jean-Claude Golvin, (1942, Tunisie)

Jean-Claude Golvin est architecte, archéologue et aujourd'hui directeur de recherches au CNRS. C'est un spécialiste de la restitution par l'image des plus grands sites de l'Antiquité dans le monde. Il obtient son diplôme d'architecte en 1969 et participe à plusieurs missions archéologiques. En 1985, il soutient une thèse d'Histoire intitulée : *L'amphithéâtre romain, essai de théorisation de sa forme et de ses fonctions*. C'est en 1989 qu'il se concentre pleinement sur la restitution du patrimoine antique en utilisant

l'aquarelle et l'encre de Chine.

Son travail de restitution architecturale consiste à reconstruire des sites et des villes, de la manière la plus crédible possible grâce à une collaboration avec des historiens et des archéologues. Le travail de Golvin, très rigoureux, s'apparente à une véritable recherche scientifique. Cependant, il construit un modèle théorique de la ville ancienne tout en introduisant une réelle qualité plastique. Il travaille de manière réaliste à la reconstruction de lieux ou de sites totalement démontés ou déconstruits.

Les arènes : symbole d'un temps perdu

La confrontation des œuvres de Patrick Tosani (*Les Arènes blanches*) et de Jean-Claude Golvin (*Gaule. Limonum Pictonum*) permet de tenir une réflexion sur les notions de construction et de déconstruction, thèmes de cette exposition. Les artistes représentent deux constructions architecturales. Golvin reconstitue dans son aquarelle une vue des arènes de Poitiers, aujourd'hui totalement déconstruites, tandis que Tosani imagine et construit par la photographie l'image d'une arène figée dans un glaçon.

Dans celle-ci, l'idée de construction se fonde sur deux gestes. Le premier est inhérent au processus de création : Tosani découpe dans du papier journal une forme architecturale d'arène qu'il enferme dans un glaçon avant de la photographier. Figée dans un glaçon, l'arène menace paradoxalement de s'effondrer dans l'instant de la fonte et d'être, par la même occasion, « déconstruite ».

L'aquarelle de Jean Claude Golvin évoque également la notion de déconstruction. En effet, les arènes de Poitiers ont été déconstruites pour la récupération des pierres qui composaient l'édifice, pierres qui ont notamment servi à la construction des anciennes halles de la ville – qui elles aussi seront plus tard détruites. Les ruines des anciennes arènes gallo-romaines de Poitiers sont notamment visibles dans la rue Bourcani, mais aussi dans certaines caves des propriétés privées du quartier. Cependant, en proposant cette restitution, Golvin permet une re-construction de l'arène aujourd'hui disparue. Il recrée donc par le biais du dessin un pan important de l'histoire de la ville de Poitiers.

Chapiteau toscan, chapiteau corinthien et tronçon de colonne cannelée, époque romaine
J. Duplo, *Construction verticale rouge et verte, Construction verticale jaune et bleue*, 1991

Textes de Jeanne De Saint-Sernin, Nadina Souleimanov et Océane Charruyer

Biographie

J. Duplo (1958, Lisieux)
Travaille et habite à Shanghai

Le nom mystérieux de J. Duplo est la première fondation sur laquelle l'artiste construit son œuvre. J. Duplo travaille parallèlement sur deux programmes : il conçoit d'abord des sculptures sur le système du « Modulor », une notion inventée par l'architecte Le Corbusier afin d'élaborer des constructions à l'échelle humaine ; il réalise ensuite des constructions de tableaux avec des LEGO™ en utilisant seulement les quatre couleurs fondamentales (bleu, jaune, rouge et vert). En choisissant un jeu pour enfant comme principal élément de son œuvre, J. Duplo nous interroge sur notre rapport à l'art et sur l'idée préconçue que certaines œuvres semblent, à tort, trop facilement réalisables. Par-delà la simplicité de la construction (une tour de briques en plastique), J. Duplo nous pousse à réfléchir aux notions d'intentionnalité et de créativité. L'art de J. Duplo, l'un des nombreux artistes faisant partie de la collection de Yoon Ja et Paul Devautour débutée à la fin des années 1980, est une sorte de constructivisme plastique.

Jeu de construction

Les chapiteaux de la collection archéologique et les constructions verticales de J. Duplo s'inscrivent dans une logique de construction / déconstruction en raison de leurs valeurs esthétique, symbolique et fonctionnelle. Les colonnes sont utilisées en tant qu'objet architectural dans la reconstruction de l'espace de la ville et du patrimoine. Elles sont déplacées pour supporter un autre édifice. C'est dans cet esprit qu'on peut évoquer le système de LEGO™ qui consiste à déconstruire pour mieux reconstruire. Dans l'Antiquité, les colonnes jouaient un rôle important en tant qu'éléments porteurs.

Le système LEGO™ induit pour sa part l'idée de construction illimitée. Ces deux logiques suggèrent un processus d'édification tendant vers l'infini, tant architecturalement que symboliquement.

Les colonnes antiques suggèrent en outre l'idée de reconstruction de l'histoire, grâce aux fouilles archéologiques qui impliquent la transmission d'un passé. Les ruines gallo-romaines sur lesquelles est édifié le Musée Sainte-Croix accentuent la dimension mémorielle et patrimoniale du lieu. Ces notions se retrouvent dans la collection de Paul Devautour et Yoon Ja : se définissant comme des "opérateurs en art", ils reconstruisent l'histoire de l'art en constituant une collection d'artistes fictifs. La vingtaine d'artistes de leur collection génère une communauté imaginaire, à laquelle appartient J. Duplo, l'un de leurs avatars, mais aussi l'agent d'art, critique et organisateur d'événements Martin Tupper. Ce dernier a créé le *Showroom* dans lequel furent présentées les œuvres de Duplo, dont le nom renvoie au LEGO DUPLO™, une déclinaison du LEGO™ pour les plus petits (enfants de 18 mois à 5 ans). En s'affublant d'une multitude de pseudonymes, Yoon Ja et Paul Devautour apparaissant tour à tour artistes, commissaires, critiques et collectionneurs. Ils occupent ainsi tous les rôles au sein du système de l'art, aux fins d'en déconstruire les règles établies.

Pierre Henri de Valenciennes, *À la Villa Borghese, la maison forestière,* fin 18e siècle – début 19e siècle
Marc Deneyer, *Forêt de Soignes, Belgique,* 1982

Textes de Léa Moreau et Mathilde Assailly

Biographie

Marc Deneyer (Bruxelles, 1945)

Marc Deneyer, photographe belge autodidacte domicilié en France, nourrit une fascination pour le paysage et la forêt où il aime se réfugier. Au cours de ses années bruxelloises, il fut marqué par les peintres de paysage flamands et hollandais. Il travailla dans les domaines de la musique, du graphisme et du dessin de presse, avant d'embrasser la carrière de photographe au début des années 1980. Deneyer a perfectionné sa technique lors de stages en Belgique et en France, et a exposé dans plusieurs villes d'Europe ainsi qu'au Japon.
La photographie de paysage s'est naturellement imposée à lui, après avoir été séduit par les artistes de l'école américaine et du pictorialisme. Il choisit des lieux qu'il immortalise selon ses propres critères – nature, beauté (parfois humble), lumière pure – ainsi que leur potentialité à inviter au rêve et à favoriser une fuite de la réalité. Le noir et blanc lui permet de maintenir une « distance par rapport à la réalité » et de mettre en évidence des formes simplifiées touchant à l'imaginaire. Pendant ses voyages, Deneyer a rédigé deux carnets permettant de cerner certains aspects du laboratoire d'images qu'il a constitué.

Construire/déconstruire un paysage forestier et pictural

La confrontation du tableau de Pierre-Henri de Valenciennes, *À la Villa Borghese, la maison forestière*, avec la photographie *Forêt de Soignes, Belgique* de Marc Deneyer,

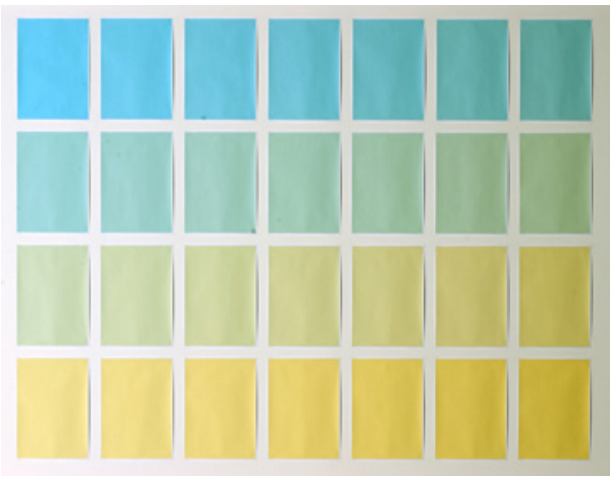
soulève une réflexion sur la potentialité offerte par la nature en termes de construction et de déconstruction du motif. L'huile sur toile représente une forêt romaine, construite selon une méthode académique, laissant voir des arbres inachevés, tandis que la photographie met en valeur un paysage forestier par des nuances de noir et blanc. Cette prise de vue, depuis l'entrée d'une clairière où la lumière pénètre au travers des feuilles, est structurée par deux hêtres aux troncs fins qui inciteraient presque à venir en contempler la cime.

Malgré une formation initiale de peintre d'histoire, Valenciennes a fait le choix de se consacrer au genre du paysage, auquel il a contribué à donner ses lettres de noblesse. Après un long séjour en Italie, il réalise des tableaux de paysages baignés d'une audacieuse lumière, comme en témoigne *À la Villa Borghese*. Par sa science des volumes, le peintre expose la déconstruction de sa vision pour construire la forêt qu'il recrée sur la toile. Les emplacements destinés aux troncs du premier plan attestent de la structuration progressive de sa méthode picturale. Le boisement des forêts, qu'il soit l'œuvre de la nature ou le fruit du travail des forestiers, est respectivement mis en valeur. Le paysage devient un laboratoire permettant, au premier, de parachever et théoriser une technique, et au second, de nourrir la genèse d'une pratique.

Les deux artistes semblent inviter le regardeur vers une réalité toute autre : Deneyer paraît vouloir éveiller un imaginaire par le biais d'une réalité photographique, tandis que Valenciennes transpose méthodiquement un paysage sur la toile. Ces deux œuvres témoignent des quêtes de ces artistes et des étapes de la déconstruction de leurs réalités respectives, laissées à la libre imagination des spectateurs.

Albert Marquet, *Plage des Sables-d'Olonne au remblai quadrillé*, 1933
Marie Vindy, Sans titre (du bleu au jaune), 2000

Textes de Charline Montiel et Morgane Glevarec



Biographie

Marie Vindy (1972)

Marie Vindy est une plasticienne et romancière française qui a suivi une formation aux Beaux-Arts de Besançon. Au fil de son parcours académique, l'artiste peine à trouver sa place dans le monde de l'art contemporain, indissociable de ses implications économiques. Elle se consacre alors à l'animation d'atelier d'arts plastiques et à l'enseignement, avant de cesser définitivement toute production plastique, pour se consacrer à l'écriture de romans policiers et de chroniques judiciaires pour le journal *Le Bien Public*.
Marie Vindy pense avoir semé les germes de son écriture dans sa pratique artistique initiale, à partir d'un vocabulaire plastique minimal (une feuille et des couleurs pour raconter une histoire). Ses nuanciers représentent pour elle la pureté, l'ordre et la classification. Ils sont à rapprocher des monochromes d'Yves Klein et de Robert Ryman, autant que de la peinture de Kasimir Malévitch et des couleurs « bi ou tri-chrome » de Mark Rothko. Son œuvre témoigne d'une réflexion conceptuelle sur l'idée de paysage et les notions de vibration, d'ordre et de sensations pures.

Interprétation d'un paysage

La mise en regard de l'œuvre *Sans Titre (du bleu au jaune)* de Marie Vindy et de *Plage des Sables-d'Olonne au remblai quadrillé* (1933) d'Albert Marquet fait apparaître un questionnement sur le médium même de la peinture et sur la représentation du paysage. Plus précisément, c'est la question du paysage de bord de mer que les deux artistes

choisissent de traiter dans leurs œuvres, en en livrant deux interprétations différentes. Tous deux utilisent des éléments similaires pour structurer leur œuvre : des plans et des lignes. Ce principe de construction de l'œuvre est utilisé par Marquet dans la plupart de ses compositions. Dans l'œuvre de Marie Vindy, cette structuration est frappante par le quadrillage que crée l'artiste, intégrant subtilement une diagonale grâce aux nuances de bleu et de jaune.

La différence de représentation entraîne nécessairement une différence d'interprétation. *Plage des Sables-d'Olonne au remblai quadrillé* est un paysage qui renvoie le spectateur à ses propres souvenirs : ceux des vacances estivales, instants de calme et de sérénité, de bonheur simple. Plus subtilement, dans *Sans Titre (du bleu au jaune)*, la déconstruction du paysage laisse au regardeur une liberté d'interprétation, la possibilité de réinvestir ses propres paysages mentaux.

Les deux artistes ont choisi pour ces œuvres des couleurs de bord de mer : le jaune qui rappelle les étendues de sable et le bleu, qui évoque la mer et le ciel. Mais si Marquet dépeint une réalité, Vindy ne cherche pas la figuration. L'interprétation de son œuvre repose sur la culture visuelle du regardeur qui est libre d'interpréter, par analogie, ce qu'il voit comme étant un paysage de plage. Elle déconstruit par ailleurs les notions d'auteur et de geste pictural, délégant celui-ci à un programme informatique et confiant au commanditaire, par le biais d'un protocole écrit, la production de l'œuvre, dans le sillage de la démarche initiée par l'artiste américain Sol LeWitt.

Camille Claudel, *Femme à sa toilette*, 1895-1897
Anita Molinero, Sans titre, 1984

Textes de Marie Royo et Nina Malka

Biographie

Anita Molinero (1953, Floirac)

Diplômée de l'École supérieure des Beaux-Arts de Marseille, Anita Molinero s'initie à la sculpture dont elle souhaite contrarier les fondamentaux en privilégiant des matériaux précaires et un geste irréversible, à la fois constructif et déconstructif.
Dans les années 1980, période où la culture urbaine et *underground* est au cœur des enjeux artistiques, la ville est son terrain de jeu. Elle travaille en effet la plupart du temps à partir de déchets, comme des sacs poubelles, choisis pour leur caractère ordinaire mais aussi parce qu'ils échappent aux trois paramètres nécessaires à la contemporanéité artistique médiatique : la beauté, la spectacularisation et le scandale. Ces éléments de récupération, Anita Molinero les assemble, les compresse, les sculpte ou encore les brûle, ce qui l'amène progressivement à qualifier ses œuvres de « sculptures ».
À partir des années 1990, elle poursuit ses recherches sur le geste, s'intéressant davantage aux objets industriels tels que des pare-chocs de voiture, ainsi qu'aux effets causés par la catastrophe nucléaire de Tchernobyl.

Temporalités de la construction

À presque cent ans d'écart, les œuvres de Camille Claudel et d'Anita Molinero se font écho et d'une certaine manière illustrent différentes temporalités de la construction

artistique. D'un côté figure une étude en plâtre exécutée à la fin du 19e siècle, restée à l'état d'ébauche, contrairement à d'autres études de ce type dont Claudel tira des œuvres finales, en bronze ou en marbre. De l'autre côté, Anita Molinero nous met face à une sculpture en plâtre qui, à la fin du 20e siècle, a toute sa légitimité en tant qu'œuvre finie et finale, la nature du matériau étant au cœur de sa création mais n'ayant pas à obéir aux impératifs de la sculpture du siècle précédent. Le plâtre, constituant principal des deux sculptures, a aussi la particularité de garder les empreintes de la construction de l'œuvre : burin, doigts, fissures, etc. Le processus de naissance de l'œuvre est sous nos yeux, que l'œuvre soit ou non à son état final.

L'autre dimension cruciale dans le lien entre ces deux œuvres est la notion de représentation. Femme à sa toilette, titre donné a posteriori et non par Camille Claudel, illustre cependant parfaitement le sujet et l'action de l'œuvre. En 1984, dans la temporalité plus large de l'histoire de l'art, la figuration n'est plus une obligation dans la création artistique mais bien un choix. Anita Molinero réalise une œuvre abstraite, où le plâtre est utilisé pour rendre présent le geste artistique démiurge, avec une valeur esthétique intrinsèque.

Enfin, si la dimension constructive de ces deux œuvres semble évidente, elle est indissociable d'un processus de déconstruction. Outre la déconstruction de la figuration qu'opère la sculpture de Molinero, les deux artistes déconstruisent le bloc de plâtre initial pour le remodeler et ainsi (ré)élaborer une œuvre d'art.

Musée Sainte-Croix
3 bis rue Jean-Jaurès
86000 - Poitiers
05 49 41 07 53

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