Dossier de Presse



Artistes présenté·es aux côtés de Vincent van Gogh et André Malraux :

Dennis Adams, Jean-Michel Alberola, Tolia Astakhishvili & Dylan Peirce, Ryan Gander, Jean-Luc Godard, Matt Mullican, Kevin Osepa, Fiona Tan, Tatiana Trouvé, Patrick van Caeckenbergh et Gaspar Willmann.

MINISTÈRE
DE LA CULTURE
Liberté
Égalité
Fraternité

Cinquantenaire
de la disparition
d'André Malraux

L'exposition *MOISSONS – Le Musée imaginaire, c'est l'esprit des artistes* s'inscrit dans le cadre du Cinquantenaire André Malraux 2026-2027 ↗.

Labellisée « **Exposition d'intérêt national** », elle bénéficie du soutien exceptionnel de l'État – ministère de la Culture.

Table des matières

Liste des artistes exposé·es et présentation de l'exposition p.3

Notices sur les artistes exposé·es p.4–31

Vincent van Gogh	p. 4–7
Kevin Osepa (artiste en résidence)	p. 8–9
André Malraux	p. 10–11
Dennis Adams	p. 12–13
Jean-Michel Alberola	p. 14–15
Tolia Astakhishvili & Dylan Peirce	p. 16–17
Patrick van Caeckenbergh	p. 18–19
Ryan Gander	p. 20–21
Jean-Luc Godard	p. 22–23
Matt Mullican	p. 24–25
Fiona Tan	p. 26–27
Tatiana Trouvé	p. 28–29
Gaspar Willmann	p. 30–31

Catalogue p.32

La Fondation Vincent van Gogh Arles p.33

Informations pratiques et presse

Visite presse : vendredi 20 novembre à 14h30
Vernissage : samedi 21 novembre à 16h

Exposition du 22 novembre 2026 au 4 avril 2027
du mardi au dimanche, de 10h à 18h (dernière entrée à 17h35)

Images Presse : lien de téléchargement ↓

Relations presse : Pierre Collet
pierrecollet@me.com | +33 6 80 84 87 71

FONDATION
VINCENT
VAN GOGH
ARLES

MINISTÈRE
DE LA CULTURE
Liberté
Égalité
Fraternité

Cinquantenaire
de la disparition
d'André Malraux

L'exposition *MOISSONS – Le Musée imaginaire, c'est l'esprit des artistes* s'inscrit dans le cadre du Cinquantenaire André Malraux 2026-2027 ↗.

Labellisée « **Exposition d'intérêt national** », elle bénéficie du soutien exceptionnel de l'État – ministère de la Culture.

MOISSONS

Le Musée imaginaire c'est l'esprit des artistes
d'après André Malraux

Dennis Adams, Jean-Michel Alberola, Tolia Astakhishvili & Dylan Peirce,
Patrick van Caeckenbergh, Ryan Gander, Jean-Luc Godard, André Malraux, Matt Mullican,
Kevin Osepa, Fiona Tan, Tatiana Trouvé, Gaspar Willmann & Vincent van Gogh

« ***Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)*** »
Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu* (1887)

L'exposition *MOISSONS* s'inspire de la collection d'images et de livres que **Vincent van Gogh** rassembla, plus de cinq mille pièces, aujourd'hui conservée au musée Van Gogh à Amsterdam. Éditions rares ou bon marché, gravures ou banales reproductions découpées dans les journaux, tableaux ou estampes acquis avec son frère, et aussi livres d'art, de poésie, de littérature, en plusieurs langues. Une sorte de « **Musée imaginaire** » dont il revisitait continuellement les richesses et qu'il commenta longuement dans ses lettres.

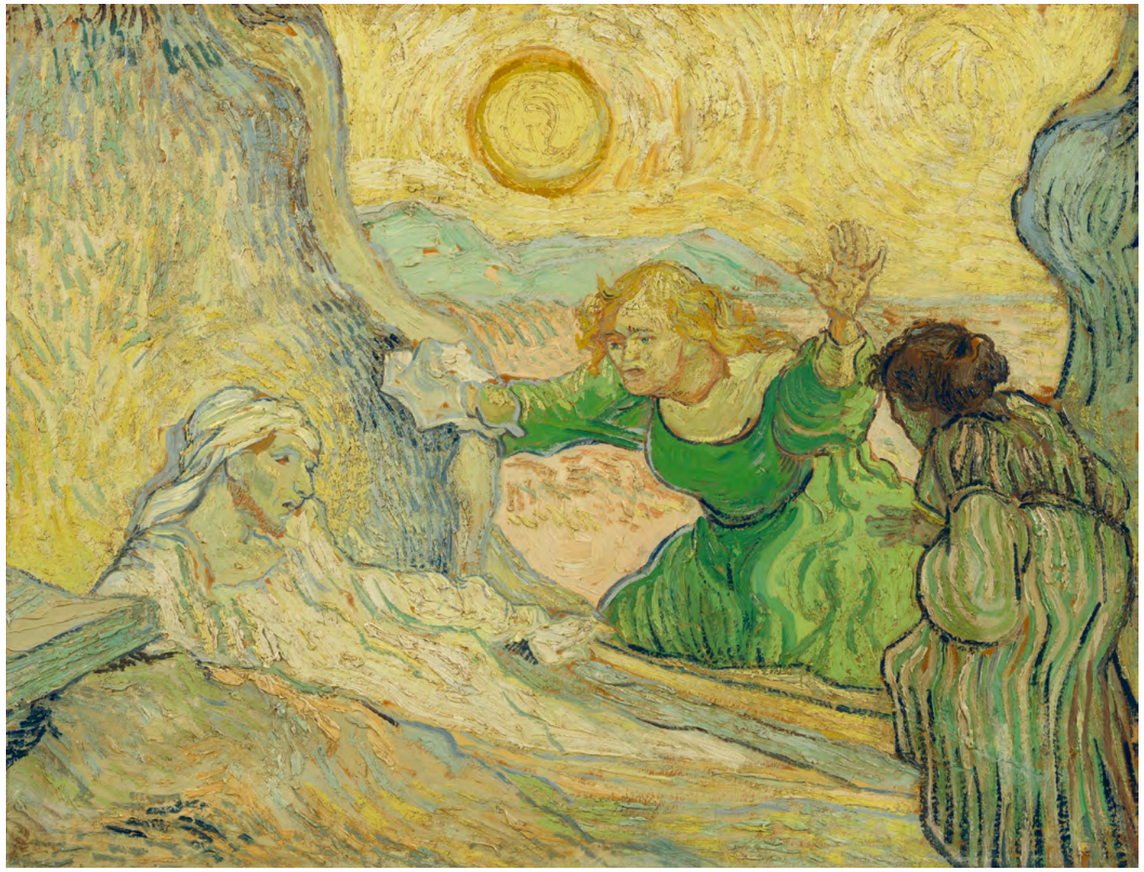
Sans doute ce goût de Vincent van Gogh pour les images d'art se déploya, avant même sa décision de devenir artiste, lors des quatre années où il travailla dans les vastes succursales de **Goupil & C^ie^**, à La Haye, Londres et Paris. Cette immense entreprise fut au tournant du siècle la plus grande fabrique de reproduction d'art en Occident, la préfiguration de ces banques d'images que l'industrie numérique développe aujourd'hui. Il fut ainsi, à la faveur de cet emploi industriel et commercial, à la pointe de la modernité, l'un des tout premiers artistes à avoir accès à cette profusion d'informations.

André Malraux (1901-1976), dont on commémore cette année le cinquantième anniversaire de la disparition, réalisa le prodigieux essai esthétique qu'il intitula ***Le Musée imaginaire*** (1947), fondé sur la révolution de l'accès à la connaissance permise par la photographie qui, soudain, mit à notre disposition la totalité du patrimoine artistique de l'humanité. Ce montage historique de textes et surtout d'images marquera beaucoup d'artistes et on en perçoit l'écho, le souffle épique, dans, à titre d'exemple, ***Histoire(s) du cinéma*** (1988-1998) de **Jean-Luc Godard**, dont des extraits figurent dans l'exposition.

L'exposition présente, outre les importants ensembles historiques consacrés à Vincent van Gogh, André Malraux et Jean-Luc Godard, **des installations de onze artistes contemporains** dont les œuvres, souvent réalisées spécialement pour cette exposition, sont particulièrement liées à la mémoire, aux archives et aux collections intimes. Ils répondent à l'affirmation qu'André Malraux formula dans *La Tête d'obsidienne* en 1974 : « ***Le dernier lieu du Musée imaginaire est l'esprit des artistes.*** »

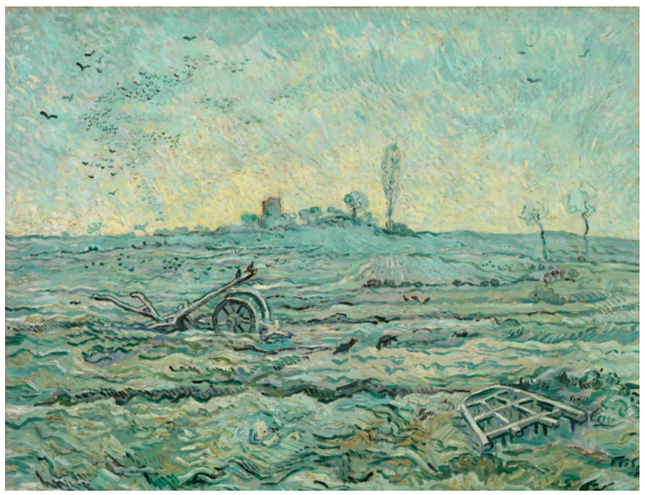
Œuvres de Van Gogh : deux tableaux essentiels de Van Gogh et un important ensemble de sa collection d'estampes sont mis en scène par l'artiste **Kevin Osepa** (*1994). Le thème de la résurrection en est le fil d'Ariane, rejoignant ainsi les intuitions du *Musée imaginaire* sur la renaissance continuelle des œuvres, de leur lieu d'origine au musée, du musée à la photographie, de la reproduction aux nouvelles œuvres qu'elles inspirent aux artistes. Ainsi, ***La Résurrection de Lazare (d'après Rembrandt)*** (1890), peinture ambitieuse inspirée du maître du clair-obscur sur le thème du retour à la vie, et ***Champ enneigé avec une herse (d'après Millet)*** (1890) sont radicalement réinventés, montrant la métamorphose incessante des modèles d'un artiste à l'autre.

Commissaires d'exposition : Jean de Loisy et Margaux Bonopera



Vincent van Gogh
La Résurrection de Lazare (d'après Rembrandt),
Saint-Rémy-de-Provence, mai 1890
Huile sur papier, 50 × 65,5 cm
Van Gogh Museum, Amsterdam
(Vincent van Gogh Foundation)

Vincent van Gogh
Champ enneigé avec une herse (d'après Millet),
Saint-Rémy-de-Provence, janvier 1890
Huile sur toile, 72,1 × 92 cm
Van Gogh Museum, Amsterdam
(Vincent van Gogh Foundation)



Vincent van Gogh (1853-1890)

Extrait du catalogue d'exposition *Le musée imaginaire de Van Gogh* Par Nienke Bakker

La correspondance de Vincent van Gogh brosse le portrait d'un artiste passionné mais aussi d'un grand amateur d'art. Dans les quelque huit cents lettres qui nous sont parvenues adressées à son frère Theo, à d'autres membres de sa famille et à des amis peintres, Van Gogh évoque avec franchise ses aspirations, ses doutes et ses ambitions, les difficultés de la vie d'artiste et sa pratique quotidienne de la peinture et du dessin, tout en analysant avec ferveur les œuvres d'autrui. Son évolution artistique est en partie le fruit de cette réflexion constante. Ses sources d'inspiration vont d'anciens maîtres néerlandais comme Rembrandt et Jacob van Ruisdael à ses prédécesseurs du XIX^e^ siècle tels que Jean-François Millet, Eugène Delacroix, Honoré Daumier ou Charles-François Daubigny, jusqu'à ses contemporains comme Claude Monet et Paul Gauguin.

Dans son essai *Le Musée imaginaire* (1947), André Malraux affirme que les techniques de reproduction et en particulier la photographie, mais aussi les musées eux-mêmes, ont transformé la manière dont l'art est perçu, classé et compris. Les reproductions et photographies (auxquelles on pourrait aujourd'hui ajouter Internet) permettent à chacun de comparer toutes sortes d'œuvres, même sans avoir vu les originaux. Dans le musée virtuel que nous constituons ainsi dans notre esprit se côtoient des créations venues de différentes époques et cultures.

Le musée imaginaire de Van Gogh se compose d'un ensemble extrêmement riche et varié de tableaux, de dessins et d'estampes. Plus de mille cent œuvres d'artistes de tous horizons sont citées dans ses lettres : des tableaux et des dessins qu'il a vus dans des expositions, des musées, des galeries et des ateliers, dont il a simplement entendu parler ou qu'il a rencontrés dans ses lectures, jusqu'aux estampes qu'il collectionne et aux images qu'il découpe dans des revues illustrées.

[...]

Van Gogh collectionne ce qui est à sa portée financière, c'est-à-dire surtout des estampes – outre les illustrations de revues, des centaines de gravures sur bois japonaises en couleurs ; mais il possède aussi des œuvres d'amis artistes, souvent obtenues en échange de ses propres travaux. Associée aux souvenirs de ce qu'il a vu dans des musées et des expositions, cette collection forme l'arsenal iconographique dans lequel il puise sans cesse son inspiration et dont il peut convoquer les images à tout instant. Sa mémoire visuelle phénoménale lui permet de se remémorer les détails d'une peinture des années après l'avoir vue. S'il aime profondément la nature, il se languit souvent du « pays des tableaux[2] » et regagne régulièrement la ville avec ses musées et ses galeries.

[...]

Dans son atelier à l'asile de Saint-Rémy-de-Provence, Van Gogh se lance dans une série de copies peintes de lithographies et d'eaux-fortes d'après des œuvres de ces trois artistes [Delacroix, Rembrandt et Millet], pour pouvoir se consacrer à l'étude de la figure malgré l'absence de modèles. Les gravures qu'il choisit font sans doute écho à sa situation personnelle : le paysage désert de *Champ enneigé avec une herse (d'après Millet)* reflète sa solitude à l'asile ; dans *La Résurrection de Lazare (d'après Rembrandt)*, il donne aux femmes près du tombeau les traits de deux amies arlésiennes et, convalescent après une longue période de maladie, il se reconnaît peut-être dans l'homme revenu d'entre les morts. Avec ces versions peintes, il veut ajouter quelque chose aux œuvres de ses inspirateurs tant admirés. Il compare la traduction en couleurs[11] de gravures en noir et blanc d'après ces maîtres à l'interprétation d'un morceau par un musicien, avant d'expliquer : « Et puis j'improvise de la couleur là-dessus [...] mais cherchant des souvenirs de *leurs* tableaux – mais le souvenir, la vague consonnance de couleurs qui sont dans le sentiment, sinon justes – ca c'est une interpretation à moi[12]. »

[...]

—

[2] Vincent van Gogh, lettre à Theo (n° 155), Cuesmes, entre le 22 et le 24 juin 1880.
[3] Vincent van Gogh cité par Anton Kerssemakers dans *De Groene Amsterdammer*, 14 et 21 avril 1912.
[11] Voir Vincent van Gogh, lettre à Theo (n° 839), Saint-Rémy-de-Provence, vers le 13 janvier 1890.
[12] Vincent van Gogh, lettre à Theo (n° 805), Saint-Rémy-de-Provence, vers le 20 septembre 1889.

La collection de Vincent van Gogh

Pour toutes les œuvres :
Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation)



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



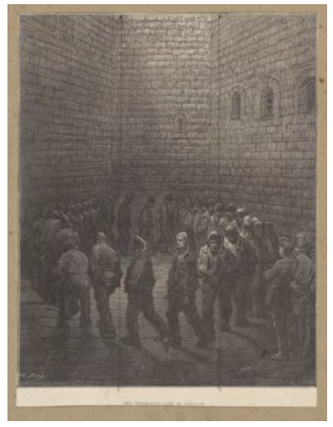
9.



10.



11.



12.

1. **Eugène Delacroix, 1798-1863.** *Le Bon Samaritain*, gravé par Jules Joseph Augustin Laurens, de la série *Les Artistes anciens et modernes*, 1857. Lithographie, impression typographique et crayon sur papier, avec un quadrillage dessiné par Vincent van Gogh, 44,2 × 31,2 cm
2. **Hubert von Herkomer, 1849-1914.** *Le Garde-côte*, gravé par Heinrich Sigismund Uhlrich, de la série *Heads of the People*, issu du magazine *The Graphic*, 20 septembre 1879. Gravure sur bois et impression typographique sur papier, 40,5 × 30,5 cm
3. **Auguste Lançon, 1836-1885.** *Les Pauvres de Paris, distribution de soupe*, issu du magazine *De Hollandsche Illustratie*, 6 décembre 1872. Gravure sur bois sur papier, 41,2 × 30,3 cm
4. **Honoré Daumier, 1808-1879.** *Sortie des théâtres (Un boulevard à minuit)*, gravé par Charles Maurand, issu du magazine *De Hollandsche Illustratie*, 1864-1865. Gravure sur bois et impression typographique sur papier, 29,6 × 43 cm
5. **Jean-François Millet, 1814-1875.** *Hiver : la plaine de Chailly*, gravé par Alfred Alexandre Delauney, 1862. Eau-forte et crayon sur carton, avec un quadrillage dessiné par Vincent van Gogh, 29,4 × 42,3 cm
6. **Jean-François Millet, 1814-1875.** *Le Semeur*, gravé par Paul Le Rat, 1873. Eau-forte et crayon sur papier, avec un quadrillage dessiné par Vincent van Gogh, 44,9 × 31,2 cm

7. **Iseya Tatsugorō.** *Fleurs d'automne, oiseau jaune et insectes*, vers 1875. Gravure sur bois en couleurs sur papier japonais, 34 × 22 cm
8. **Léon Lhermitte, 1844-1925.** *La Récolte de pommes de terre*, gravé par Clément Edouard Bellenger, de la série *Les Mois rustiques (octobre)*, issu du magazine *Le Monde illustré*, 11 novembre 1885. Gravure sur bois et impression typographique sur papier, 37,8 × 53,5 cm
9. **Honoré Daumier, 1808-1879.** *Les Quatre Âges du buveur*, gravé par Charles Maurand, issu du magazine *De Hollandsche Illustratie*, 1865-1866 Gravure sur bois et impression typographique sur papier, avec un quadrillage dessiné par Vincent van Gogh, 29,6 × 42,4 cm
10. **Jean-François Millet, 1814-1875.** *Les Travaux des champs*, gravé par Adrien Lavieille, 1853. Impression au bloc sur papier, 69 × 85 cm.
11. Helen Allingham, née Paterson, 1848-1926. *Dolorosa*, de la série *Ninety-Three* (Quatre-vingt-treize), issu du magazine +, 13 juin 1874 Gravure sur bois et impression typographique sur papier, 40,5 × 30,4 cm
12. **Gustave Doré, 1832-1883.** *Newgate – Cour de promenade*, gravé par Heliodore Joseph Pisan, de la série *London, a pilgrimage* (Londres, un pèlerinage) issu du magazine *Katholieke Illustratie*, 1872-1873. Gravure sur bois, impression typographique et crayon sur papier, avec un quadrillage dessiné par Vincent van Gogh, 38,8 × 28,8 cm



Kevin Osepa, *Lazarus*, 2026 (titre provisoire)
Installation réalisée pour l'exposition *MOISSONS*, associant le travail de l'artiste à une sélection d'œuvres issues de la collection de Vincent van Gogh et aux deux tableaux originaux.

Visuel de l'installation *in situ* à venir, fin novembre–décembre 2026.

Kevin Osepa (1994, Curaçao)

Lazarus (2026)
titre provisoire

Originaire de l'île de Curaçao, ancienne colonie néerlandaise située en mer des Caraïbes, Kevin Osepa développe une œuvre entre autres consacrée aux spiritualités afro-caribéennes ainsi qu'aux questions d'héritage colonial et d'identité. Il interroge notamment l'identité néerlandaise au travers d'archives, d'histoires et de figures, telle celle de Vincent van Gogh. Grâce à la photographie, la vidéo ou l'installation, l'artiste compose des univers immersifs et rituels ; ses recherches récentes font ainsi du thème du deuil une manière de se remémorer les traditions afro-caribéennes et d'en empêcher l'oubli.

Avec la complicité du Van Gogh Museum d'Amsterdam, et notamment de sa conservatrice générale des peintures Nienke Bakker, Kevin Osepa a été sollicité pour concevoir, pour l'exposition Moissons, une importante installation. Accueilli en résidence à la Fondation de septembre à novembre 2026, l'artiste y conçoit et réalise *Lazarus*, à partir de pièces issues de la collection de reproductions et d'illustrations constituée par Van Gogh et son frère, ainsi que de deux tableaux réalisés par le peintre néerlandais lors de son séjour à l'hospice de Saint-Rémy-de-Provence en 1890 : *Champ enneigé avec une herse (d'après Millet)* et *La Résurrection de Lazare (d'après Rembrandt)*.

Cette toile a considérablement orienté la nouvelle œuvre immersive de Kevin Osepa. À travers plusieurs salles d'exposition, elle nous invite à parcourir un environnement domestique hanté par la présence de plus de 50 poupées faisant la taille d'êtres humains réels et diffusant des sons et des voix enregistrées. Cherchant à mettre en œuvre un processus symbolique de résurrection, Osepa convoque et réinvestit notamment l'Ocho Día, rituel de deuil de huit jours observé à Curaçao et interdit pendant l'époque coloniale, ainsi que la figure du puissant orisha Babalú-Ayé, divinité populaire associée à la maladie, aux fléaux et à la guérison et qui est étroitement liée à Lazare de Béthanie, dont la résurrection miraculeuse est narrée dans l'évangile de Jean, miracle que Van Gogh a représentée, inspiré par une eau forte de Rembrandt.

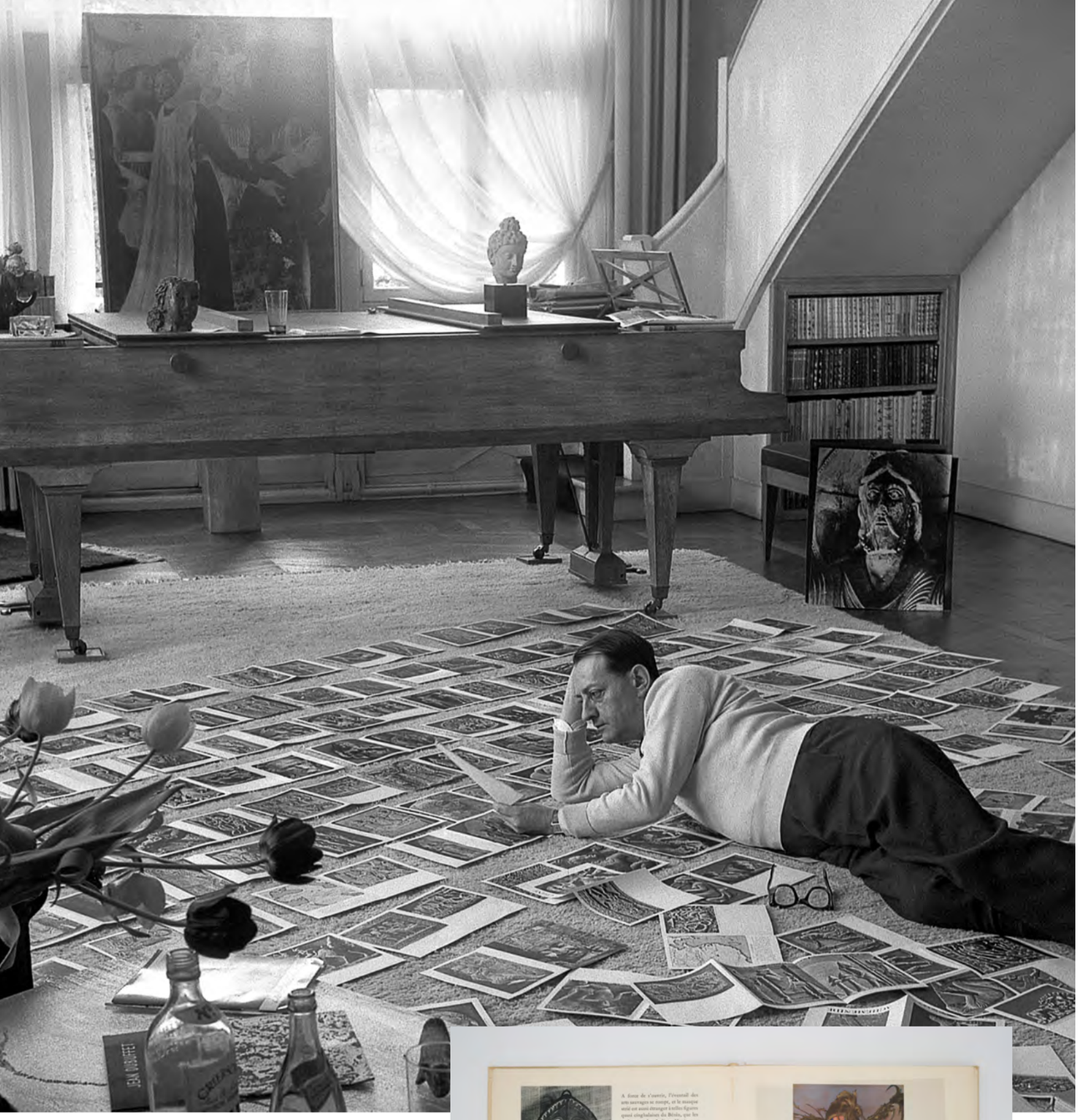




Photo publiée dans *Paris Match, N°273, 19 juin 1954* (détail)
© MAURICE JARNOUX/PARIS MATCH/SCOOP

André Malraux, *Le Musée imaginaire*,
Genève, Albert Skira, 1947, double page intérieure.
Photo : Grégoire d'Ablon
Courtesy : Jean de Loisy

André Malraux (1901-1976)

Extrait du catalogue d'exposition *André Malraux, monteur d'images : des origines de la poésie cubiste au Musée imaginaire*

Par Céline Malraux

Avant d'être écrivain, réalisateur ou résistant, André Malraux fut d'abord chineur et dénicheur de livres rares. Dès l'âge de 19 ans, doté d'une culture hypermnésique qu'il se forge seul dans les musées, les cinémas et les cours de l'École du Louvre, il publie son premier texte, « Des origines de la poésie cubiste[1] ». Les amitiés qu'il a nouées avec les poètes et les artistes de la vie montmartroise – Max Jacob, Pierre Reverdy, Jean Cocteau, Georges Gabory, Pablo Picasso, Juan Gris, Georges Braque, entre autres –, son œil curieux, son érudition lui permettent d'associer brillamment textes et images et il commence à éditer des ouvrages illustrés à tirage limité. André Malraux agence, reconfigure et produit des merveilles, quand il ne les découvre pas. En 1926, dans *La Tentation de l'Occident*, il fait dire à Ling : « L'artiste n'est pas celui qui crée : c'est celui qui sent[2]. » Pour lui, l'artiste est un médium : il capte, sélectionne et assemble les formes existantes. Le rapport premier d'André Malraux aux œuvres d'art est donc celui d'un agenceur d'images émerveillé, frappé de fulgurances. Gaëtan Picon note en 1949 que Malraux unit à l'art plastique une « impatience » – soit une rapidité de compréhension, un goût pour l'ellipse et l'image choc[3]. Cette méthode, refus de la médiation longue, le rapproche des plasticiens et plasticiennes. En publiant des textes ou des images, il ne les invente pas, mais les *met en scène* pour en révéler la puissance. Son rôle est de *sentir* leur potentiel et leur résonance.

Dans les années 1930, lauréat du prix Goncourt pour *La Condition humaine*, André Malraux devient une figure majeure de la lutte contre le fascisme. Aux premières heures de la guerre d'Espagne, il crée et commande l'escadrille España pour venir en aide aux républicains puis en tire *L'Espoir* (roman, 1937), puis *Sierra de Teruel* (film, 1939) dont il est aussi le monteur. Avec un sens de la composition graphique intuitif et le concours technique de Georges Grace, il façonne des images sobres et lumineuses, de véritables tableaux vivants qui, tout en servant une puissante propagande comparée au *Cuirassé Potemkine* (1925), transcendent le genre pour affirmer un cinéma d'auteur. Le film respecte alors les règles d'un montage alterné, garantissant une cohérence narrative et une harmonie parfaite avec la musique de Darius Milhaud. Cependant, le remontage effectué par le producteur en 1945, pour la seconde version intitulée *Espoir*, altéra cette cohérence. Raccourcie de dix-neuf plans, notamment dans la séquence finale de la montagne, cette version s'éloignait de l'équilibre dramatique et musical voulu par l'auteur dans son double geste de réalisateur et de monteur. Ce geste résonne alors avec les grandes interrogations de son époque sur la technique et l'image. André Malraux, qui a lu et cité Walter Benjamin dans *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1939), développe une réponse originale à sa pensée. Là où Benjamin voit la perte de l'aura par la reproductibilité technique[4], Malraux découvre dans le montage un acte de création : l'art naît quand l'objectif isole un fragment du monde.

Et en effet, de même que l'écriture romanesque d'André Malraux est cinématographique – par son abondance de dialogues et la succession rapide de ses scènes-plans –, de même que son cinéma est littéraire, écrit, il est intéressant de voir que Malraux éditeur (ce qu'il est à nouveau quand il assemble les images de ses écrits sur l'art dans *Le Musée imaginaire* en 1947) convoque fortement le montage cinématographique en ce qu'il est pour lui un dispositif visuel au service de l'imaginaire. Si l'agencement des planches est une écriture silencieuse, il est aussi le fruit d'une rumeur de fond, d'une activité fiévreuse d'atelier. *Le Musée imaginaire* ne surgit pas *ex nihilo*, il s'élabore dans le concret des échanges épistolaires, dans la poussière des imprimeries et le souci du détail technique. La correspondance entre André Malraux et le peintre Jean Fautrier en témoigne[5]. On y découvre la trace d'un *faire* partagé : des questions âpres sur la sélection des œuvres, des négociations sur les modes de reproduction, des inquiétudes sur la qualité du grain ou la densité de l'encre.

Ce labeur méticuleux donne naissance à un objet que Georges Didi-Huberman ne considère pas comme un livre, mais comme un album photographique[6]. Plusieurs personnes ont pu parler de ce fait concernant les écrits sur l'art de Malraux, comme Charlotte Wasser, qui rappelle que les images d'œuvres d'art ont chez Malraux « une autonomie rhétorique vis-à-vis du texte[7] », notamment parce qu'elles sont agencées de façon très intentionnelle : succession, juxtaposition, inversion ou encore variation des emplacements sur la surface de la double page. Malraux écrit dans *Les Voix du silence* : « La proximité et [...] la succession des planches [...] font vivre un style comme l'accéléré du film fait vivre une plante[8]. » Le monteur est celui qui *fait vivre un style*, celui qui *fait sentir* l'unité du divers. De la confrontation des images naît leur transformation en autre chose, reconfiguration qui appartient à l'humain mais qui, pour André Malraux, est de l'ordre du sacré : c'est la « métamorphose des dieux ».

—

[1] André Malraux, « Des origines de la poésie cubiste », in *La Connaissance*, n 1, janvier 1920.
[2] André Malraux, *La Tentation de l'Occident* (1926), in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 66.
[3] Voir Gaëtan Picon, « Malraux et la *Psychologie de l'art* », in *Liberté de l'esprit*, n° 1, 3 et 4, février, avril et mai 1949 ; article repris dans *Les Critiques de notre temps et Malraux*, Paris, Garnier Frères, 1977.
[4] Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». *Œuvres III*, traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard, 2000, p. 107-142.
[5] Cette correspondance est conservée dans le fonds André-Malraux, à la bibliothèque littéraire Jacques-Doucet à Paris.
[6] Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Hazan / Louvre Éditions, 2013.
[7] Charlotte Wasser, « *Le Musée Imaginaire* d'André Malraux : un anti-musée ? Une nouvelle forme de musée par l'édition », *Présence d'André Malraux sur la Toile* (revue électronique), art. 232, mars 2019.
[8] André Malraux, *Les Voix du silence* (1951), in *Écrits sur l'art*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 240.







Dennis Adams, *Malraux's Shoes [Les chaussures de Malraux]*, 2012
Vidéo, couleur et son, 42 min
Courtesy : l'artiste et Galeria MPA, Madrid

Dennis Adams (1948, États-Unis)

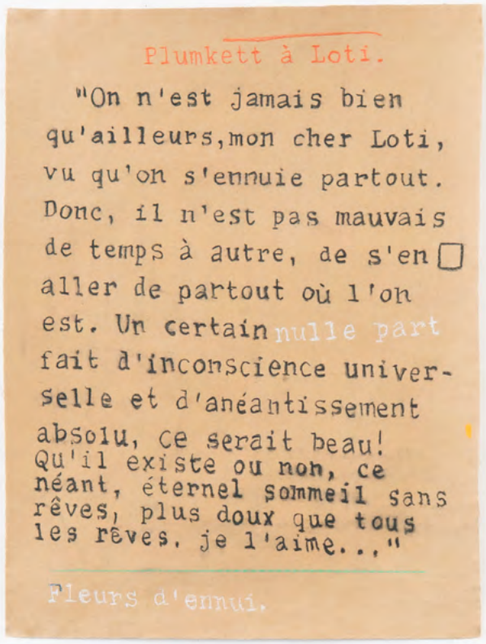
Malraux's Shoes (2012)

Le travail de Dennis Adams est structuré par des références constantes à l'histoire, à la littérature et à la philosophie. À travers des installations dans l'espace public ou dans des musées, l'artiste s'intéresse à la façon dont la culture et ses expressions sont imbibées de conceptions sociales et politiques altérant notre perception de l'histoire.

Dans *Malraux's Shoes*, Dennis Adams se met en scène sous les traits d'André Malraux (1901-1976) et mêle au monologue intérieur qu'il prête à son personnage ses propres interrogations sur l'art. Le décor de ce film est inspiré de la série de photographies réalisée le 21 mars 1953 par Maurice Jarnoux (1907-1969) pour *Paris Match*. Celui qui fut tout à la fois un aventurier, un combattant, un esthète et un homme d'État y apparaît entouré de reproductions photographiques disposées sur le sol de sa maison à Boulogne, en train de réaliser son travail de comparatiste passionné par l'art de toutes les civilisations.

Ces clichés, aujourd'hui célèbres, rendent visible la méthode développée par Malraux pour créer son *Musée imaginaire*. L'ouvrage qu'il publie en 1947 compare différentes œuvres, qui ont parfois été arrachées à leurs origines sacrées pour être présentées dans des musées. Il cherche ainsi à deviner ce qui les unit, ce qu'elles disent de l'humain et la façon dont, par leur coexistence, par leur réapparition dans de nouveaux contextes – musées ou albums –, elles se métamorphosent. Ainsi Malraux conçoit-il le Musée imaginaire, tentative de parvenir à une psychologie globale de la création comme une méthode utile aux créateurs et créatrices à venir. On peut le rapprocher de ce que fut, au début du xxe siècle, *L'Atlas mnémosyne* de l'historien allemand Aby Warburg (1866-1929) qui rassemblait un important corpus d'images.

La compréhension de cette puissance renouvelée, de ces résurrections qui concernent des créations de toutes époques et de tous lieux, est rendue possible grâce à la photographie et au fabuleux inventaire visuel qu'elle permet. C'était là une transformation de l'accès aux œuvres déjà analysée par le philosophe Walter Benjamin (1892-1940) dans son essai *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936) dont Malraux avait connaissance.







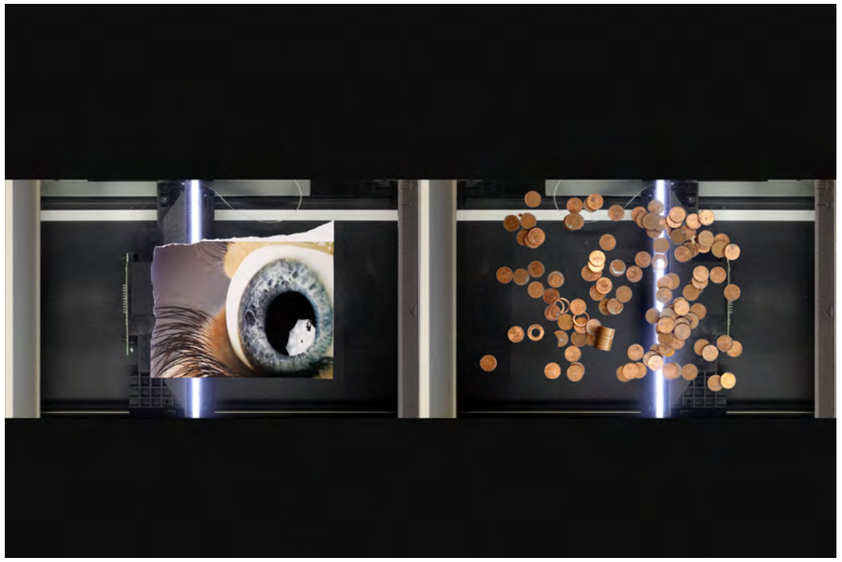
Jean-Michel Alberola, *Pierre Loti*, 2023. Fusain et pastel sur papier, 62,5 × 47,5 cm
Jean-Michel Alberola, *Va chercher*, 2017. Fusain sur paipier, 38 × 47 cm
Jean-Michel Alberola, *La parole de Maria Zambrano*, 2022. Bois balsa
Photos : Emma Riviera
© Jean-Michel Alberola France / ADAGP, Paris, 2026

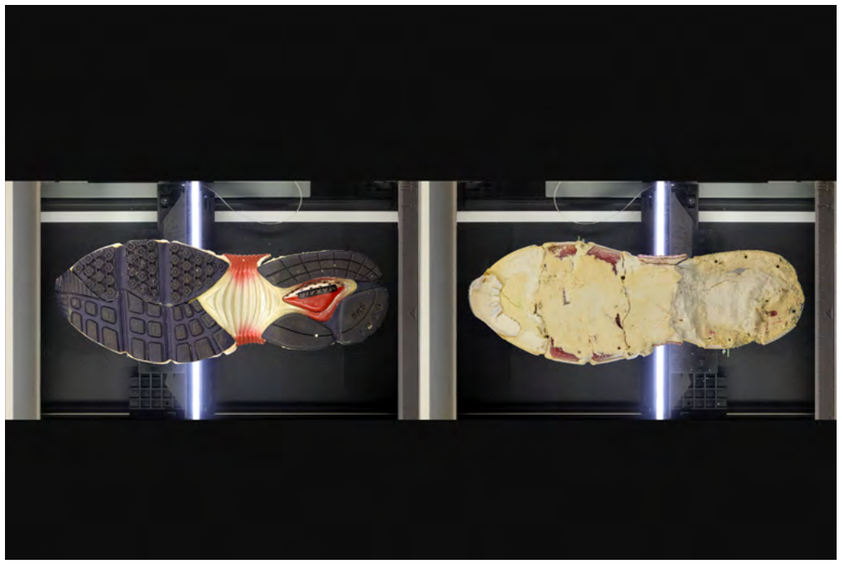
Jean-Michel Alberola (1953, Algérie)

37 % (2026)

Jean-Michel Alberola est un artiste dont l'œuvre politique et poétique véhicule une conception absolue de l'art à l'aide d'images, de textes, de citations plastiques ou textuelles. Bien que solitaire, Alberola n'est jamais seul ; sa pensée de peintre est sans cesse interpellée, qu'il soit en train de lire, de visiter un musée, d'assister à un concert ou de regarder un film. Il semble ainsi répondre à l'injonction « Va chercher ! » qui apparaît dans l'un de ses tableaux représentant une balle en attente d'être saisie. Alberola convoque au fil de ses démarches d'artiste un cortège de créateurs et créatrices ; ainsi, peintres des siècles passés, rockeurs, compositeurs anciens, cinéastes de western, écrivains ou philosophes sont les silhouettes qui, ensemble, forment le groupe immense et hétérogène qui habite son œuvre en constante construction.

L'artiste expose ici un échantillon – 37 %, dit-il – de ces compagnes et compagnons qu'il s'est choisis et avec lesquels il cherche, explore, invente, soulignant des connivences de pensée ou de dates les liant entre eux, comme autant de hasards significatifs qui laisseraient supposer qu'une unité se faufile au milieu de ce désordre. Cet équipage bigarré contribue à bâtir l'édifice incertain, la construction délicate et toujours instable de la pensée de l'artiste. Il compose un *Éclairage en groupe*, c'est-à-dire l'effort forcément collectif des artistes pour éclairer et pour avancer dans la matière nocturne de l'art.





Tolia Astakhishvili et Dylan Peirce
So many things I'd like to tell you [Tant de choses que j'aimerais te dire], 2020-2025
Vidéo haute définition sur deux canaux (couleur, son), 48 min
Fonds pour le XXI^e siècle
© 2026 Tolia Astakhishvili et Dylan Peirce
Avec l'aimable autorisation des artistes, LC Queisser et Emalin

Tolia Astakhishvili (1974, Géorgie) et Dylan Peirce (1977, France)

So many things I'd like to tell you (2020-2025)

Tolia Astakhishvili et Dylan Peirce, qui développent chacun une pratique autonome, collaborent depuis plus de vingt ans à travers des installations, des sculptures ou bien encore des vidéos.

So many things I'd like to tell you [Tant de choses que j'aimerais te dire], projeté sur deux écrans placés face à face, montre une centaine d'objets en train d'être scannés de manière lente et méthodique. Issus de notre quotidien, ces derniers – pièces de monnaie, téléphone, pages de magazine, emballages, tasse de café, cigarettes… –, parfois aplatis et rendus inutilisables, se succèdent selon des rapprochements formels, poétiques, sémantiques ou culturels. Cet enchaînement soigneusement orchestré par les artistes s'offre au public comme une lecture subjective et conceptuelle de notre monde matériel. Il donne naissance à des réflexions et commentaires visuels sur des sujets allant de l'économie à l'écologie, en passant par le genre ou le concept de beauté.

Cet inventaire est teinté d'une ambiance technologique grâce au balayage régulier du rayon lumineux du scanner ainsi qu'à des sons profonds qui vibrent et produisent des sortes de réverbérations, renforçant le caractère étrange et immersif de l'installation. Selon les artistes, cette œuvre dresse un portrait partiel du capitalisme tardif, ainsi que des identités fragiles et des réseaux de signification qui y naissent.



Patrick van Caeckenbergh, *De Hoed (The Hat) [Chapeau!]*, 1988-1989
Techniques mixtes, H. 130 cm ; Ø 80 cm ; Tapis : 240 × 170 cm ; Socle : 300 × 230 × 40 cm
Courtesy : Frank Demaegd © Patrick van Caeckenbergh / ADAGP, Paris, 2026

Patrick van Caeckenbergh (1960, Belgique)

Chapeau ! (1988-1989)

Formant un véritable corpus encyclopédique inspiré par la culture tant scientifique que populaire, les œuvres de Patrick Van Caeckenbergh donnent naissance à un monde clos dont nous ne sommes que les spectateurs et spectatrices, et dans lequel sont associés récits, bricolages, collections, érudition et infinie curiosité. Avec humour et invention, Van Caeckenbergh développe une anthropologie poétique rassemblant le futile et l'essentiel, dont l'anachronisme revendiqué résonne aujourd'hui étrangement avec les enjeux mémoriels nés de l'avènement du monde numérique.

Son œuvre *Chapeau !* consiste en un couvre-chef démesuré à l'extérieur tapissé d'une carte du ciel et au sein duquel se trouvent une multitude de petits tiroirs et différents éléments – tels que des allumettes, des bougies ou encore de petites fioles – qui, ensemble, forment une sorte de petit théâtre de souvenirs. Posé sur un socle, ce chapeau est entouré d'autres objets utiles aux présentations que faisait de ville en ville le personnage hypermnésique qui inspira ici l'artiste : un porte-voix, un tapis, une photographie de l'objet porté et un panache qui permettait de dépoussiérer les idées qui traversaient son esprit – un ensemble énigmatique, donc, mais également pratique. Ce haut-de-forme compose à la fois un contenant pour les pensées et les souvenirs, un lieu d'archives et un cabinet de curiosités intime. Mais c'est également une maison du savoir qui rend compte de l'obsession de Van Caeckenbergh : classer les éléments du réel afin d'y trouver un sens, et opérer par leur accumulation et leur mise en relation une forme de résistance face à la complexité de l'univers.











Ryan Gander
Giving form to feeling (Cognitive oversight), 2026
Cartes, aimants, panneaux en acier
Ryan Gander Studio et Galerie Mennour, Paris
© Ryan Gander / ADAGP, Paris, 2026

Ryan Gander
Portrait of a colour blind artist obscured by flowers [Portrait d'un artiste daltonien obscurci par des fleurs], 2016
Vidéo HD (couleur, son stéréo), durée : 13 min 09 s
© Ryan Gander / ADAGP, Paris, 2026
Courtesy : l'artiste et Esther Schipper, Berlin ; photogrammes : avec l'aimable autorisation du Ryan Gander Studio

Ryan Gander (1976, Royaume-Uni)

Giving Form to Feeling (Cognitive Oversight) (2026)

Les œuvres de Ryan Gander s'attachent à saisir la fluidité des mouvements de la pensée ou des sensations. Les processus émotionnels ou intellectuels qui constituent les sujets de son travail sont exprimés à l'aide de techniques à même de faire ressentir à celui ou celle qui regarde la subtilité des états psychiques mis en situation. Ainsi, à travers des sculptures de pierre, des papiers froissés, un simple courant d'air qui effleure les corps ou des yeux électroniques qui les observent, chacune des œuvres de Gander restitue une disposition de l'esprit : ennui, oubli, inquiétude, jeu, etc.

Giving Form to Feeling (Cognitive Oversight), 2026 forme un inventaire, un musée actif, un conservatoire des idées qui viennent à l'artiste et seraient facilement oubliées si elles n'étaient pas préservées. Ainsi notées, photographiées et classées, ce sont là des milliers d'inventions potentielles qui reposent. L'artiste accomplit un travail d'archivage semblable avec les milliers de photos qu'il réalise – des images semblant sans intérêt immédiat mais qui ont retenu son attention et dont il emploiera peut-être plus tard dans son travail les qualités fugaces et volatiles qu'il y a décelées.

Cette installation présente le spectacle de la pensée inaboutie, telle une fouille archéologique dans le cerveau de l'artiste, un conservatoire des créations à venir. Là où d'autres artistes collectent et travaillent avec les reproductions d'œuvres qu'ils et elles ont aimées, Gander nous donne accès à une étape de création antérieure : celle où des alertes visuelles ou mentales agitent l'imaginaire de l'artiste qui, un jour peut-être, en transformera l'une ou l'autre en œuvre.



Jean-Luc Godard
Scénario, Cahier 1, page 1, 2019
© Écran Noir Productions

Jean-Luc Godard (1930-2022, France / Suisse)

Extrait du catalogue d'exposition *Malraux, Langlois, Godard* Par Dominique Païni

Histoire(s) du cinéma (1988-1998), réalisé par Jean-Luc Godard au terme de près de cent années d'existence de l'art du film, constitue une programmation de films – comme si le cinéaste avait trouvé de somptueux et antiques fragments filmiques et les avait rassemblés selon des principes qui les transforment et les métamorphosent. Moderne art des ruines, ce report vidéo constitue une extraction des films hors de toute histoire linéaire, et un montage – un remploi – selon une logique autre que narrative ou chronologique.

[...]

On retrouve à de multiples occasions dans *Les Voix du silence* une même idée que Malraux reprend sous diverses formes : selon lui, le musée sépare l'œuvre du monde profane et la rapproche d'œuvres opposées et rivales ; ce faisant, il organise la confrontation de métamorphoses. Or, Jean-Luc Godard soumet des extraits de films à de comparables métamorphoses. Si Malraux utilise la photographie pour contraindre littéralement l'œuvre à sa démonstration, Godard choisit des photogrammes, des plans et des séquences qu'il confronte et compare, et explore ce qui pourrait se résumer par « le rendez-vous manqué entre cinéma et histoire » ou, plus exactement, « le rendez-vous illusoirement réalisé[4] ».

L'histoire de l'art de Malraux est d'ailleurs rendue possible grâce à la reproductibilité photographique. Godard utilise la vidéo comme instance de reproduction pour le cinéma, comme la photographie le fut pour les arts plastiques.

[...]

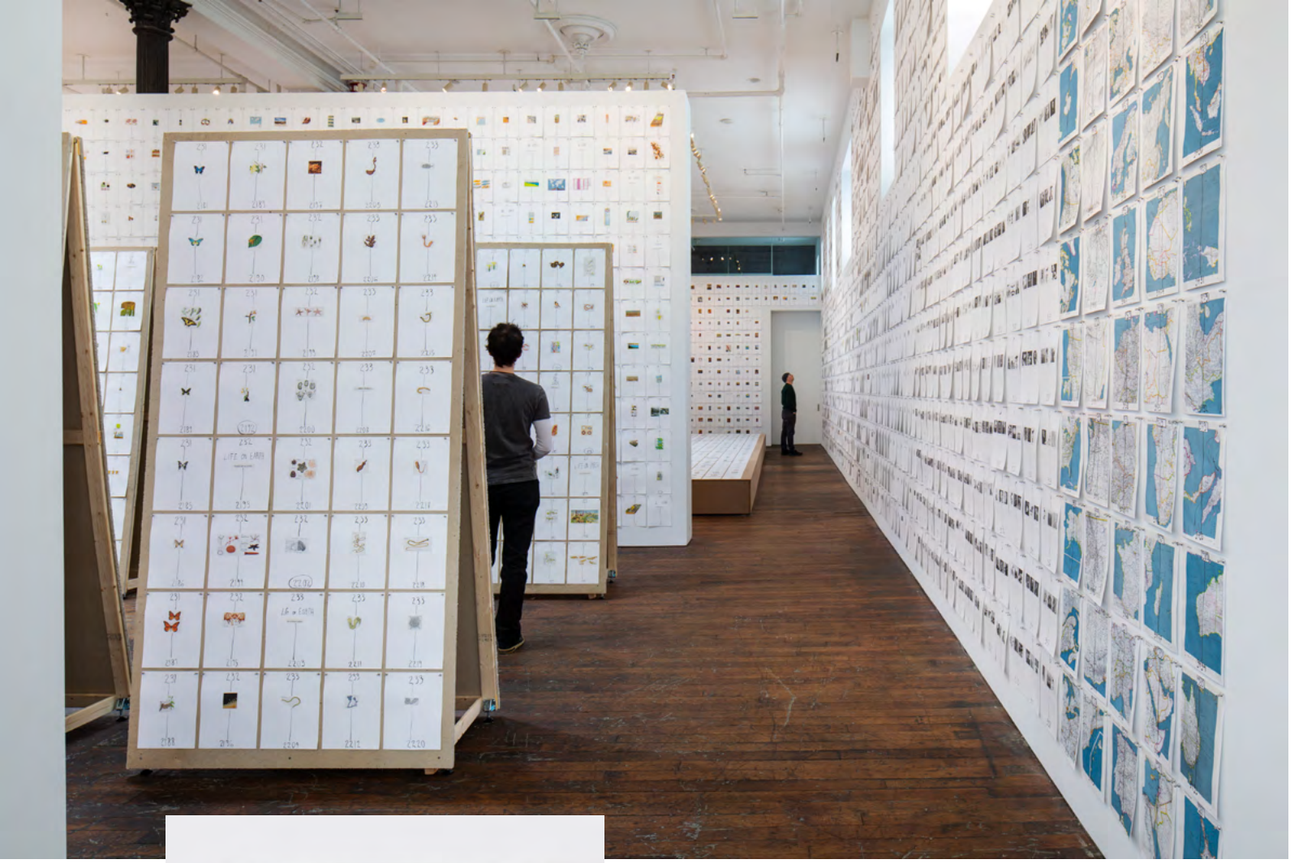
Mais qui donc contribua à relier Malraux et Godard ? Ce dernier le reconnut : Henri Langlois fut le passeur[5]. Lui aussi a brassé, rapproché, confronté, comparé – Jean Epstein avec Kenneth Anger, Friedrich Wilhelm Murnau avec Philippe Garrel –, a installé des « silences » décisifs entre Louis Feuillade et Jacques Rivette : on peut supposer que la présentation sans intertitres et en continuité des « sérials » de Feuillade *Fantômas* de 1913-1914, *Les Vampires* de 1915) a marqué le cinéma de Rivette. Le mode de présentation muséologique engendre l'art nouveau.

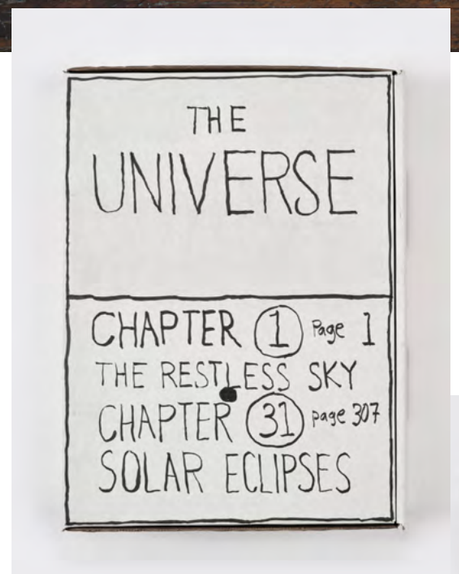
La Cinémathèque française a probablement été une réalisation exemplaire du « musée imaginaire » que Malraux définissait comme un lieu mental. Pour Langlois, le support de son musée cinématographique imaginaire ne fut pas un livre, mais un écran.

[...]
Peut-on conclure alors que la vidéo est devenue avec Godard l'outil muséographique du cinéma dont Langlois avait déjà pensé, en actes de programmation, les premiers principes ? Malraux a inventé un musée d'un type nouveau, au fond déjà virtuel et pas seulement imaginaire, et Langlois avait entre les mains l'art conforme à ce musée, le cinéma. Quant à Godard, il élabore un musée inédit qui s'incarne en une œuvre vidéographique.

Aujourd'hui, *Histoire(s) du cinéma* constitue un dispositif muséographique lyrique tel que même Malraux n'aurait pu l'imaginer.

—
4. Voir son film *For Ever Mozart* (1996) qui revient plus clairement sur le rapport cinéma/histoire.
5. Ce n'est pas une moindre provocation que d'avancer une telle hypothèse lorsque l'on se souvient de « l'affaire Langlois » et du rôle qu'y tint Malraux : le 9 février 1968, Henri Langlois fut évincé de la direction de la Cinémathèque française par le Ministère de la Culture dirigé par André Malraux. Jean-Luc Godard, qui s'était déjà élevé en 1966 contre la censure du film de Jacques Rivette *Suzanne Simonin, la Religieuse de Diderot* sous le règne ministériel de Malraux, participa intensément aux manifestations organisées contre cette décision.







Matt Mullican
The Universe [L'Univers], 2023-2025
9 519 collages sur papier à l'encre ;
101 enveloppes kraft à l'encre ;
25 boîtes en carton à l'encre
Courtesy de l'artiste et Peter Freeman, Inc., New York / Paris
Photos : Nicholas Knight
© Matt Mullican

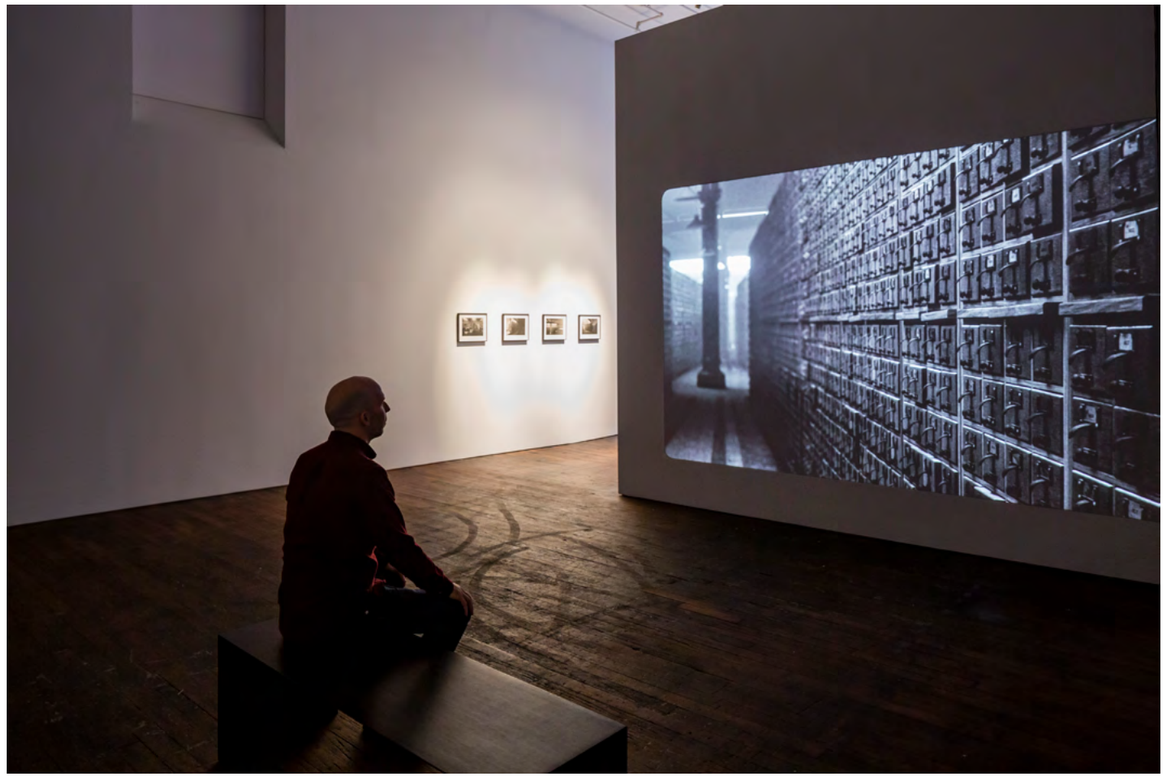
Matt Mullican (1951, États-Unis)

The Universe (2023-2025)

Matt Mullican crée depuis plusieurs décennies des cosmogonies constituées de symboles et de signes qui synthétisent des domaines entiers des connaissances philosophiques ou techniques de l'humanité. Il tente ainsi de définir une ontologie de différentes facettes du monde humain, de les explorer et de les comprendre, et ce à l'aide de dessins, collages, sculptures ou estampes. Dans certaines de ses performances, souvent réalisées sous hypnose, une entité auxiliaire nommée « t*hat other person* » (« cette autre personne »), s'immisce temporairement dans l'esprit de l'artiste lors de certains travaux répétitifs ou épuisants auxquels il se consacre en réalisant ses œuvres.

L'installation *The Universe* consiste en 9 519 feuilles de papier sur lesquelles sont collés l'intégralité des illustrations et des titres de chapitres de l'édition de 1990 de *The Random House Encyclopedia*, publiée pour la première fois en 1977. Suivant les deux sections de l'encyclopédie (*Colorpedia* et *Alphapedia*), l'artiste a découpé les images et les titres de l'encyclopédie – utilisant pour cela deux exemplaires – puis placé chacun de ces fragments sur une feuille blanche. Il a ensuite numéroté chacune d'entre elles en respectant l'ordre d'apparition des fragments ainsi isolés dans l'ouvrage, puis classé l'ensemble dans 101 enveloppes elles-mêmes placées dans 25 boîtes – chacune d'entre elles correspondant à des chapitres précis suivant le sommaire de l'encyclopédie. La tétanie qu'on peut ressentir face à cette somme d'objets et d'informations cède finalement la place à la joie face aux liens, correspondances et dialogues qui s'établissent entre les ces images et ces mots. Le caractère immersif et prolifique de cette œuvre est renforcé par la simplicité des moyens utilisés pour la réaliser.





Fiona Tan, *Archive*, 2019
Vues de l'installation : Fiona Tan – Peter Freeman Gallery, New York
Photogrammes d'Archive : avec l'aimable autorisation de l'artiste et de Peter Freeman, Inc., New York / Paris

Fiona Tan, *Archive*, 2019
Animation 3D, noir et blanc, muette
Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de Peter Freeman, Inc., New York / Paris

© Fiona Tan

Fiona Tan (1966, Indonésie)

Archives (2019)

À l'aide d'installations et de vidéos où elle manie documents historiques et fictions, Fiona Tan interroge sur l'origine des systèmes d'organisation du réel, l'intérêt des collections ou l'importance obsessionnelle des archives dans les sociétés humaines. Elle produit des travaux ambigus, mettant volontairement en crise notre perception et notre foi dans le réel et ses représentations.

Le film *Archive* trouve son origine dans son attrait pour la vie et l'œuvre du bibliographe, documentaliste et activiste pour la paix belge Paul Otlet (1868-1944) à l'origine de la création du centre d'archives Le Mundaneum. Ce dernier a entrepris de cataloguer l'ensemble de la connaissance humaine au sein d'un centre d'archives, nommé le Mundaneum, à l'aide du système CDU (Classification décimale universelle) qu'il avait lui-même co-inventé ; encore en vigueur dans de nombreuses bibliothèques, ce principe de classification, d'archivage et d'accès à l'information est considéré par beaucoup comme le précurseur d'Internet.

À l'aide d'une maquette 3D et d'images générées par ordinateur, Tan a imaginé une architecture utopique du Mundaneum[1], dont Paul Otlet souhaitait confier la réalisation à Le Corbusier (1887-1965), et réalisé un film où le regard du spectateur ou de la spectatrice traverse désertés, vides de toute présence humaine. Pour cela, elle s'est attachée aux écrits d'Otlet et à son obsession pour les cercles ainsi qu'à la nouvelle de Jorge Luis Borges (1899-1986) *Les Ruines circulaires* (1940).

—

1. Le Mundaneum, centre d'archives et espace muséal, existe par ailleurs et est aujourd'hui situé à Mons.





Images de *L'Inventario* (2003–2025), présentées ici à titre d'illustration uniquement.
Les images *in situ* de l'installation à venir seront disponibles début décembre.

Tatiana Trouvé (1968, Italie)

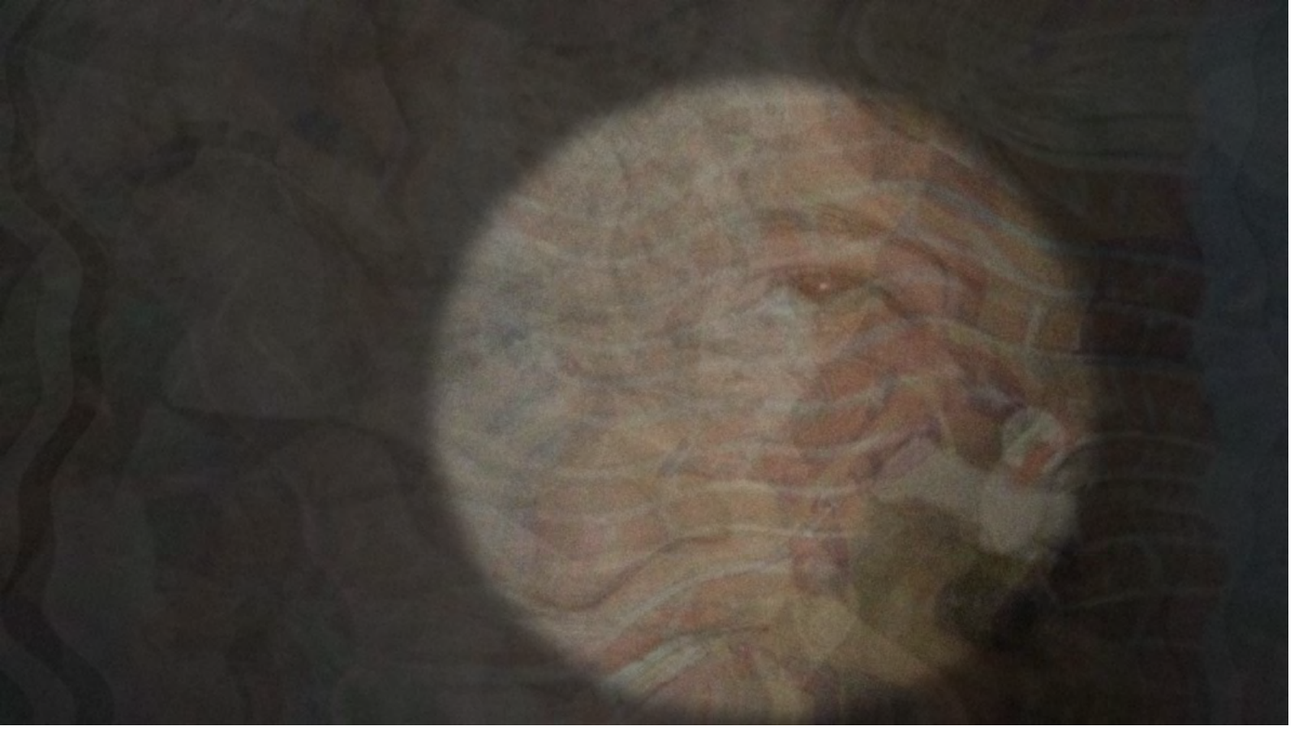
L'Inventario (2003-2026)
Titre provisoire

Les œuvres de Tatiana Trouvé transforment les matériaux, enrichissent l'ordinaire de symboles ou de liens, créant ainsi des mondes qui élèvent notre perception vers le poétique. Ce dernier s'exprime remarquablement dans les dessins, sculptures et installations de l'artiste.

L'Inventario trouve sa source dans un arsenal poétique que l'artiste a rassemblé au sous-sol de son atelier. Formant un insolite journal de bord rangé sur des étagères, ces trouvailles composent fortuitement des natures mortes, sortes de compositions spontanées, émouvantes, pas tout à fait des œuvres mais beaucoup plus que des assemblages inopinés.

Créée à partir d'une infime partie de cette collection, l'installation *L'Inventario* donne à voir des reproductions de ces objets réalisées dans des matériaux nobles – tels le bronze, le marbre ou l'onyx –, comme pour leur donner à tous une même dignité. Le tout est soigneusement disposé sur des étagères qui paraissent faites de carton mais qui, selon un jeu en trompe-l'œil que Trouvé affectionne, s'avèrent être en aluminium, ce qui contredit la fragilité de l'évocation.

L'artiste explique à propos de l'œuvre :
« L'idée est de pénétrer dans un espace où quelques éléments subsistent encore, mais dont l'essentiel a déjà disparu. »







Gaspar Willmann, *Les portes d'Opacity*, 2026
bois, vidéo projecteur, maquettes, tiroirs, images glanée,
4 socles d'environ 140 x 30 x 30

Gaspar Willmann, *JUMAP (sans titre)*, 2024
Impression UV et huile sur toile de lin 188 × 110 cm

Gaspar Willmann, *JUMAP (l'épine)*, 2026
Impression UV et huile sur toile de lin 188 × 110 cm

© Galerie Exo Exo
© Gaspar Willmann / ADAGP, Paris, 2026

Gaspar Willmann (1995, France)

Les Portes d'Opacity (2026)

Regroupant des œuvres spécialement réalisées pour l'exposition *Moissons*, l'installation *Les Portes d'Opacity* de Gaspar Willmann propose de découvrir une ville fictionnelle au sein de laquelle les images n'ont pas encore envahi tous les espaces physiques, mentaux, intimes ou publics ; une ville au sein de laquelle les idées, les affects et les histoires peuvent encore être cachés, tenus secrets, et où l'opacité apparaît comme une valeur positive. Pour donner corps à Opacity, l'artiste a créé des maquettes de buildings qui, réunies au sein de l'espace d'exposition, incarnent notamment les non-lieux ou *junkspace*[1] de Rem Koolhaas. Depuis ces petites architectures sont projetées sur les murs des images glanées sur Internet, un corpus iconographique subjectif balayé par des faisceaux lumineux rappelant les phares d'une voiture.

En réponse à cette somme de signes visuels rendus insaisissables par leur manière de nous être transmis, Willmann expose également dans cette installation des peintures dont la production lui permet de passer du temps à comprendre les images avec lesquelles il choisit de travailler. Cette relation étroite aux flux et aux mécanismes de diffusion de l'information (visuelle, textuelle ou émotionnelle) est au cœur de la pratique de l'artiste qui, tout en se confrontant aux registres médiatiques et artistiques, vient interroger la marchandisation de notre attention et les moyens à notre disposition pour résister face aux processus d'oppression technologique et économique.

—

1. Concept signifiant littéralement « espace foutoir » développé par l'architecte néerlandais Rem Koolhaas pour caractériser les espaces urbains contemporains.

Catalogue

Titre : Moissons
Langue : bilingue français / anglais
Graphisme : Jauneau Vallance
Éditeur : Fondation Vincent van Gogh Arles
Parution le 21 novembre 2026
ISBN : 979-10-94966-38-9
Auteur·rices : Nienke Bakker, Margaux Bonopera, Jean de Loisy, Céline Malraux, Dominique Païni et Fleur Roos Rosa de Carvalho
Prix : 25€
Descriptif : 22 × 16,5 cm, 192 p., 100 ill.



Biographies des auteur·ices

Nienke Bakker est conservatrice générale des peintures au Van Gogh Museum d'Amsterdam. Elle fait partie de l'équipe de rédaction de la version en ligne de la correspondance complète de Van Gogh (vangoghletters.org) et de la publication en six volumes Vincent van Gogh : les lettres (Actes Sud, 2009). Elle a contribué à de nombreuses expositions et publications sur Vincent van Gogh et l'art de la fin du XIXe siècle.

Margaux Bonopera a étudié l'histoire de l'art avant de se spécialiser dans le commissariat d'exposition au Royal College of Art de Londres. Responsable des expositions à la Fondation Vincent van Gogh Arles, elle y a dernièrement été co-commissaire de l'exposition *SUSPECTS – Van Gogh, Tricksters & Co.* avec Jean de Loisy (2026). Elle réalise également des commissariats de manière indépendante.

Céline Malraux est autrice, réalisatrice et chercheuse. Son travail explore les liens entre littérature, image et engagement social. Autrice de plusieurs ouvrages, elle a également réalisé plusieurs documentaires, dirigé une compagnie de théâtre et développé des actions de réinsertion en milieu carcéral. Elle est membre du jury du prix André Malraux et préside la Commission nationale pour le cinquantenaire de la disparition d'André Malraux.

Dominique Païni est commissaire d'exposition indépendant. Auteur de plusieurs ouvrages consacrés aux liens entre le cinéma et les autres arts, il a notamment été directeur des productions audiovisuelles et cinématographiques du musée du Louvre (1987-1990), directeur général de la Cinémathèque française (1990-2000) et directeur du département « Développement culturel » du Centre Georges-Pompidou (2000-2005).

Fleur Roos Rosa de Carvalho est conservatrice en chef de la section « Estampes et dessins » du Van Gogh Museum d'Amsterdam. Elle y a notamment été commissaire de l'exposition *L'Estampe à Paris, 1900 : élitiste et populaire*, dont elle a également rédigé le catalogue (Fonds Mercator, 2017). Elle a coécrit *La Gravure à Paris : une rage fin de siècle* (Fonds Mercator, 2013). Elle a également participé à l'établissement du catalogue des pein-tures et dessins des contemporaines et contemporains de Van Gogh.

La Fondation Vincent van Gogh Arles
Exaucer le vœu de Vincent

La Fondation Vincent van Gogh Arles s'inspire des propos de Vincent, qui espérait devenir « un anneau dans la chaine des artistes[1] ». Sa vocation est de valoriser le lien fertile entre cet artiste mondialement admiré et les œuvres de créateurs et créatrices ultérieurs, qu'il n'a cessé d'inspirer.

En 1983, à l'approche du centenaire de l'arrivée du peintre à Arles, Yolande Clergue lance l'Association pour la création de la Fondation van Gogh ; elle invite des artistes contemporains à créer des œuvres inspirées du maître néerlandais, dont une partie constituera la collection de la Fondation.

En 2008, l'ornithologue et philanthrope Luc Hoffmann, lui aussi convaincu de la nécessité d'édifier à Arles un lieu dédié à Van Gogh, crée la fondation qui lui sera consacrée. Installée dans les anciens locaux de la Banque de France mis à disposition par la municipalité, la Fondation Vincent van Gogh Arles ouvre ses portes en 2014. Sa présidente, Maja Hoffmann, en confie la direction artistique à la commissaire d'exposition Bice Curiger, qui organise pendant plus de dix ans de nombreux événements et expositions en collaboration avec des musées et collections du monde entier – dont le Van Gogh Museum d'Amsterdam.

Dorénavant sous la direction artistique de Jean de Loisy, la Fondation poursuit la mission de nous mettre en présence de l'œuvre de Van Gogh et de révéler son puissant effet sur l'art moderne et contemporain. Elle se conforme ainsi à la pensée de Van Gogh qui écrivait : « C'est précisément parce que je trouve que l'ancien est beau, que j'estime à plus forte raison que le neuf est beau[2]. »

—
1. Vincent van Gogh, lettre à son frère, Arles, vers le 20 mai 1888.
2. Vincent van Gogh, lettre à sa soeur, Paris, fin octobre 1887

FONDATION
VINCENT
VAN GOGH
ARLES



Programme 26-27

SUSPECTS
Van Gogh, Tricksters & Co.
Jusqu'au 18 octobre 26

MOISSONS
Le Musée imaginaire
c'est l'esprit des artistes
22.11.26 — 04.04.27

Festival du Dessin
23.04 — 23.05.27

Alvaro Barrington
Monographie
Juin — septembre 27