

Bertrand Lavier

Morceaux Choisis

15 janvier
— 21 mars 2026

Communiqué de presse

Avec *Morceaux Choisis*, sa nouvelle exposition à la galerie, Bertrand Lavier dévoile deux nouveaux ensembles d'œuvres, aux côtés de prolongements de ses *chantiers* en cours. Le titre de l'exposition—qui renvoie à l'idée de sélection, voire d'anthologie—donne le ton : il convoque les notions de choix, d'agencement et de mise en scène, qui sont au cœur de la pratique de Lavier. Il évoque également l'ampleur et la diversité qui caractérisent son œuvre, faisant de *Morceaux Choisis* une dénomination particulièrement juste pour ces deux nouveaux ensembles.

L'exposition s'ouvre sur une entrée en matière fracassante : l'épave d'une Fiat 500, l'une des icônes de l'âge d'or de l'automobile au siècle dernier, dont la carrosserie déformée est recouverte d'un rouge brillant et séduisant. Présentée seule au fond de la galerie, sur une plateforme qui tient davantage de la scène que du socle, *Fiat 500* est la plus récente des voitures accidentées de Lavier, une série dont l'origine remonte à son œuvre fondatrice *Giulietta* (1993). Emblématique de l'ironie, de l'humour et du jeu sémantique qui traversent la pratique de l'artiste, *Fiat 500* introduit plusieurs enjeux centraux de l'exposition : la frontière entre l'art et le quotidien ; entre représentation et réalité ; entre langage et signification ; ainsi que le statut de l'objet au regard de son auteur.

À la différence des artistes américains associés à l'imaginaire automobile, tels que Warhol ou Charles Ray, Lavier ne cherche ni à esthétiser la catastrophe ni à la fabriquer. Il choisit un véhicule accidenté et le présente comme un fait accompli : le dommage n'est pas produit, mais « trouvé ». Sa destruction engendre une nouvelle forme, montrant qu'une sculpture peut exister sans être « faite » au sens conventionnel du terme. À la fois ready-made d'inspiration duchampienne et objet peint, *Fiat 500* devient un artefact hybride qui court-circuite la perception : s'agit-il d'une sculpture, d'une peinture, ou des deux à la fois ? La dissonance entre le modèle et la couleur de la peinture accentue encore la dimension conceptuelle de l'œuvre : le rouge n'est pas un simple rouge, mais un rouge Lamborghini—rappelant que l'acte de nommer est déjà lui-même producteur de sens. Dépouillée de sa fonction et saturée de mythologies de marque et de design, la voiture renaît comme une ruine singulière—à la fois séduisante et dérangeante, intacte et détruite, objet autant désirable qu'inquiétant.

À l'étage, Lavier introduit un nouvel ensemble d'œuvres : *Inclusions*. Ces toiles abstraites—dénichées dans des marchés aux puces et des brocantes—sont encapsulées dans des blocs de verre acrylique. À l'instar de la *Fiat 500* accidentée, ces œuvres sont « trouvées » plutôt que produites : l'intervention de Lavier est d'ordre conceptuel, fondée sur le choix et la présentation plutôt que sur la question de l'auteur. Cette encapsulation dans le verre engendre un nouveau court-circuit perceptif. Si le geste évoque les Nouveaux Réalistes, et en particulier Arman, il interroge ici un tabou moderniste : la séparation entre peinture et sculpture. Les deux faces de chaque toile étant visibles, les hiérarchies traditionnelles du regard se dissolvent. Ces peintures autrefois anonymes se trouvent alors suspendues entre plusieurs états : objet et sculpture, abandonnées et revalorisées, protégées et enfermées. Disposées selon ce que Lavier nomme un « bouquet abstrait », les sept œuvres bousculent avec humour les conventions d'orientation et de présentation—au point que, pour reprendre les mots de l'artiste, « le verso devient plus intéressant que la face avant ». Par ailleurs, la diversité des peintures sélectionnées pour *Inclusions* est telle qu'elles évoquent une exposition collective—une idée qui prolonge et renvoie à la précédente exposition de Lavier à la galerie, *Walt Disney Productions* (2016), centrée sur la peinture abstraite et sa représentation dans la culture populaire.

Présentée dans la même galerie, *Brushstrokes* constitue le second nouvel ensemble d'œuvres de l'exposition. Fabriqués en acier peint, ces coups de pinceau littéraux traduisent le geste en une forme tridimensionnelle, occupant un territoire tout aussi ambigu entre peinture et sculpture. Contrairement aux *Inclusions*, posées sur des socles et invitant le spectateur à en faire le tour, les *Brushstrokes* sont accrochées au mur, à la manière de tableaux—sans pour autant être planes. À la différence d'artistes tels que Roy Lichtenstein, qui représentaient le coup de pinceau, Lavier lui confère une présence physique. Cette distinction souligne une divergence entre l'intérêt du Pop art américain pour la représentation et l'engagement des Nouveaux Réalistes européens en faveur de la présentation du réel lui-même.

Dans la galerie voisine, Lavier présente quatre nouvelles peintures issues d'une sélection de ses *chantiers* les plus emblématiques : une *vitrine* peinte (inspirée des devantures parisiennes), un miroir peint, un Fujichrome peint et une peinture de couleurs juxtaposées. Dans la *vitrine*, Lavier transforme une surface utilitaire en un champ pictural ambigu. À partir d'une photographie d'une vitrine occultée (en l'occurrence située rue Elzévir, nommée d'après la dynastie d'éditeurs néerlandais du XVII^e siècle) il opère un transfert numérique sur toile, brouillant les distinctions entre transparence et surface, exposition et représentation. Un lieu de commerce devient ainsi une scène pour le geste pictural, soulevant la question de ce qui distingue l'image de l'objet, mais aussi l'art de la mise en vitrine. Deux strates d'anonymat coexistent : celle du peintre inconnu ayant obstrué la vitrine et celle du technicien ayant imprimé l'image. Lavier est à la fois absent (sa main n'est pas visible) et présent (l'œuvre existe par son orchestration).

Le miroir peint agit selon une logique similaire. Ici, la peinture perturbe le reflet, empêchant le spectateur d'accéder à sa propre image. Le miroir cesse d'être un outil de reconnaissance de soi et devient un objet paradoxal—réflétant la peinture plutôt que le spectateur. Avec *Bleu de Cobalt* (2025), le Fujichrome peint, Lavier intervient à nouveau dans la logique de la reproduction photographique : en peignant ton sur ton sur le tirage d'une surface bleue, il introduit la main dans un médium associé à la précision mécanique. Il en résulte une surface hybride, où la promesse d'objectivité de la photographie est déstabilisée par la subjectivité picturale, brouillant la frontière entre image photographique et geste peint.

Enfin, la peinture de couleurs juxtaposées *Bleu de France par Tollens et Ripolin* (2025) aborde la peinture dans ses termes les plus élémentaires. Lavier y explore la couleur non pour son potentiel représentatif, mais comme matière pure. Ce faisant, ces œuvres font valoir la peinture comme présence physique et matérielle plutôt que comme système de représentation, déplaçant l'attention de la représentation vers une rencontre immédiate avec la couleur elle-même.

Bertrand Lavier (né en 1949 à Châtillon-sur-Seine, France) vit et travaille à Paris. En 2012, il a fait l'objet d'une importante rétrospective au Centre Pompidou, à Paris. Parmi ses expositions personnelles récentes figurent *Bertrand Lavier*, Fosun Foundation, à Shanghai & Chengdu, Chine (2022–2023) ; *Unwittingly but Willingly*, Le Consortium, Dijon, France (2021–2022) ; *Bertrand Lavier*, Bourse de Commerce – Pinault Collection, Paris, France (2021) ; *Medley*, Espace Louis Vuitton Tokyo, Tokyo, Japon (2018) ; *Walt Disney Productions*, Kunstmuseum Luzern, Lucerne, Suisse (2017) ; et *Œuvres in situ / Anémochories*, Palais de Tokyo, Paris, France (2016).

Pour plus d'informations veuillez contacter info@xavierhufkens.com ou au +32(0)2 639 67 30. Pour les demandes concernant la presse veuillez contacter press@xavierhufkens.com

#bertrandlavier
#xavierhufkens

Instagram: @xavierhufkens
X: @XavierHufkens
Facebook: Xavier Hufkens