

MISE EN SCÈNE DE L'IMAGE **Barbara KRUGER**



Sans titre, 2013, musée Ludwig de Cologne.

« Mon but est de provoquer des questions concernant le pouvoir et ses effets sur la condition humaine : mais aussi d'étudier la manière dont le pouvoir est construit, utilisé et abusé .../... Mais je suis juste une artiste qui travaille avec des images et des mots ».

Barbara Kruger, artiste conceptuelle américaine.

AFFICHE mise en scène installation

relation image et texte dispositif

In situ **œuvre multimédia**

OEUVRE ENGAGÉE place du spectateur

Art conceptuel art et société

Barbara KRUGER (1945), artiste Américaine

Artiste conceptuelle américaine. Elle vit entre New York et Los Angeles. Elle porte **un intérêt pour les arts visuels, le design graphique, la poésie et l'écriture.** Barbara Kruger suit une **formation de graphiste publicitaire** ce qui aura un grand impact sur son travail et surtout son style (comme Andy Warhol, études de graphisme et intérêt pour l'image publicitaire, la série). L'artiste américaine **Barbara Kruger explore et révèle le pouvoir du langage dans les relations humaines comme dans les médias.** Elle s'est rendue célèbre par ses photomontages juxtaposant une photo de presse recyclée (une image publicitaire détournée) associée à un slogan détonant (parfois agressif) en gros caractères d'imprimerie et toujours agrandis en reprenant les codes publicitaires. Ses slogans envahissent l'espace public, des photos de presse noir/blanc, rédigés dans une typographie blanche sur fond rouge. Elle fait sa première exposition personnelle en 1987, puis sa première installation *IN SITU* en 1990 dans sa propre galerie « *Justice* » à NY city. Ce qui déclenchera chez elle, un travail d'installation in situ et monumental.

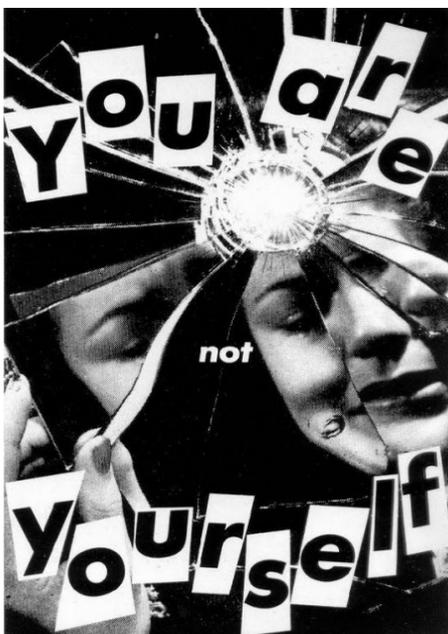


Barbara KRUGER

CITATION : « *Je tente de travailler sur les rapports complexes entre le pouvoir et la vie en société, mais pour ce qui est de la présentation visuelle, je tâche d'éviter un haut degré de difficulté. Je souhaite que les gens soient attirés vers l'intérieur de l'œuvre.* » Barbara Kruger

SA FORMATION :

Lors de sa formation dans une agence publicitaire, elle y apprend les protocoles de construction des images destinées à la communication de masse et, notamment, à opérer les cadrages permettant le meilleur impact visuel, technique de saisie des regards, qu'elle réutilise ensuite dans ses premières pièces comme artiste dès 1969. Sur de larges bannières, elle agrandit des images publicitaires issues de magazines et leur adjoint **un slogan explicitement dirigé vers le public, qui questionne l'autorité, blanche et masculine, et les stéréotypes véhiculés par les médias.** Ses photomontages sont limités à trois couleurs (rouge, noir et blanc).



You are not yourself, 1982
182.9 x 121.9 cm,



I shop therefore I am, 1987
281,9 x 287 cm



Your body is a battleground, 1989



Sans titre, 1991, ►
Exposition à la galerie Mary Boone à New-York, recouvrant les murs, le sol et une partie du plafond.

Autres œuvres de Barbara KRUGER

« *I shop therefore I am* » 1987,

Montage photographique, sérigraphie sur vinyle, 281,9 x 287 cm. Collection privée



L'artiste aborde les représentations culturelles du pouvoir, de l'identité et de la sexualité. Elle remet en question les stéréotypes et les codes, avec des images et des textes proches de ceux de journaux, de magazines et de la publicité.

Cette œuvre est une critique violente de la société de consommation, ***I shop therefore I am*** (*J'achète donc je suis*) est un détournement de la célèbre formule du philosophe français du XVII^{ème} siècle René Descartes : *Je pense donc je suis*, cette œuvre de Barbara Kruger emprunte les codes de la publicité pour mieux les subvertir.

Toujours les mêmes codes :

- nombre limité de couleurs (rouge, blanc, noir et différentes valeurs de gris),
- visuel simple qui accroche l'œil du spectateur (ici une main en gros plan),
- slogan positionné au centre de l'image et se détachant sur fond rouge, typographie blanche.

CONSTAT : *J'achète donc je suis* renverse la proposition cartésienne qui veut désormais que l'existence humaine se juge à son aptitude à consommer des biens. Ce slogan ne laisse aucun doute sur la signification de l'œuvre : elle est destinée à empoigner visuellement le spectateur, à l'interpeller ou le choquer pour l'amener à réfléchir à ce qu'il est. Si pour Descartes, c'est le fait de penser qui nous fait prendre conscience de notre existence. **Barbara Kruger semble dire qu'à notre époque de consommation effrénée, c'est notre faculté d'acheter (de consommer) qui nous donne une identité. Triste réalité, déjà pointée par le mouvement du Pop'art dans les années 1960.**

« *I shop therefore I am* » nous montre la réalité existante dans un monde capitaliste, de consommation, où la société est sous pression, dans **l'obligation d'acheter pour arriver à y être accepté. Étant donné le monde capitaliste où l'on vit, le pouvoir d'achat joue un rôle important par rapport au niveau de vie des autres et que l'on veut montrer aux autres, alors, la société fonctionne comme une machine qui nous pousse sans arrêt, à avoir des comportements parfois inconsciemment, d'acheteurs compulsifs.**

Autres œuvres de Barbara KRUGER

Barbara KRUGER, *Don't be a jerk*, 1984

(Traduction : *ne sois pas un imbécile/un idiot*).

C'est en 1984 que l'artiste Américaine utilise pour la première fois ce SLOGAN puis cette PHOTOGRAPHIE de foule prise dans un magazine, Barbara Kruger la photographie puis l'agrandie afin de pouvoir l'exploiter aux dimensions de son choix.

Il s'agit d'une foule très serrée d'hommes et de femmes dont on ne discerne que les visages et les épaules, aucun accessoire ou élément autre n'apparaît. Cette image est utilisée comme un fond, un arrière-plan, on pourra même parler de « *papier peint visuel* » dans l'usage monumental qu'elle fera dans l'œuvre qui est au programme et qui s'intitule, *sans titre*, exploitée dans une première version datée de 1994/95 puis la seconde en 2013 et ce à chaque fois dans le même musée : Musée Ludwig à Cologne en Allemagne (mais dans deux salles d'exposition différentes). À partir de cette image, L'artiste américaine se l'approprie dans une démarche conceptuelle pour illustrer et mettre en image ses idées et sa stratégie de communication plastique. Ainsi, son ré-emploi comme un *leitmotiv* trouvera sa place à plusieurs reprises dans des œuvres et ce, dans des dimensions variables.

Don't be a jerk, 1984

Cette image de fond est saturée de personnes formant une foule qui vont tous dans la même direction. Et le message court qui vient se plaquer dessus en plein milieu, est volontairement visible dans ce bandeau rouge aux lettres blanches, disant : « *ne sois pas un imbécile/un idiot* ». Cette invective a l'effet d'un slogan de par la reprise de ses codes. Le message s'adresse à ceux qui pourraient s'identifier dans l'image mais aussi à ceux qui lisent le message qui leur fait face. Le choix du format « monumental » a ici une vraie intention et a pour moyen de montrer ce que cette image symbolise, une masse anonyme qui peut être façonnée, influencée et contrôlée. L'artiste nous alerte donc en qualité de spectateur et de citoyen.



Sérigraphie collée, 1984,
230 x 338,5 cm

Don't be a jerk, 1996

En 1996, elle utilise les espaces publicitaires des bus New-Yorkais pour interpeller les passants avec un énorme œil et l'injonction « *Don't be a jerk* ». Cette œuvre a été commandée par le MOMA pour l'arrière des bus de la ville lors d'une exposition de 1996 sur le thème de *l'art imprimé contemporain*.



▲ L'œil collé à l'arrière des bus, NY city, 1996



La même année, c'est sur des panneaux lumineux dans la ville de Melbourne (Australie) ▲

Your body is a battleground, 1989, affiche sérigraphiée
Plusieurs versions, les pays, le texte s'adapte à la langue.

Au départ, c'est une affiche pour annoncer une manifestation, une marche pour défendre droits des femmes pour l'avortement libre remis en cause aux États-Unis par l'institution du président Georges Bush (père) en 1989.

CONTEXTE

L'avortement fut dépenalisé aux États Unis en 1973. Cependant, peu à peu, les différents États grignotèrent cette décision en imposant de plus en plus de restriction sur le libre choix des femmes. Sous le gouvernement de Georges H. Bush, le 3 juillet 1989, à travers l'arrêt Webster, la Cour Suprême franchit un pas supplémentaire dans la fragilisation du droit à l'avortement: se refusant à admettre que ce dernier soit anticonstitutionnel, elle estime toutefois que les États ont le droit d'interdire notamment l'utilisation des fonds publics, des hôpitaux publics et des personnels publics pour permettre une interruption volontaire de grossesse. Les américaines ralliées au mouvement contestataire féministe s'insurgèrent contre cette décision et organisèrent une grande manifestation à Washington le 9 avril 1989.

La composition originale de l'œuvre de Barbara Kruger fut d'abord conçue comme affiche pour cette marche massive. Il s'agit en effet d'une affiche qui date de 1989 et qui invite femmes et hommes à se rassembler et à manifester, afin de protéger le droit des femmes à l'avortement libre.

LE TEXTE :

Traduction : «Votre corps / est un /champ de bataille».

Une fois l'événement terminé, sur l'œuvre que l'on connaît aujourd'hui, seul ce texte sera conservé. Les autres cartouches, plus petits, indiquent le lieu et la date du rassemblement (Washington, le 9 avril 1989), ainsi que les raisons de cette mobilisation: «**soutenir l'avortement légal, le contrôle des naissances et les droits des femmes**». Enfin, une cartouche noire tout en bas précise avec plus de détails les causes et les objectifs de cette manifestation. L'image se compose de barres de texte blanc sur fond rouge (sorte de cri de guerre écrit en gros, accompagné d'informations pratiques en caractères plus petits)

Placé ainsi le texte coupe l'image aussi et semble, fermer voire museler l'espace de l'image renforçant le discours de l'artiste sur la non possession de notre propre corps ou pensée. femmes sont reléguées au second plan, que les mots qu'elles emploient ne peuvent être que ceux qu'on leur assigne dans la culture de masse, et qui apparaissent au final comme autant de barreaux de cage.

L'IMAGE :

C'est une photographie frontale du visage soyeux d'un modèle féminin divisée en deux: de gauche à droite, l'image s'inverse de positif à négatif. Ici, Barbara Kruger critique objectivement les standards appliqués à la beauté féminine et perpétue le paradoxe des médias et la publicité.



L'affiche de départ

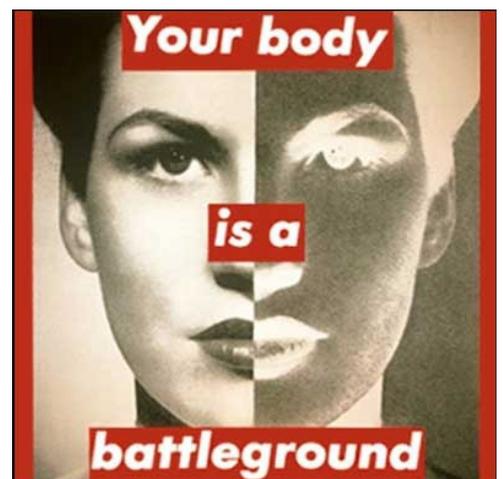


Image devenue icône et œuvre



Version française.

Ses influences :

Les influences de l'artiste, sont nombreuses. Du travail des Dadaïstes (Raoul Haussman, Hannah Höch...) et notamment **John Heartfield**, précurseur du photomontage. En effet le rapport à l'image qu'est l'affiche collée dans l'espace public résonne aussi dans l'engagement du Pop'art Américain des années 60, notamment en écho avec la société de consommation visée par ces artistes Pop. Notamment, **Andy Warhol** et son travail de sérigraphie, placardant l'image d'une Marilyn Monroe désincarnée et des boîtes de soupe Campbell's démultipliées. Le travail de *Blow up* chez James Rosenquist (très grands formats de peintures en triptyque) et Roy Lichtenstein (vignettes de Comics) jouent aussi un rôle dans la monumentalité des images de Barbara Kruger elle-même Américaine.



Roy Lichtenstein, *In the car*, 1963
172 x 203 cm.



James Rosenquist
I love you with my Ford, 1961,
210.2 x 237 cm, musée Stockholm



Andy Warhol, *Jackie Kennedy*
1964, 50 x 40 cm.

Le BLOW UP

C'est un procédé photographique qui consiste à agrandir un détail dans une image. *Blow up*, c'est aussi le titre d'un film d'Antonioni en 1966, où un photographe agrandit l'une de ses photos afin de constater qu'un meurtre a été commis dans le parc où il faisait ses photos.



Pour rappel :

L'artiste Allemand Gerhard Richter que nous avons vu sur le corpus «*Abstraction*» reprend ce procédé issu de la photographie pour le transposer à la peinture (d'abord dans sa phase figurative puis abstraite). Ce procédé technique lui permet de redéfinir sa peinture et l'image de celle-ci dans un tout autre rapport d'échelle. C'est dans son travail, un premier pas de côté vis à vis de la figuration. Ainsi Richter modifie l'image de départ et donc à l'arrivée, sa perception par/pour autrui.



Nez, 1962, 78 x 60cm



Strip 921-2, 2011, 200x 440 cm.

LE PHOTOMONTAGE :

CONTEXTE du photomontage:

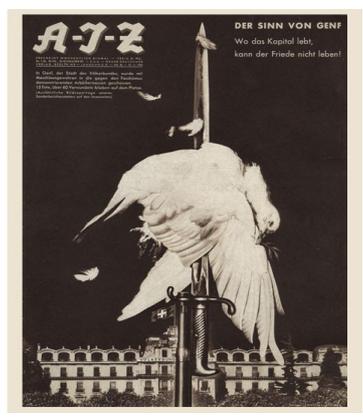
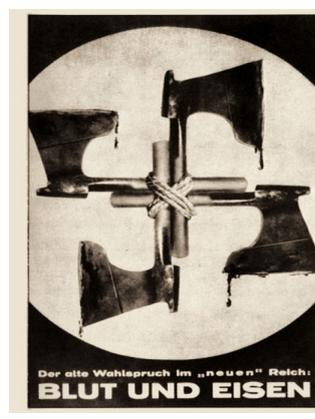
La seconde guerre mondiale terminée, les artistes Européens tentent de se reconstruire à leur tour. Beaucoup se sont exilés en Amérique, en Angleterre ou en Suisse. C'était déjà le cas avec la montée du Nazisme en Europe dès 1933. En effet, déjà une partie des artistes et des intellectuels, doublés de grandes fortunes de mécènes et collectionneurs juifs ont fait de même. C'est l'art outre-atlantique qui va donc en bénéficier.

1910, Pablo Picasso et Georges Braque réalisent les premiers collages artistiques appelés « *papiers collés* », prémices d'une technique pauvre qui annonce aussi sa mixité tout en modifiant le champ de la peinture.

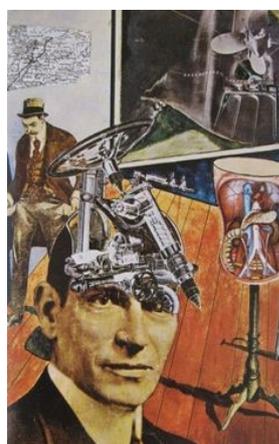
1945, le collage reste une technique pauvre et facile d'accès, tout en proposant des qualités artistiques indéniables. Les artistes exploiteront cette technique de diverses façons n'hésitant pas à créer tous types d'espace, mélangeant les médiums (papiers, images, fragments métaux, bois...), jouant alors sur l'hétérogénéité des matériaux. Ainsi va apparaître dans le champ artistique : *la technique mixte et le photomontage*.

Le photomontage est une technique de manipulation d'images par le collage, il consiste à assembler des images ou des parties de celle-ci (images réelles) afin d'en créer une nouvelle (image fictive). Au départ liée à la photographie, on va retrouver le photomontage dans l'art. L'apparition des pellicules photo va permettre aux artistes de travailler directement sur les négatifs afin de les manipuler. Pouvant ainsi produire directement sur le papier photo des images truquées. La diffusion des magazines et des journaux va permettre aux artistes qui veulent travailler la couleur de faire leur montage en puisant dedans. C'est le cas des artistes Dadaïstes et Surréalistes. De nombreux artistes l'utiliseront à des fins politiques (*John Heartfield, Hannah Hoch*), sociales ou humoristiques et ce dès les années 1920 et jusqu'aux années 1960. Ensuite l'image sera manipulée autrement comme par la sérigraphie, dans les années 1970 et 1980 par la projection des images sur les toiles puis par le numérique dès les années 1990.

John Heartfield (1891-1968), artiste allemand, Dadaïste – spécialiste du photomontage anti-nazi.



Raoul Hausmann (1886-1971) artiste allemand Dadaïste. **Richard Hamilton** (1922-2011), artiste Britannique.



Quelque soit l'époque, le contexte, le style... Le collage a su avoir une dimension universelle de communication et de dénonciation de la Société, par sa force visuelle et plastique mais aussi à travers des enjeux politiques, symboliques esthétiques, sociétaux...



ABCD, 1923/24
collage

Tatline chez lui,
collage 1920

Qu'est-ce qui rend nos intérieurs si différents, 1956

L'oeuvre au programme - Première version -

Sans titre, 1994/95, musée Ludwig de Cologne,

Images collées sur les murs et textes sur le retour du plafond (sérigraphies sur du papier adhésif)

Installation éphémère réalisée lors d'une exposition intitulée " Notre siècle " en 1994-95

CITATION : "L'art des femmes, l'art politique - ces catégorisations perpétuent un certain type de marginalité à laquelle je résiste. Mais je me définis absolument comme une féministe."



Cette première version, est composée à la fois de similitudes mais aussi de différences importantes avec la seconde 10 ans plus tard. D'abord, **la salle, n'est pas la même**, elle est plus petite et plus sombre. **Le sol n'est même pas recouvert par les textes**, mais on peut les apercevoir sur la première partie du retour du plafond, **mais ce ne sont pas les mêmes slogans**. **Le texte en langue allemande n'existe pas.**



Les 9 photographies de très grands formats en noir et blanc sont les mêmes. L'arrière-plan proche d'un papier peint collé l'est aussi. **Par contre, rien n'indique la présence d'enceintes qui justifierait l'existence de la bande-son de la version 2.** **Le sol gris, assombri la salle à la différence de la version de 2013** où la salle semble plus vaste, les murs plus hauts ? Pas de rapport d'échelle, pas de spectateur présent sur les photographies témoins.

MES IMPRESSIONS PERSONNELLES SUR CETTE PREMIÈRE VERSION :

L'oeuvre au programme - *Sans titre*, 2013, musée Ludwig de Cologne, Allemagne

Images et textes sérigraphiés sur du papier adhésif, collés sur les murs, le sol et la structure du plafond, le tout agrémenté d'une diffusion sonore qui tourne en boucle.

Œuvre présentée dans le cadre de l'exposition intitulée " **Pas encore titré** " en 2013-2014



Vue générale sur l'œuvre à partir du balcon situé juste au dessus du mur faisant face à celui-ci.



L'installation a été spécialement conçue pour cet espace d'exposition, l'une des salles du musée Ludwig de Cologne. D'abord dans l'exposition *Notre siècle* (*Unser Jahrhundert*), en 1994/5 puis dans l'exposition *Pas encore titré* (*Not yet titled*) de 2013 à 2014. Tout a été installé et organisé en étroite collaboration avec l'artiste Américaine Barbara Kruger, présente sur place. L'installation étant une **œuvre d'art conceptuelle in situ et éphémère**. Elle n'était visible uniquement lors de la durée de l'exposition. La façon de placarder ces images et ces textes interpellent le spectateur afin de lui redonner sa conscience et son esprit critique sur sa propre société et sur les autres sociétés dans le monde (dictature, manipulation par l'image ou le discours, propagande...).

L'oeuvre au programme *Sans titre*, version 2013/14, musée Ludwig de Cologne, Allemagne
Exposition « *Not yet titled* » du 10 octobre 2013 au 26 janvier 2014.

ORIGINE DE LA DÉMARCHE :

L'année 1990 constitue une première rupture à son travail des années précédentes. Barbara Kruger réalise sa première installation en s'appropriant totalement l'espace de sa galerie New-yorkaise qui porte le nom de « *justice* », ce qui en dit long sur les enjeux artistiques de son travail. **Elle recouvre ainsi du sol au plafond, des mots et des images qui s'imbriquent les uns dans les autres. Une certaine virulence dans les propos place le spectateur dans une situation équivoque, celle de sa propre dénonciation.**

LE LIEU :

Le musée Ludwig à Cologne, en Allemagne est fondé en 1976 suite à la donation d'environ 350 oeuvres d'art moderne par les époux Ludwig. Le musée Ludwig (Museum Ludwig) est l'un des plus importants musées de Cologne, en Allemagne. Il contient une grande variété d'œuvres du XXe siècle, concernant le Pop art, la photographie à l'art abstrait ou au surréalisme. Il possède également l'une des plus importantes collections des tableaux de Pablo Picasso en Europe.

CONTEXTE :

En 2012, l'arrivée d'un nouveau directeur, **Philipp Kaiser** (suisse, ancien directeur du MOCA musée art contemporain de Los Angeles) va bouleverser la mise en exposition des collections du musée. Il cherche à apporter un re-nouveau à travers cette exposition « *Not Yet Titled: New and Forever at Museum Ludwig* » et fait venir des artistes Américains dont Barbara Kruger. Il démissionne en décembre 2013 pour raisons familiales. Ci-dessous, l'architecture du musée nous laisse penser que la salle d'exposition utilisée se trouve en haut car elle doit comprendre au plafond trois espaces correspondant aux puits de lumière sur lesquels Barbara Kruger a fixé ses trois phrases chocs.



Cette œuvre (version 2013/14) est réalisée spécialement pour cette salle du musée de Cologne (salle plus grande que pour la 1ère version et plus lumineuse). Elle est à l'échelle de l'architecture : monumentale. Elle est **réalisée sur mesure, on peut donc la considérer comme *in situ*** bien qu'elle ne fasse pas d'écho spécifique à l'histoire du musée (le lieu) mais cependant, elle intègre du texte en langue Allemande dans la frise du haut (version 2013 uniquement), ce qui serait un écho à l'Allemagne et peut-être plus loin dans le temps, au troisième Reich car l'esprit de propagande est vraiment prégnant, ce que la diffusion sonore accentue. L'œuvre est composée de photographies issues de magazines des années 1940/50 rephotographiées par l'artiste et agrandies afin d'être exploitées comme un fond sur lequel, elle va venir apposer du texte. Texte caractéristique de son langage visuel dans une typographie récurrente, inscrite en blanc sur un bandeau rouge venant souligner et encadrer le texte. L'écriture symbolise la parole et résonne d'autant plus dans l'espace que des enceintes diffusent un son de foule faisant écho à l'image de fond, à l'effet de papier peint.

CITATION : « *Mon but est de provoquer des questions concernant le pouvoir et ses effets sur la condition humaine : mais aussi d'étudier la manière dont le pouvoir est construit, utilisé et abusé* ». Barbara Kruger.

L'oeuvre au programme *Sans titre*, 2013/14, musée Ludwig de Cologne, Allemagne

L'œuvre recouvre une salle d'exposition sur l'ensemble de ces 4 murs, le sol et le plafond. Elle est composée de 9 grandes images de presse en noir et blanc (2+3+2+2), chacune associée à une phrase courte écrite en blanc sur un fond rouge, ainsi qu'un petit texte écrit dans un rectangle noir, caractère blanc collé sur l'image même. Il s'agit d'un texte découpé pris dans la presse. Tandis que le fond est constitué d'un papier peint démultipliant une foule accentuant le rapport au spectateur/consommateur. L'écriture symbolise la parole.

MUR 1 - à gauche :

Banderole collée en haut :

was ich liebe, ist unwiderstehlicher als was du liebst

ce que j'aime est plus irrésistible que ce que tu aimes

Deux images

texte image 1 : **FEAR LIKE US** Aies peur comme nous

texte image 2 : **BELIEVE LIKE US** Crois comme nous



FEAR LIKE US

L'image est très forte masque le visage d'une femme sans que l'on comprenne la raison. C'est un appel à la peur de l'inconnu, de l'étranger, de la différence, ce qui est très dangereux dans une société. créer des psychoses plaît.



BELIEVE LIKE US

Un homme, un livre, un serpent. La peur et le danger sont évidents et pourtant le slogan nous sommes de croire comme eux. Peut-être cherche-t-on à éviter de penser par nous-mêmes pour nous imposer leur point de vue ?

MUR 2 - au centre :

Banderole collée en haut :

Mein gott ist besser als dein gott, weiser, machtiger, der alleninge gott

Mon dieu est meilleur que ton dieu, plus sage, plus puissant, le seul dieu.

Trois images

texte image 1 : **LAUGH LIKE US** Ris comme nous

texte image 2 : **PRAY LIKE US** Prie comme nous

texte image 3 : **HATE LIKE US** Déteste comme nous



LAUGH LIKE US

Une femme en gros plan s'apprête à croquer à pleine bouche dans une carotte. L'image est surprenante, semble montrer l'aspect inoffensif du légume mais le texte crée un contraste saisissant mais pas drôle du tout.



PRAY LIKE US

Un gros aimant qui attire massivement des clous et symbolise ainsi l'attraction l'attirance naturelle vers la source qui contrôle les éléments. L'endoctrinement est soulevé et fait écho à l'arrière plan de cette foule qui va dans la même direction



HATE LIKE US

Un très gros plan sur un homme qui semble crier, le regard dur et la bouche ouverte, le rend agressif. Une allure d'homme politique mais sans certitude. On pourrait aussi penser à l'acteur John Wayne. Le cadrage ne nous renseigne sur rien, ni l'environnement, ni le contexte mais appelle à la haine, à la violence Barbara Kruger fait ainsi dire aux images ce qu'elle veut, c'est l'association du texte à l'image qui crée une sorte d'effet Koulechov (issu du cinéma), elle reprend ici le procédé de blowup qui décontextualise et dénature l'image un procédé aussi utilisé dans la propagande pour faire dire aux images ce que l'on veut. On parle alors de manipulation.



S'il on compare la version de 1994 (à gauche) à celle de 2013 (à droite), on peut constater que les images ont été inversées mais restent cependant bien associées les unes aux autres dans le même espace mural.

MUR 3 - à droite :

Banderole collée en haut :

was du hasst, verdient es, gehasst zu werden.

ce que vous détestez mérite d'être haï.

Deux images

texte image 1 : **FIGHT LIKE US** Bats-toi comme nous

texte image 2 : **THINK LIKE US** Pense comme nous



FIGHT LIKE US

Un couple avec des masques similaires aux nôtres aujourd'hui s'embrassent. Tentant peut-être de monter qu'il faut être plus fort que les virus, la maladie ? Croyance en l'humanité ?



THINK LIKE US

Une image sortie d'un magazine scientifique ? Ou fiction cinématographique ? Un appareil s'offre d'un œil, la tête de la personne est maintenue. Est-elle consentante ? Voilà un message subliminal que nous pouvons décèler ici, la manipulation, lavage de cerveau ?

La force et la puissance visuelles des images de Kruger associées ainsi à ces slogans percutants conduisent le spectateur à être ramené à sa propre conscience, des situations vues, vécues ? Mais aussi à éviter !

MUR 4, face au panneau central :

Il fait face au mur central, c'est par cet espace que le public peut entrer dans la salle et pénétrer dans l'œuvre. Au dessus, il y a le balcon permettant de saisir l'œuvre autrement.

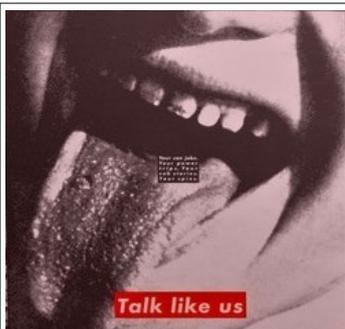
Pas de banderole au dessus des images, car c'est là que se trouve la mezzanine (un balcon dans le couloir supérieur qui traverse les salles d'exposition à l'étage)

Deux images ci-dessous

texte image 1 : **TALK LIKE US** Parle comme nous
 texte image 2 : **LOOK LIKE US** Regarde comme nous



L'accès à la salle se fait par la partie basse (porte ici)



TALK LIKE US |

Une bouche, une langue en gros plan. L'image n'est pas des plus esthétique (élément sombre sur les dents et la langue). Et pourtant on nous invite à parler comme eux. Est-ce une façon de nous montrer que c'est mal ? Et surtout dangereux ?



LOOK LIKE US

Un visage buriné sur les joues et autour des yeux transformant l'homme en cyclope. Un seul œil et là on nous invite à regarder comme eux. Cette mono-vision conduit à réduire notre champ de vision et donc notre connaissance du monde.



Haut-parleurs diffusant en boucle la bande-son

Mezzanine

L'oeuvre au programme *Sans titre*, 1994/95, musée Ludwig de Cologne, Allemagne

AU SOL de la salle du musée de Cologne:

Cinq questions sont écrites au sol en gros caractères et en majuscules blancs sur un fond rouge. Les phrases remplissent l'ensemble du sol de façon à se terminer toutes au bout du mur (œuvre sur mesure, In situ). Ainsi elles ont la même longueur mais pas la même taille car on peut voir que les caractères grossissent au fur et à mesure remplissant l'ensemble de la surface au sol (signe d'adaptation spatiale)



Who will write the history of tears ?
Is there a perfect mate for everyone ?
Is blind idealism reactionary ?
Why doesn't god destroy satan ?
When was the last time you laughed ?

Qui écrira l'histoire des larmes?
 Y a-t-il un compagnon parfait pour tout le monde?
 L'idéalisme aveugle est-il réactionnaire?
 Pourquoi Dieu ne détruit-il pas Satan?
 À quand remonte la dernière fois que vous avez ri?

AU PLAFOND de la salle du musée de Cologne:

Trois phrases *chocs* collées en haut épousant les trois éléments architecturaux de l'espace d'exposition, en très gros caractères, toujours en majuscules, en blanc sur fond rouge. Ce sont des injonctions mais lisibles que dans un sens, le sens de sortie de la salle, l'autre partie étant vide et blanche. Ce sont les entrées de lumière naturelle visibles sur l'architecture extérieure.

AU FOND DE LA SALLE

KNOW NOTHING

AU MILIEU

BELIEVE ANYTHING

AVANT DE SORTIR

FORGET EVERYTHING



Vue à partir du mur 1 de gauche

Le SON :

Deux enceintes placées en haut de chaque côté du balcon. Le son remplit la pièce qui joue l'espace d'installation. C'est un magnétophone qui est utilisé pour diffuser des discours de haine qui plaisent à une foule qui applaudit, on peut y entendre **des cris, des applaudissements, des sifflements, des paroles, des murmures, rien de vraiment audible... peut-être pour accentuer le fait que nous sommes petits ?**

Cette même image de foule est utilisée comme support (fond) à une œuvre antérieure de l'artiste, *Don't be a jerk* datant de 1984.



Son processus de travail :

LA PLACE DU SPECTATEUR :

Les slogans de Barbara Kruger convoquent chez le spectateur une prise de position dans sa nature de regardeur face à une œuvre d'art mais aussi une prise de conscience face à ce qui est écrit. Le spectateur se trouve ainsi en situation de porte-à-faux entre une attitude d'indifférence ou de rejet face à une œuvre qui fait appel à sa conscience, à son esprit critique et à l'acceptation sans partage de la violence affichée. Les slogans interpellent le plus souvent le spectateur via un « you », « your » ou « we », « us » et plus rarement un « I » ou « I am ». Ils font référence au pouvoir, et à la manière dont le pouvoir détermine nos vies, nos comportements, nos corps, mais ils rappellent aussi le combat, la dénonciation, l'appel à la lutte collective. Le spectateur est visé et mis au courant de ses faiblesses et de ses illusions (au pied du mur).



I shop therefore i am, 1987

(autre version) 2,82 m X 2,87 m (*J'achète donc je suis*) sérigraphie sur vinyle, La dimension monumentale accentue le discours et l'impact visuel.

- Liens avec les questionnements transversaux – L'art, les sciences et les technologies

TECHNIQUE ET MATÉRIAUX :

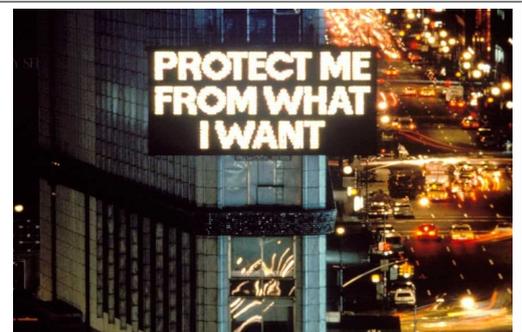
En 1979, Barbara Kruger commence à superposer des textes sur des photographies existantes, tirées pour la plupart de **magazines spécialisés ou de manuels des années 1940 et 1950, qu'elle re photographie puis agrandit** (du coup ces images sont détournées de leur source d'origine). Les textes, typographiés en **Futura Bold Italique**, sont ensuite généralement placés sur des bandes rouges. Ce style et ce langage graphique permet à l'artiste d'être vue et reconnue dans les espaces les plus variés du musée au panneau publicitaire en passant par l'affiche de bus, le T-shirt ou la boîte d'allumettes. Elle a été rendue célèbre grâce à ses photomontages de photographies de presse en noir et blanc juxtaposées avec des slogans concis et agressifs, **rédigés en blanc sur fond rouge**. Les couleurs sont réduites au nombre de trois, des couleurs employées par l'artiste qui se retrouvent régulièrement tant dans les affiches de propagande que dans la publicité. Barbara Kruger montre ainsi le pouvoir du langage jouant aussi de sa force graphique (héritage de la propagande).

CITATION : A propos de sa démarche artistique, Barbara Kruger dit :

1. « *Non, je ne fais pas de politique à proprement parler, je questionne le langage dans toutes ses situations ... J'essaie surtout d'introduire le doute dans l'esprit du spectateur, et je lutte contre les certitudes établies telles que "j'ai raison et toi t'as tort, OK ? " ».*
2. « *Je ne dis pas que mon art a de l'effet sur autrui, mais simplement tous les jours, à Los Angeles où je vis, mais aussi à Paris ou à Londres, à la télévision et dans la rue, je vois des images et des mots qui heurtent les gens, qui les influencent. Des expressions et des opinions toutes faites, des lieux communs, des modes. Il faut être fou pour ne pas croire au pouvoir du langage. Nous en faisons tous l'expérience quotidienne. »*
3. « *Je considère mon travail comme autant de tentatives pour détruire certaines représentations et introduire une spectatrice féminine au sein d'un public masculin ».* Cette déclaration de Barbara Kruger date de 1983.

MESSAGE :

Barbara Kruger pose la question du rôle de l'image populaire, qu'elle soit cinématographique ou publicitaire, elle en fait son matériau. Son travail dénonce la société de consommation et les stéréotypes envers les femmes ou les minorités. Comme sa compatriote Américaine, l'artiste multimédia **Jenny Holzer**, Kruger utilise le langage pour diffuser ses idées et interpeler le spectateur. Son but est de bousculer les représentations véhiculées par les modèles culturels en vigueur en réalisant des compositions photographiques où textes et images sont mis en tension. Les couleurs sont agressives et la façon de mettre en page tout ça (texte-image) renforce la brutalité des codes visuels et de leur contenu, explicitement dirigés vers le spectateur.



Jenny Holzer, ***from Survival***, série 1983/85 *protect-me from what i want*, 1986 à Times Square à New York.

PLACE DU SPECTATEUR :



MEZZANINE



MEZZANINE



POINT DE VUE DE L'ENTRÉE (RDC)

PLACE DU SPECTATEUR :

- Le point de vue change selon la position dans la salle (4 murs, sol, plafond, déambulation), même le point de vue en terme de « pensée » change en prenant conscience de ce qui s'y joue,
- l'expérience sensorielle (vue et ouïe),
- l'interaction avec l'œuvre, l'espace, (l'environnement, l'in situ, référence à l'installation),
- l'immersion au cœur de l'œuvre visuelle, textuelle et sonore (pluridisciplinaire)...

Le spectateur est placé au cœur de l'architecture muséal, de la salle d'exposition. en présence avec l'espace. Dans cette version de 2013, il peut avoir plusieurs points de vue sur l'œuvre. Depuis le niveau inférieur, seul accès possible pour « pénétrer » l'œuvre, « traverser » l'espace. De la mezzanine en haut, position d'observateur fixe du haut du balcon (le texte écrit sur le sol pouvant être ainsi appréhendé dans sa totalité).

Le spectateur-visitateur, va-t-il descendre pour éprouver autre chose dans la salle ? ou va-t-il se contenter de cette expérience théâtrale distanciée ?

La salle enferme le spectateur, l'englobe voire même l'engloutit par le texte et les images qui en saturent l'espace physique et visuel. Le corps du spectateur est alors intégré, devenant un élément mouvant au cœur de l'installation. La saturation des signes visuels et des sons lui fait vivre une expérience sensorielle, qui peut produire jusqu'à un certain malaise, voire une sensation de suffocation.

LE SON : Les applaudissements à toutes les inepties déclamées, associées aux images et aux textes nous place au cœur de cette spatialisation monumentale qui bouscule notre inertie. On n'en ressort pas indemne de cet espace, car « nous » sommes constamment invectiver, pris à témoin.

À légènder



À légènder



- Liens avec les questionnements interdisciplinaires

Liens arts plastiques et architecture, paysage, Design d'objet et d'espace

Irruption du langage dans l'espace muséal

RELATION OEUVRE ET ESPACE :

Barbara Kruger a pu étudier et apprendre les techniques de communication, de construction des images destinées à la publicité, à la presse de par sa formation de graphiste publicitaire, qu'elle réutilisera ensuite pour ses œuvres. En effet, son travail qui est apparu sur des panneaux d'affichage publicitaires, sous forme d'affiches et parfois dans des parcs publics, dans la gare, sur des plates-formes et d'autres espaces publics bouscule les codes traditionnels artistiques. Et ce là que se joue le rapport à l'espace urbain, à la ville, à l'architecture.

POURQUOI L'ESPACE URBAIN ?

L'artiste reprend ses codes, ce type de clichés lancés au *spectateur*, qui se trouve être aussi « *consommateur* » mais aussi « *citoyen* » ainsi la rue est l'endroit le plus approprié car il est public, libre, espace de passage, de vie, de rassemblement, de travail... Barbara Kruger dénonce l'image que la publicité et la société nous renvoie de nous-mêmes, et le désir qu'elle produit de vouloir ressembler à des modèles préconçus, qui font de nous des clones, et créer ainsi une perte de l'identité individuelle au profit d'une identité de masse source de mal-être. L'architecture correspond à des murs, des façades, au paysage urbain publicitaires (panneaux).



1/ A Melbourne, panneau publicitaire, 1996.
 2/ A Strasbourg, intérieur de la gare, 1994.
L'empathie peut changer le monde - Qui pensez-vous être ?
 3/ Bus scolaire recouvert de slogans, 2012, Los Angeles.

DESIGN D'OBJET :

Barbara Kruger publie ses slogans sur des objets qu'elle vend, afin de les diffuser encore plus dans la société. À la fois, des objets de communication, de diffusion de ses idées, objet aussi de collection, de mode... On y trouve : Mug, sac, planche de skate, T.Shirt...



FILIATIONS – Jenny HOLZER

Jenny HOLZER (1950), artiste Américaine conceptuelle.

Tout comme Barbara Kruger, la photographe Cindy Sherman, Jenny Holzer font partie des artistes qui dès la fin des années 1970 font parler d'elle, comme artiste femme et féministe. Son travail s'articule autour de la langue (écriture en majuscules). Avec ses textes crus et tranchants l'artiste aborde les éléments fondamentaux de l'existence humaine : pouvoir, violence, croyances, mémoire, amour, sexe et mort. Ainsi, les mots sont au cœur du travail de Holzer, qu'ils soient collés sur un mur, scintillants dans un panneau électronique (publicitaire ou linéaire) ou encore gravés dans du granit. Elle présente des messages de manière à atteindre les gens en dehors des musées et des galeries, comme sur des bancs en pierre, des panneaux, des affiches et des t-shirts. Ces textes reflètent le langage des dernières nouvelles, de la publicité et d'autres médias de masse. Ils peuvent souvent provoquer des réponses fortes.

MONEY CREATES TASTE (l'argent crée du goût)

ENJOY YOURSELF BECAUSE YOU CAN'T CHANGE ANYTHING ANYWAY
(Profitez de vous-même parce que vous ne pouvez changer quoi que ce soit)

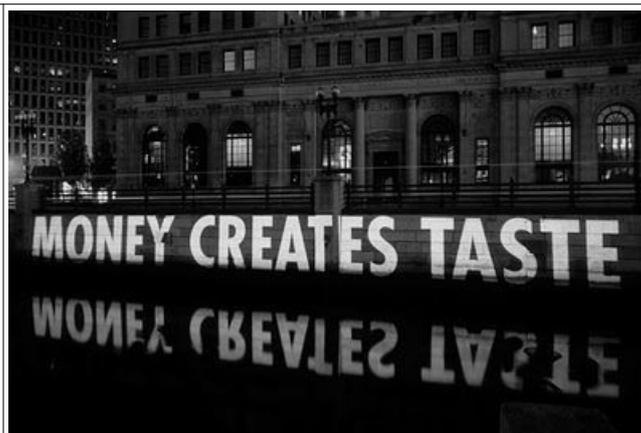
Ces messages proviennent de son premier travail (1977) appelés, *Truisms*, réalisés lors de son projet d'études qui explore l'idée de recueillir et de présenter des informations comme de l'art. C'est en cela qu'elle va devenir une artiste conceptuelle. Elle a créé près de 300 de ces déclarations, basées sur des dictons et des clichés courants, et exprimant de nombreux points de vue différents. Ses textes sont diffusés dans différentes langues. Puis ces textes vont apparaître pour la première fois sur des affiches anonymes qu'elle va coller dans les rues de Manhattan à New York. En 1982, elle va plus loin et affiche ces messages sur une enseigne électronique géante à Times Square à New York, espérant une prise de conscience des passants en identifiant là les balivernes (les blabla, les mensonges...) habituels dont ils sont nourris dans leur vie quotidienne.



Installation for Bilbao
1997, Musée Guggenheim, composée de 9 colonnes.

Truisms (que l'on peut traduire comme « vérité évidente ») sont des sortes de vers. D'abord des truismes laconiques collés de nuit sur les palissades des chantiers et les murs des immeubles puis enfin exposés lors de grands événements artistiques.

En 1982, l'artiste fait défiler sur un écran lumineux géant ses phrases dans Times Square telles que « *Money creates taste* », « *You must have one grand passion* » « *Abuse of power comes as no surprise* » : il est question avec ces messages de faire prendre conscience au lecteur de la manipulation dont il est l'objet. Ses textes sont projetés dans les expositions, les espaces urbains, les espaces naturels de manière à être lus et diffusés au plus grand nombre.



Jenny HOLZER, *Money creates taste*, 1982, projection à Times Square, NY city.



FILIATIONS – Shepard FAIREY

Shepard FAIREY (1970)

Franck Shepard Fairey est un artiste américain, Dj, graphiste rattaché au street art dit aussi art urbain. Graphiste de formation, il en fait son métier en allant sur le terrain du marché de l'art contemporain. Il passe par l'école de Design en 1989 (RISD) dont il sera diplômé. Étudiant il crée la campagne de stickers *André the Giant Has a Poss*, (Obey Giant). Puis va fonder son entreprise d'impression spécialisée et sa marque OBEY. Les impressions sérigraphiques se font sur T-shirt, stickers...il va trouver son médium, son message artistique, son style. Passionné de musique punk, hardcore et de skateboard, il aime la rue et en fait son terrain de jeu, commençant par coller des affiches dans la rue. Depuis ces interventions urbaines sont devenues un véritable phénomène artistique, culturel et social. Son art est rentré dans la pop-culture contemporaine. Il vit en Californie (L.A) mais travaille partout dans le monde, il reçoit de nombreuses commandes pour des fresques murales. On peut le voir dans le film de Banksy, où il est présenté et montré en train de travailler.



Shepard FAIREY

SES INFLUENCES :

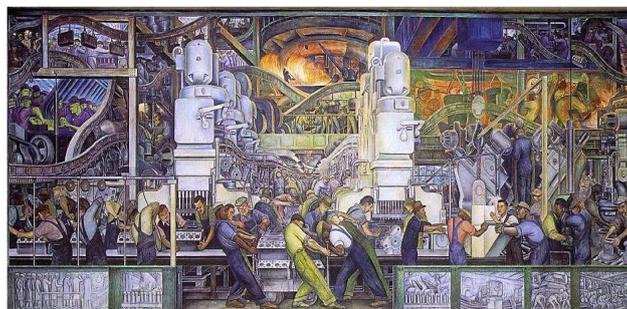
En utilisant le slogan «*The Medium is the Message*» («*Le message, c'est le médium*») emprunté au philosophe Marshall McLuhan, il explique que la nature d'un média (canal de transmission d'un message) compte plus que le sens ou le contenu du message lui-même. A présent il est devenu l'un des artistes les plus connus des années 2000, il est aussi à l'origine d'un groupe de conception graphique avec d'autres graphistes. Shepard Fairey travaille sous l'influence d'Andy Warhol avec le principe de la série, de l'icône pop (Pop'art) et indirectement du russe Alexander Rodchenko (images graphiques avec une palette chromatique limitée, mêlant image et texte et liens avec la propagande) évidemment le travail de l'Américaine Barbara Kruger qu'il a pu voir et rencontrer et plus traditionnellement l'art des fresques Mexicaines, les muralistes tels que Diego Rivera (mari de Frida Kahlo).



Barbara Kruger, *affiche*.
version france, 1989.



Rodchenko, *Affiche* 1925
pour l'éditeur Lenguiz.



Diego Rivera, *L'homme et la machine* (détail)
Fresque, 1932/33, Détroit USA

SA DÉMARCHE :

Ses œuvres reprennent les codes de la publicité et marquent les influences au passage d'Andy Warhol et Barbara Kruger, il y a aussi les techniques de communication et ceux de la propagande notamment vers une iconographie communiste et cela se rapproche du travail d'Alexander Rodchenko. Un style simple, efficace, percutant et identifiable.

C'est une palette réduite, noir, rouge, blanc puis le bleu parfois. C'est une association texte-image où le texte est réduit à un mot ou quelques mots, réduisant la lisibilité pour une meilleure visibilité (effet publicitaire). Il réalise aussi des fresques soit par le collage (éphémère), soit par la peinture (permanente). La collaboration est alors nécessaire.



Fresque de l'université de Santa Fe, 2013.

- Liens avec les questionnements transversaux - L'artiste et la société.

La question de l'œuvre unique vers la reproduction à l'infini.
 La question de la copie, de la contrefaçon.
 La question de la valeur marchande d'une œuvre.
 La question du hors-musée (hors galerie).

OBEY
 Marque de
 L'artiste
 depuis 2001



EXPOSER HORS LES MURS, UN ACTE ARTISTIQUE

Par principe, le street art est un art engagé à travers son processus artistique et la question de la valeur marchande d'une œuvre dont les vrais street artistes s'empresstent d'exposer en dehors des institutions.

Voulant éviter que leur travail ne soit une marchandise et exposée en prime dans un musée, la rue a été une solution et un choix évident pour les street artistes, tout comme bien avant eux, les artistes du Land Art Américain du milieu des années 1960 (Richard Long, Robert Smithson...).

Échapper aux musées, *exposer hors les murs*, en dehors des musées et des galeries, a été un acte militant et artistique à la fois pour montrer leur désaccord sur le principe de « côte » attribuée à l'artiste ou à l'œuvre elle-même et servant un marché de l'art dominé par des collectionneurs ou placement d'argent parfois malhonnête.

Ainsi l'art urbain / le street art permet à tous un accès à l'art et se veut être un art accessible, populaire en étant justement placé dans la rue. L'artiste britannique Banksy mais aussi Shepard Fairey à ses débuts et bien d'autres défendent ce principe, cette idéologie. Banksy, quant à lui, reste fidèle à ce principe et évite la vente de ses œuvres et dénonce l'achat des siennes qui n'existent pas comme « objet vendable » mais que l'on retrouve parfois sous forme de *reproduction* mais non validé par lui.

Quant à Shepard Fairey son entreprise d'impression va depuis à l'encontre de ses premières œuvres puisqu'il tire en de très grand exemplaires ses images et les vend de façon accessible à tous compte tenu des prix abordables proposés, mais attention, il y a de très nombreuses contrefaçons, non signées, non datées par l'artiste. **Mais cela est-ce contrôlable dans une société de l'image et de la contrefaçon ?**

ARTISTE ENGAGÉ :

Son **engagement politique**, on a pu le voir avec la campagne présidentielle d'Obama « *Hope* » en 2008, qui a ensuite face au succès, déclinée en « Vote », « change », « yes , we can ». Ce dernier a été remercié par Obama qui estime que l'image véhiculée par le travail de l'artiste a contribué aussi à sa victoire.

Un **engagement pacifiste envers la guerre** par ses images et textes mais aussi pour la guerre (*Make art, not war*). Un **engagement écologique, environnemental**, avec l'œuvre *Earth crisis*, qui sera suspendue à la tour Eiffel à Paris en novembre 2015 lors de la COP 21 mais aussi *Liberté, égalité et fraternité*, créée aussitôt suite aux attentats de 2015 au Bataclan à Paris. Mais son travail technique n'est pas forcément écologique (impression encres sur papier puis collage, puis destruction, nettoyage... sans compter les fresques murales monumentales).



«C'était pour exprimer mon soutien au peuple français et aux Parisiens, expliquait-il en juin 2016 au Point. Je pense que l'art à une grande place dans la culture française, il encourage la paix, l'harmonie et la tolérance.»

- Liens avec les questionnements transversaux L'art, les sciences et les technologies

Utilisation de plus en plus d'outils technologiques dans la fabrication de l'œuvre ou sa forme même.
Impression des œuvres en série, l'art de la sérigraphie de l'industrie à l'art.
L'art éphémère, le street art imprimé dans la ville.

L'ART IMPRIMÉ :

Avec l'apparition de l'imprimerie, l'impression et la diffusion des livres ont été bénéfiques pour alphabétiser la population et les nourrir culturellement. Cependant, les procédés techniques d'impression ont énormément évolués tout comme l'utilisation des machines, des encres et des papiers pour la publicité, le marché du livre... L'art s'en est emparé, on parle aussi d'un art « imprimé ». En effet, les artistes utilisent toujours le papier et nous devons certainement nous en réjouir en terme de conservation de l'œuvre car de très nombreux dessins nous sont parvenus depuis le Moyen-âge et surtout la Renaissance.

Mais le papier est utilisé dans l'art contemporain aussi dans une tradition de l'affiche et ce grâce à la sérigraphie. Ainsi de nombreux artistes s'en emparent et plaquent leurs images dans l'espace urbain. Un des premiers à le faire est le français **Ernest Pignon-Ernest** dès les années 1970 (dessins sérigraphiés et collés sur les murs), **JR** quand à lui imprime ses photos sur du papier imprimerie dans sa série *Inside Out project* (placardage de portraits à très grande échelle). **Barbara Kruger** avec certaines séries sur les bus par exemple ou encore le groupe militant et féministe « **Guerrilla girls** » dès 1989 (activisme artistique).

HYBRIDATION :

La technique utilisée par Shepard Fairey est hybride dès lors qu'il mélange les techniques et superpose les couches, l'image obtenue est rarement issue d'une seule image ou technique. Le pochoir, l'impression, la peinture et parfois les rehauts ou retouches aux feutres ou à l'encre.



À l'atelier ou dans la rue, l'artiste réalise toutes ses œuvres (+ assistants).



- Liens avec les questionnements interdisciplinaires

Liens arts plastiques et architecture, paysage, Design d'objet et d'espace

ARCHITECTURE, PAYSAGE :

L'architecture dans l'œuvre de Kruger comme de Shepard Fairey ou encore celle de JR est celle de la ville. C'est un paysage urbain qui est immaculé de message, images et écritures.

Des murs à hauteur d'homme ou carrément des façades pour des œuvres plus imposantes, monumentales.



Ici, Shepard Fairey offre en 2013 (collage financé par l'artiste) une fresque aux étudiants sur le campus d'art et de Design de Santa Fe au Nouveau Mexique. Faisant écho au « *make art, not war* » et le second message « *Eye open, mind open* », le tout encadré par deux énormes pinceaux. Mais shepard Fairey n'a rien inventé de l'art des peintures murales urbaines, très longtemps utilisées aussi par la publicité et les fresques en trompe-l'œil.



« *Liberté, égalité, fraternité* », fresque murale réalisée en 2016 Sur un immeuble HLM de Saint Denis, en hommage aux victimes des attentats de novembre 2015. La fresque est ici permanente, réalisée à la peinture, puis à l'aide de pochoirs avec des bombes aérosols (pochoirs adhésifs géants pour faciliter le maintien). Les assistants réalisent le gros œuvre puis Fairey aime venir y ajouter son intervention afin de rester cohérent avec sa démarche.

Fresque visible à Paris, au 186 de la rue Nationale. Fresque sur la Tour 13, du 13ème arrondissement.

BILAN concernant la démarche et l'oeuvre de Shepard FAIREY

Ce que j'ai compris :

Ce qui m'a plu :

Ce que je dois retenir sur la mise en scène de l'image :

VOCABULAIRE à retenir :

FILIATIONS – J.R

J.R (1983), Photographe, Streetartiste français.

Au début des années 2000, c'est en jeune artiste qu'il arpente les toits de Paris et les sous-sols de la capitale avec une bande d'amis pour y laisser des graffitis. Déjà le rapport à la ville était présent. Mais c'est la découverte d'un appareil photo argentique en 2001 (dans le métro) qui le conduit à s'intéresser à la photographie, au portrait pour en faire sa marque de fabrique. C'est un travail de portraits qu'il met en place, en noir et blanc et de plus en plus imposant dans la taille, avec un cadrage très serré et surtout un sens du portrait non conventionnel (très gros plan avec un 28 millimètres, corps tronqué, grands formats sur papier imprimé).

Mêlant l'art, la liberté, l'action et l'engagement, il expose ses œuvres sur les murs du monde entier avec un remarquable sens de la technique du collage photographique. **En faisant rimer art urbain et poésie**, JR interpelle à mesure qu'il habille l'espace public. À travers son musée à ciel ouvert, l'artiste (re)donne une âme aux murs des villes, que ce soit des monuments ou des bidonvilles. Il réalise de nombreuses séries qu'il décline dans différents sites et pays comme *Inside Out* et *Women are heroes...* Il collabore avec le public mais aussi des artistes tels que Liu Bolin (camouflage) et la cinéaste Agnès Varda.



JR arborant son chapeau de paille et ses lunettes noires.

CITATION : « *L'art n'est pas censé changer le monde, changer les choses pratiques, mais plutôt changer les perceptions. L'art peut changer la façon dont nous voyons le monde. Il peut créer une analogie.* » J.R

Son travail à l'art de susciter l'intérêt des passants/spectateurs les amenant à se questionner sur l'identité. Ainsi JR signe une œuvre engagée où les portraits d'inconnus figurent au cœur de l'art. Une portée importante en passant par le collage monumental de portraits en noir et blanc (sauf exception) où la trame d'imprimerie apparaît comme une signature. JR habille les murs, les façades, les quartiers et le monde d'images simples mais fortes. **JR parle d'un art engageant, et non engagé, c'est-à-dire dénué de discours politique.**



Pyramide du Louvre, 2016.
Collaboration avec Liu Bolin.



Regards, Paris, station Métro, 2018/19.



Women are heroes, KENYA,
Bidonville de Kibera. 2009.

@ Site internet :

<https://www.jr-art.net/fr/projets>

Retrouvez les vidéos de l'artiste (type macking of) qui témoignent des rencontres et des lieux mais aussi de sa démarche personnelle.

28 millimètres. Portrait d'une génération, 2004, 2005
Quartier des bosquets, à Montfermeil, région parisienne.

CONTEXTE : La crise des banlieues, est le point de départ, il faut savoir que JR est originaire de Montfermeil. C'est alors naturellement qu'il décide de réaliser le portrait photographique d'une génération de jeunes de son quartier, qu'il commence en 2004. Satisfait de ses clichés, JR les convertit en affiches (taille publicitaire) et transforme certaines rues de Paris en galerie à ciel ouvert. Suite à une première exposition sauvage réalisée en 2004 sur les murs de la cité des Bosquets, à Montfermeil, en Seine-Saint-Denis, JR décide l'année suivante d'installer son objectif 28mm en plein cœur de ce quartier et d'aller jusqu'au quartier voisin, *la Forestière*, à *Clichy-Sous-Bois*. Ces portraits ont une certaine impertinence, collés dans des quartiers chics de Paris, murs ou abri bus, ils provoquent le passant et questionnent la représentation sociale et médiatique d'une génération que l'on ne saurait voir qu'aux portes de Paris ou aux journaux télévisés.



Ici le jeune cinéaste, ***Ladj Ly*** (collectif Kourtrajmé) utilisant sa caméra comme une arme.



Byron, de Clichy-Sous-Bois, 2004, affiches installées, place de la Bastille et dans le 20^e arrondissement.



Face2Face, du 4 au 7 mars 2007, Moyen-Orient, mur de Bethléem (Israël et Cisjordanie).

Photographies réalisées avec un objectif de 28 millimètres à dix centimètres du visage. La barrière de séparation israélienne est une construction le long de la ligne verte. Longue de plus de 700 km, elle est en cours d'édification par Israël en Cisjordanie depuis l'été 2002.

CONTEXTE : Le projet *Face2Face* consiste à faire des portraits d'Israéliens et de Palestiniens faisant le même métier. En décembre 2006, JR part avec son appareil photo et trouve 41 volontaires : des médecins, des sculpteurs, des coiffeurs, professeurs ou encore des religieux, acceptent ainsi de se prêter au jeu du portrait. Le choix se fait pour leur « gueule » dit JR, mais surtout leur métier. Les visages sont très expressifs, JR les pousse à se lâcher, en criant, riant, grimaçant... et les mitraille pour choisir ensuite.

DÉMARCHE : L'objectif est de les coller par paire dans certaines villes puis de chaque côté du mur de séparation, face à face, à des endroits immanquables, dans des formats gigantesques. JR et son collaborateur Marco, feront huit villes de part et d'autre du mur de séparation (même mur où Banksy intervient en 2005). Avec, dans leurs bagages, des échelles, de la colle et cette série de portraits agrandis, ils parcourent Hébron, Jéricho, Ramallah, Tel-Aviv, Jérusalem, ou encore Bethléem... Sans oublier l'étape ultime, les 4 et 7 mars 2007, celle du mur, symbole du conflit qui divise l'Israël et la Palestine, sur lequel ils collent des photos sur les deux côtés. JR trouve là un moyen d'adoucir les tensions et de rassembler.



Installation des photos à l'aide de balais et de colle aux dimensions démesurées comme des affiches publicitaires afin d'atteindre le haut de l'affiche, ce qui témoigne de l'aspect monumental des images collées



Ce projet « *Women are heroes* » voyage en Afrique au Brésil, en Inde et au Cambodge. JR, rencontre les femmes de ces quartiers pauvres et fait leur portrait. Les images sont alors mises en scène dans l'espace qui est aussi leur lieu de vie, les sacralisant et les rendant humaines. Le regard est ainsi porté sur les femmes et non la guerre des hommes.

***Women are Heroes*, 2008 – Rio de Janeiro, Brésil.**

Quartier de Morro da Providência

En 2008, JR part pour un périple international à l'occasion de *Women are Heroes*, un projet dans lequel il souligne la dignité des femmes qui sont souvent les cibles de conflits.

Justement, **JR choisit d'aller là où l'art n'existe pas**. Il va voir de plus près des territoires brouillés par un discours médiatique dominant. Des zones d'ombre, de non-droits, de pauvreté, des pays à peine sortis de la guerre. En 2008, pour son projet *Women are heroes*, il décide de braquer son objectif sur les seules femmes, "premières victimes en cas de conflit... J'ai voulu sortir les héroïnes de l'ombre". Dans la favela morro da Providencia, à Rio de Janeiro (Brésil), réputée la plus dure du pays.

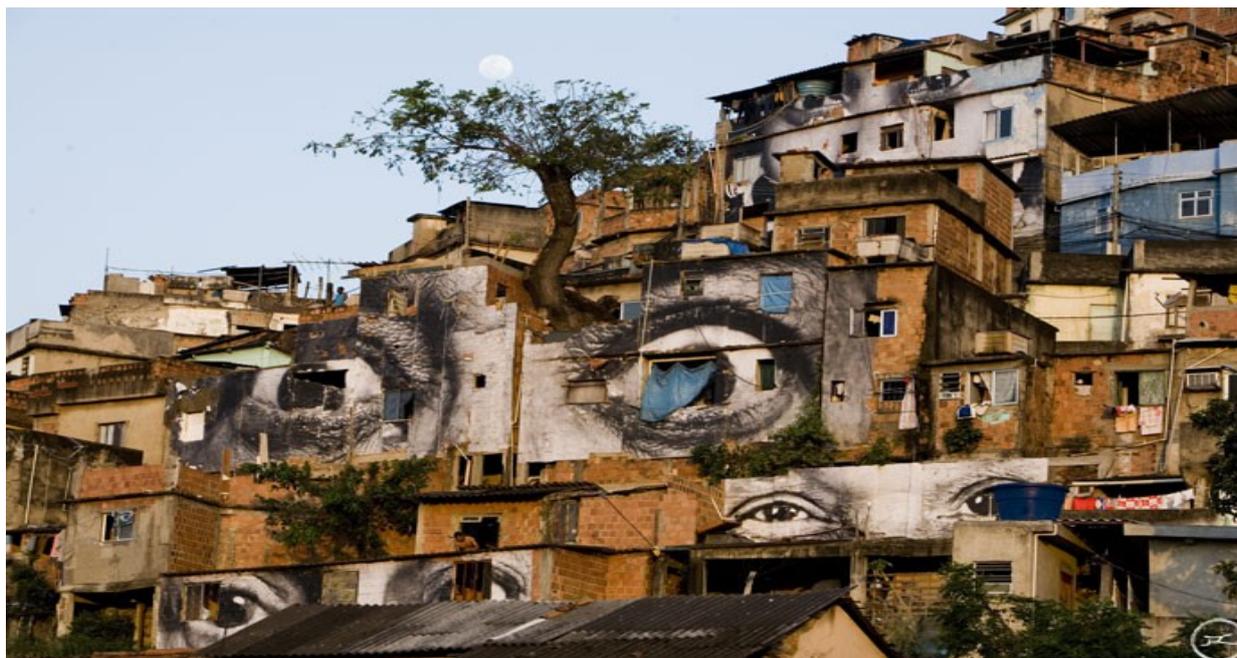


Portrait d'une des femmes du quartier sur la façade de sa propre maison.

Morro da Providência est un endroit dont le nom est devenu synonyme de violence à Rio de Janeiro. Mais quand cette favela du centre de Rio fut présentée sur les écrans de télévisions en août 2008, ce n'est pas pour évoquer les affrontements entre narcotrafiquants et policiers dont elle est régulièrement le théâtre mais pour présenter l'exposition artistique *Women are heroes*.

Pour rendre hommage à celles qui occupent un rôle essentiel dans les sociétés, mais qui sont les principales victimes des guerres, des crimes, des viols ou des fanatismes politiques et religieux, JR a habillé l'extérieur de la favela avec ses immenses photos de visages et de regards de femmes, réunissant subitement la colline et le village dans un regard féminin.

CITATION : « *C'est un projet fait de bric et de broc, comme la favela elle-même. On s'est adapté à l'environnement dans cet univers où les toits des maisons sont en plastique et les revolvers des enfants en acier. On s'est débrouillé malgré les rues en pentes, les maisons chancelantes, les câbles électriques imprévisibles et les échanges de tirs qui traversent parfois plusieurs maisons* », dit JR.



Quartier de Morro da Providência, Rio de Janeiro, Brésil, 2008.

***Women are Heroes*, 2008 (28 millimètres) – Rio de Janeiro, Brésil.
Quartier de Morro da Providência**



Une habitante posant devant son portrait géant collé sur le fameux escalier du quartier.



***Women are Heroes*, 2009 – Nairobi, Kenya**

Bidonville de Kibera et sa voie ferrée – Impressions sur bâches imperméables (toits).

CONTEXTE :

« En octobre 2007, j'étais allé prendre des photos à **Kibéra** et réaliser des **interviews** avec des femmes qui vivaient dans le **bidonville**. En revenant à Paris, j'avais fait une maquette de ce que je voulais réaliser. Je souhaitais faire une exposition avec des **portraits de femmes** dont le bas du visage serait accroché sur la colline sur laquelle passe la voie ferrée. **Leurs yeux seraient collés sur un train** qui se déplace sur cette voie. Ainsi à certaines heures, le train passerait exactement à l'endroit où les visages étaient reconstitués, à la manière d'un cadavre exquis du **XXIe siècle**... Et on guetterait le moment où cela se produit, comme les enfants qui attendent qu'il soit 22:22 sur leur réveil avant de dormir. Un petit rendez-vous, quoi. »

Quelques semaines plus tard, le Kenya qui était un pays relativement calme a sombré dans la violence et le bidonville de Kibéra comptait ses morts. Le projet verra donc le jour en janvier 2009, une fois la situation plus calme. **2000 m² de surface seront recouvertes avec des impressions sur bâches imperméables pour les protéger de la pluie. Ici l'œuvre sera bien plus pérenne que d'autres.**



« le conducteur du train était devenu un membre de notre équipe. Nous lui avons demandé de ralentir la course de la machine pour faire les photos. Nous l'avions en direct au téléphone depuis son départ de Nairobi, pour que tout soit en place au bon moment. »



Tous les wagons du train sont recouverts de collages à la fois sur le toit et les côtés. Il traverse plusieurs villages mais lorsqu'il arrive à la hauteur du bidonville de Kibera, le train enveloppé de regards de femmes, prend tout son sens dans les hauteurs, où des collages posés au sol permettent de créer la continuité des visages et d'en faire naître d'autres. Ce spectacle amuse les habitants qui se pressent autour.

BILAN concernant la démarche et l'oeuvre de J.R

Ce que j'ai compris :

Ce qui m'a plu :

Ce que je dois retenir sur la mise en scène de l'image :

VOCABULAIRE à retenir :

FILIATIONS – Ernest Pignon-Ernest

Ernest Pignon-Ernest (1942) artiste Français.

Ernest Pignon-Ernest est niçois, il vit et travaille à Paris. Dès 1957, il travaille chez un architecte et développe sa pratique du dessin, pratique la peinture grand-format, travaille pour le théâtre et en a gardé le sens de la mise en scène. Depuis 1966, il a fait de la rue à la fois le cadre et le sujet de ses œuvres éphémères d'art, qui font écho aux événements historiques et actuels qui s'y déroulent. Ainsi, depuis presque cinquante ans, il appose des images sur les murs des cités. Il réalise des dessins académiques au fusain et au crayon en noir et blanc qu'il colle ensuite dans le lieu. Son travail révèle, perturbe l'espace, parfois le poétise. Certaines œuvres sont des œuvres uniques d'autres sont sérigraphiées pour être collées dans la rue (Arthur Rimbaud)



Ernest Pignon-Ernest

Le dessin : Fragilité et force expressive

L'œuvre est éphémère car le papier est volontairement fragile. Le plus souvent, il représente un corps à l'échelle humaine (échelle 1). Il réalise tout à la main, travaille d'après modèle ou photo afin d'apporter le plus grand réalisme possible. Ainsi, il privilégie le dessin académique d'abord au fusain car facile à effacer puis la pierre noire pour être plus précis (crayon de schiste utilisé depuis le Moyen-Age). Ensuite la gomme taillée en dents de scie lui permet de modeler le dessin en creux et relief. Ces images fixées sont ensuite reproduites par la sérigraphie.

« *Le dessin, c'est révéler en quelque sorte la réalité du lieu* ».



Ernest Pignon-Ernest au travail.

CITATION : « *...au début il y a un lieu, un lieu de vie sur lequel je souhaite travailler. J'essaie d'en comprendre, d'en saisir à la fois tout ce qui s'y voit : l'espace, la lumière, les couleurs... et, dans le même mouvement ce qui ne se voit pas, ne se voit plus : l'histoire, les souvenirs enfouis, la charge symbolique... Dans ce lieu réel saisi ainsi dans sa complexité, je viens inscrire un élément de fiction, une image (le plus souvent d'un corps à l'échelle 1). Cette insertion vise à la fois à faire du lieu un espace plastique et à en travailler la mémoire, en révéler, perturber, exacerber la symbolique...* ». **Ernest Pignon-Ernest**

L'IN SITU dans l'œuvre d'Ernest Pignon-Ernest :

Ernest Pignon-Ernest fait vibrer les murs des villes en y collant des portraits grandeur nature. Ce sont ses séries de 1978, *les expulsés* et *Arthur Rimbaud* (affiches sérigraphiées) qui le font connaître au grand public. Puis il engage *un travail in situ* dans les rues de Naples (1988/1995), puis les cabines téléphoniques de (1997/1999) où il accentue la relation au lieu, à l'œuvre et au spectateur.



LE SUPPORT :

Ernest Pignon-Ernest travaille sur les fins de rouleaux de papier servant aux tirages des journaux, qu'il récupère des rotatives d'imprimeries, appelés les culs de rouleaux. Ce support est fragile, sensible à la lumière et donc idéal pour l'aspect éphémère qu'il recherche afin que ses collages finissent par s'effacer avec le temps, la pluie, l'action des passants...C'est aussi un format qui lui est imposé, la largeur de la bobine faisant 66 cm.



LA MISE EN SCENE DE L'IMAGE DANS SON OEUVRE

L'artiste Ernest Pignon-Ernest est depuis ses débuts, une sorte de solitaire, il agit seul. Avec son pinceau, sa colle à papier peint et parfois une échelle. Il procède à l'installation de ses images dans l'espace. L'image peut être seule mais à différents endroits (*Rimbaud*, 1978/79, *Pasolini*, 1980 et 2015, *La piéta de Soweto*, 2002), en duo (*les expulsés*, 1978) ou bien tout un ensemble d'images identiques, répétées ou d'images variées de personnages répandues dans une même zone (*Maison de Rubens*, 1983 à Anvers, *Ingres et les modernes*, à Montauban, 2009). Les lieux sont multiples, jamais choisis au hasard chez Ernest Pignon-Ernest, le lieu dialogue avec l'image créée. Cela peut être sur le mur délabré d'une maison (*les expulsés*, 1978), une façade (*Ingres et les modernes*, à Montauban, 2009), un poteau (*Prométhée*, Martigues 1982), un recoin (série de Naples, 1988), une cabine téléphonique (*Derrière la vitre*, 1997/99, Paris et Lyon), des escaliers (*La commune*, 1971, Sacré cœur, Métro Charonne), dans une église (*extases*, 2008/14 à Avignon), une prison (*Prisons*, Lyon, 2012)...

Le site interagit avec l'œuvre graphique d'Ernest Pignon-Ernest, son travail dans la rue, les espaces publics vont faire de lui, l'un des Pionniers du street-art. Les collages sont éphémères mais ont pour vocation d'interpeller les passants, les résidents des lieux, du quartier afin de conférer au lieu ou à l'architecture une toute autre *Aura*. Le lieu prend ainsi tout son sens.

Ses œuvres agissent comme des témoignages

Il se sert du lieu, de son histoire, de ses souvenirs mais aussi de la lumière et de l'espace. L'artiste installe lui-même ses œuvres dans la ville, durant la nuit.

Ainsi dès lors qu'en temps qu'artiste, il cherche à bouleverser les mentalités, à ouvrir les esprits sur la réalité du monde quoi de plus naturel que d'exposer ses messages à la face du monde (différents pays).



Pasolini assassiné, Rome, Naples...



Extase, intérieur de la cathédrale d'Avignon



Façade de la *maison de Rubens*, à Anvers, 1983.
Collage aux bords volontairement irréguliers.

La mise en scène est savamment orchestrée afin d'opérer une réaction visuelle, interpellant le moindre passant qui va s'arrêter et réagir émotionnellement. L'œuvre d'Ernest Pignon-Ernest est aussi forte que poétique. Ne serait-ce par la qualité et la maîtrise du dessin.

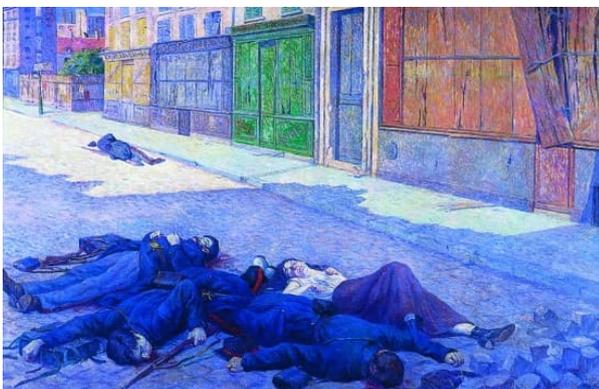
La commune de Paris, 1971, 2000 sérigraphies.

Dessins sérigraphiés imprimés sur un papier journal fin. Les gisants sont ces personnages posés au sol.

CONTEXTE : invitation à l'exposition intitulée « *la semaine sanglante de la Commune* ». L'artiste ne propose pas de faire un tableau qui serait un tableau d'histoire commémoratif mais cherche davantage à toucher les consciences. En 1971, la veille du jour anniversaire du centenaire de la Commune de Paris, Ernest Pignon-Ernest intervient en posant ou collant des centaines de sérigraphies à travers la ville dans des lieux qui conservent le souvenir d'événements historiques tragiques liés aux luttes révolutionnaires : sur le boulevard Blanqui, à la Butte aux Cailles, autour du Père Lachaise où ont été dressées les dernières barricades de la Commune, et également sur les marches du Sacré-cœur qui nous rappelle que cette basilique a été érigée suite au vœu d'un évêque hostile aux Communards. D'autres lieux symboliques investis renvoient à des événements dramatiques plus récents ainsi le métro Charonne où sont morts plusieurs personnes manifestant contre la guerre d'Algérie au début des années 1960. En faisant ce rappel d'événements contemporains, l'artiste a voulu dire la permanence des espoirs que la Commune portait.

CITATION : « *Il ne s'agit pas de faire des images politiques, il y a une manière politique de faire des images... L'image vient là comme faire remonter à la surface les souvenirs enfouis, les trames qui se sont passées dans ces lieux. Mais l'image n'est vraiment qu'un petit tiers de la proposition. Mon matériau plastique essentiel ce sont les lieux.* » et concernant ses intentions et les lieux choisis, l'artiste ajoute ceci: "*Ce sont les lieux eux-mêmes qui portaient ce potentiel.* » Ernest Pignon-Ernest.

DÉMARCHE : Pour faire passer son message, l'artiste choisit **l'action et l'intervention in situ** en évitant l'hommage de la commune de Paris à travers une simple fresque ou tableau d'histoire. Il bouscule les règles, change le support et cherche à réveiller l'histoire, en suscitant la mémoire. **Il réalise ainsi cette intervention sans autorisation d la ville de Paris (peut-être par peur de refus, de censure ou d'incompréhension).** Il s'inspire donc des photographies de l'époque montrant les cadavres au sol, qui deviendront ses "*gisants*". Il en dessine un qu'il va démultiplier par la reprographie à grande échelle. L'artiste produit à taille humaine ces cadavres sérigraphiés incitant le Parisien à un nouveau corps à corps, celui de son passé et du prix de la liberté.



Une rue à Paris en mai 1871 ou la commune

Maximilien Luce, 1905.

Peinture conservée au Musée d'Orsay, Paris.

Proposition d'Ernest Pignon-Ernest.



FICHE ÉLÈVE A COMPLÉTER EN CLASSE

CITATION : *«C'est la première fois que j'ai trouvé cette technique de très grande sérigraphie, la première fois que j'ai fabriqué un écran de 2,50 m pour imprimer ça ; c'était dans le Vaucluse. J'ai collé ça dans des lieux qui avaient un lien direct avec la Commune, comme la Butte aux Cailles, le Père Lachaise, près du mur des Fédérés, le Sacré-Cœur, puis des lieux liés au combat pour la liberté, disons en gros, donc la libération de Paris, et des lieux liés à la guerre d'Algérie, notamment les quais de Seine d'où on a jeté des algériens en 1961.»*

Son processus de création :

Mise en scène de l'image :

Une œuvre monumentale:

Partie 1 : Les escaliers menant au sacré cœur ont été recouverts de dessins sérigraphiés de **la figure du gisant multipliée et imprimée** dans des rouleaux de papier qui sont déroulés à même le sol sans prendre le temps de les coller car l'artiste Ernest- Pignon-Ernest, à l'époque, n'avait pas demandé l'autorisation aux autorités locales (l'interdiction d'afficher, loi du 29 juillet 1881). Il s'agit ici d'une action typique dans l'espace public, c'est ainsi qu' Ernest Pignon-Ernest sera le précurseur du street art dès la fin des années 60 en France. Ici par cette forme de rébellion qu'il opère sur la butte Montmartre et les autres lieux.



Partie 2 : L'entrée de la station du métro Charonne (11ème arr), se voit envahi de cette même figure du gisant mais cette fois-ci, collés par centaine sur l'ensemble des marches afin de rappeler les morts. Près de 2000 sérigraphies seront collées partout en hommage aux communards qui se battaient, 100 ans plus tôt dans cette rue, pour la liberté de Paris et pour un certain nombre de droits à l'époque.



L'œuvre est éphémère, in situ de par son lien historique et est voué à disparaître voire oubliée comme le passé.

LA COMMUNE DE PARIS - 1870- 1871

Rappel historique :

La guerre franco-allemande éclate en juillet 1870 :

Les désastres militaires s'accroissent du côté français et le 4 septembre, la république est proclamée sous la poussée populaire. Le gouvernement de la Défense nationale qui est formé a pour mission de continuer la guerre et déclare « *qu'il ne cédera pas un pouce de notre territoire* ».

Dès octobre 1870, l'élection d'une Commune est demandée par la population. À l'automne 1870, après avoir capturé l'empereur Napoléon III et son armée à Sedan, les Prussiens ont assiégé la capitale et le gouvernement de la Défense nationale, puis un armistice est signé. L'armée prussienne se voit accorder le droit de défilé le 1er mars 1871 à Paris, dans une capitale en deuil. Les Parisiens ruminent leur humiliation. Après avoir soutenu un siège très pénible, ils se sentent trahis par leurs gouvernants.

La révolte lors de la commune du 18 mars au 27 mai 1871

Ainsi, le 18 mars 1871, tout bouscule à nouveau. Le président Adolphe Thiers, dans la nuit du 17 au 18 mars, décide de désarmer la ville afin de la purger de « *tous les rouges* » en voulant récupérer des canons, un groupe résiste aux abords de la butte Montmartre. Adolphe Thiers (chef du gouvernement provisoire de la République), renonce à la réprimer et s'enfuit à Versailles. Une émeute éclate à Paris, c'est l'amorce de la « *Commune* ». Maîtres malgré eux de la capitale, les révolutionnaires, les militants socialistes et les ouvriers vont offrir à la bourgeoisie républicaine l'occasion de se débarrasser une fois pour toutes de la « *question sociale* ». Il en coûtera près de 20 000 victimes.

Mais la capitale doit dès lors supporter un deuxième siège, non par les Prussiens mais par l'armée française (qui se voit retirer une indemnité promise due à la garde nationale de l'ordre de 30 sous par jour). Sa suppression va attiser la colère des soldats (180 000 hommes à Paris). Il s'achèvera dans la tragédie, avec la *Semaine Sanglante*, deux mois plus tard. On les appelle alors les « *communards* ».

La *Semaine sanglante*, du dimanche 21 au dimanche suivant 28 mai 1871, c'est l'épisode final de la Commune de Paris, où elle est écrasée et ses membres exécutés en masse. C'est durant cette période que la *colonne Vendôme* est détruite (sera reconstruite deux ans plus tard en 1873). Certains communards évitent l'exécution mais seront emprisonnés ou exilés. C'est le cas du peintre français **Gustave Courbet** et la célèbre institutrice et militante anarchiste, **Louise Michel**.



La garde nationale défendant les barricades établies dans Paris



Chute de la colonne Vendôme, mai 1871



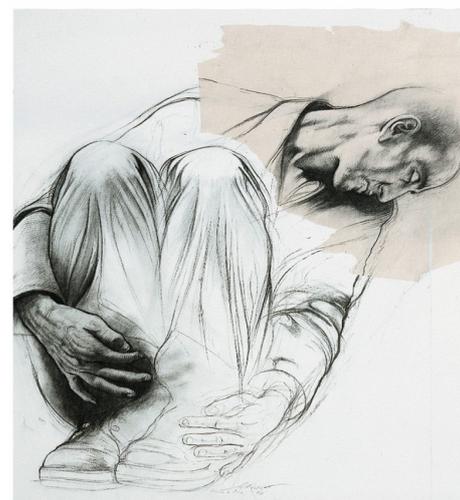
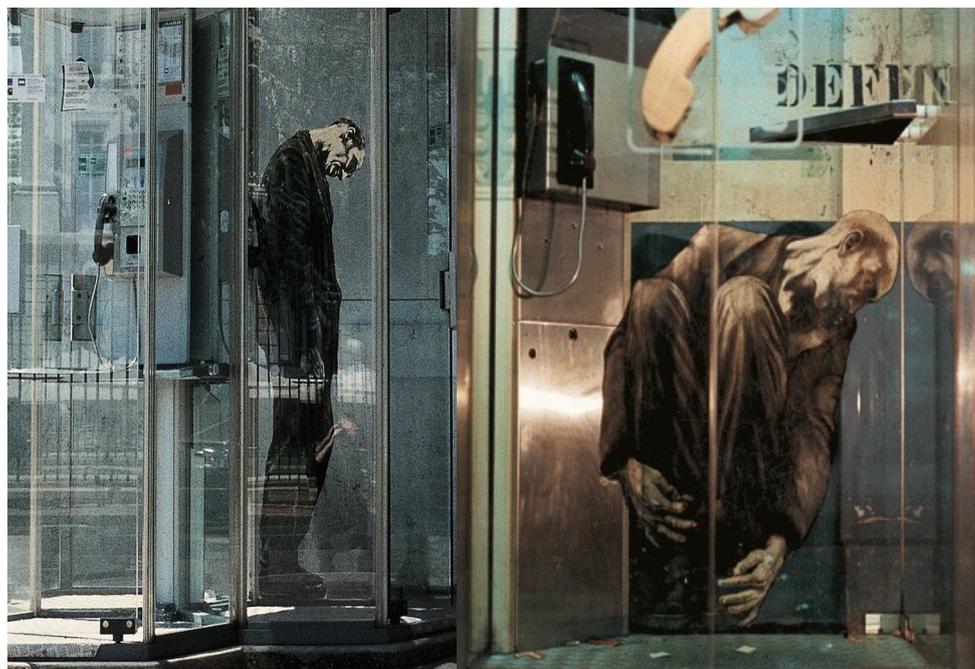
Les *fédérés*, derniers opposants à être exécutés le 27 mai 1871

Les expulsés, 1978/79 – Installation de deux sérigraphies marouflées, rues de Paris.

CONTEXTE : En effet, durant la période des années 1970-1980, un grand nombre de quartiers parisiens sont réhabilités (dont le site du futur centre G.Pompidou). Le mur de l'immeuble sur lequel l'artiste a marouflé *Les expulsés* est situé dans le quartier de Montparnasse, quartier qui fut touché par un projet de réhabilitation. À ce moment, des habitants sont expulsés en masse et leurs logements sont détruits selon la décision de la mairie. Ainsi Ernest-Pignon Ernest met en scène des personnages qui sont en partance. Cela fait écho à l'artiste qui, petit, a vu ses parents se faire expulser de leur appartement dans un quartier de Nice. Il réalisera près de 500 sérigraphies. Les versions varient donc en fonction de la disposition et des lieux



CITATION : « *Quand j'interviens dans un lieu, j'inscris dans le lieu un signe d'humanité* ». E.Pignon-Ernest



Dessin préparatoire
Série des cabines, de 1997 à 1999

Série des *cabines téléphoniques*, in situ, Lyon, 1997 et Paris, 1999.



Dessins préparatoires au stylo bille.

Maison de Rubens, à Anvers, *Prométhée et Ganymède* 1982.



Naples, 1988



Pasolini assassiné, 2015, Rome.



Série *Rimbaud*, 1978, Paris.

RIMBAUD - 1978/79

« Créer l'oeuvre avec le lieu »

Précurseur du street art et artiste engagé au sens noble du terme, Ernest Pignon-Ernest fut l'un des premiers, dès les années 60, à sortir l'art dans la rue, à coller ses œuvres sur les murs des villes afin d'interpeller le regard des passants et les interroger sur des sujets marquants de l'histoire de l'humanité actuelle ou passée. Son Rimbaud fut répandu en 1978-1979 sur les murs, entre Charleville Mézières (ville natale de Rimbaud) et Paris. Hommage au poète devenu symbole intégré et revisité par le quotidien de la ville.

Pourquoi ce choix ?

Comme de nombreux jeunes, Ernest est bouleversé par Arthur Rimbaud qu'il découvre à 15 ans, Pignon-Ernest veut rendre hommage au poète. Persuadé que « *lorsqu'on a lu Rimbaud, on ne peut pas faire un Rimbaud en marbre, sur socle, ou dans un cadre* ». Au contraire, il le veut éphémère, errant. **Il conçoit alors l'idée d'un parcours, qui permettrait au passant de « rencontrer son Rimbaud ».**

Rimbaud, 1978

Il s'agit ici d'études préparatoires pour le jeune Rimbaud.

Ernest Pignon-Ernest aime au préalable faire plusieurs versions afin de trouver la bonne expression, la bonne posture, la force de son image.

Il se base ainsi sur la célèbre photo de Étienne Carjat en 1871, Rimbaud à 17ans. L'allure générale du personnage est inspirée des croquis de Verlaine, mais Pignon-Ernest modernise sa tenue.

Une fois trouvé, il décide de le faire sérigraphié en plusieurs exemplaires n'ayant plus qu'ensuite besoin d'aller les coller un peu partout à Paris puis à Charleville (dans les Ardennes, ville natale de Rimbaud).

Une fois collée, l'artiste réalise des photos en direct. Les photographies finales réalisées par l'artiste sur les lieux, permettent de conserver la mémoire de l'évènement. Elles participent de l'œuvre. Elles sont ensuite vendues.



Le **Rimbaud** final sérigraphié

En 1978-79, il affiche **400 images grandeur nature de Rimbaud dans Paris et Charleville** (Ardennes), ville natale de l'écrivain. Il colle Rimbaud « *sur des murs couverts de graffitis, sur des portes d'acier de transformateurs, sur toutes sortes d'interdits* ».

Comme à ce qui deviendra son habitude, Pignon-Ernest ne demande pas d'autorisation, il colle la nuit. Le papier journal devient comme une pâte lorsqu'il est détrempe de colle. Les accidents, les déchirures font partie du processus de mise en place. Tel un peintre ou un sculpteur, il considère la qualité plastique des murs, leurs couleurs, leur matière. Il s'intéresse et s'inspire aussi de leur histoire, de ce qu'ils signifient sur la ville, de leur force symbolique. **Les images sont comme issues des murs.** Mais Ernest Pignon-Ernest refuse la qualification de trompe-l'œil en précisant le décalage avec la réalité par ses images en noir et blanc.

Autres références – FILIATIONS



Yayoi KUSAMA, *Dots obsessions infinity mirrored*, 1998, Toulouse,

Christian BOLTANSKI, *Théâtre d'ombres*, 1984-1997. ▶



Georges ROUSSE, *sans titre*, 2010, base sous marine, Bordeaux



Jésus Rafaël SOTO, *Pénétrable bleu*, 1999



Miguel CHEVALIER, *The Origin of The World*, 2013, Installation de réalité virtuelle générative et interactive. lorsque le spectateur s'approche et se déplace des capteurs infrarouge le détectent et animent l'image devant lui.

VOCABULAIRE

Affiche : image imprimée sur du papier (de façon générale) destinée à porter un message, un visuel ou les deux à la connaissance du public et qui est physiquement placardée sur les murs ou dans des emplacements réservés. La publicité utilise l'affiche, le monde du spectacle aussi pour communiquer les programmes.

Collage : Le collage est une technique de création artistique basée sur la combinaison de plusieurs éléments ou images le tout collé sur un support (toile, feuille, carton, image...). Elle permet de créer des images à l'aide d'éléments issus de tous types de supports (magazines, journaux, papiers, emballage...). C'est un moyen rapide de créer une image, mais l'image obtenue n'est pas réelle puisqu'elle a été construite à partir d'éléments hétérogènes comme un puzzle. L'image créée est donc fictive (fausse), mais véhicule du sens, un message. Le collage a aussi des variantes dont le « *photomontage* ».

Installation : Œuvre composée de plusieurs éléments qui placés, installés ensemble ou les uns à côté des autres constituent et composent l'œuvre finale. L'œuvre s'épanouit dans l'espace, l'envahit même. Une installation peut être ou non in situ mais toutes les installations ne sont pas qualifiées d'in situ dans la mesure où elles ne sont pas toujours en lien avec la fonction ou l'histoire du lieu. Elle peut être démontée et installée dans un autre lieu d'exposition, elle peut même varier à cause du lieu.

Œuvre engagée : Œuvre qui a une dimension sémantique très forte qu'elle soit de nature politique, sociale, environnementale... On dit alors de l'artiste qu'il est un artiste engagé. Son travail véhicule de part son image, sa forme, son aura... un message fort qui interpelle et marque parfois l'histoire profondément (La liberté guidant le Peuple, Eugène Delacroix, Guernica, Picasso).

Œuvre in situ : Se dit d'une œuvre réalisée spécialement dans un lieu et en lien avec celui-ci. L'œuvre ne pouvant être transposée ou transportée ailleurs. L'espace est pris en compte (dimensions, fonction, histoire, mémoire, éléments architecturaux...). Les œuvres de Georges Rousse et Felice Varini.

Œuvre pluridisciplinaire : Se dit d'une œuvre mixte, hybride dont la forme ou le processus est consécutif au mariage de plusieurs disciplines (cinéma, musique, peinture, dessin, photo...).
Exemple : Barbara Kruger, William Kentridge, Christian Boltanski (visuels, musique, vidéo, écriture).

Photomontage : Le photomontage est une technique de manipulation d'images par le collage, il consiste à assembler des images ou des parties de celle-ci (images réelles) afin d'en créer une nouvelle (image fictive). Au départ liée à la photographie, on va retrouver le photomontage dans l'art. L'apparition des pellicules photo va permettre aux artistes de travailler directement sur les négatifs afin de les manipuler. Pouvant ainsi produire directement sur le papier photo des images truquées. La diffusion des magazines et des journaux va permettre aux artistes qui veulent travailler la couleur de faire leur montage en puisant dedans. C'est le cas des artistes Dadaïstes et Surréalistes. De nombreux artistes l'utiliseront à des fins politiques (*John Heartfield, Hannah Hoch*), sociales ou humoristiques et ce dès les années 1920 et jusqu'aux années 1960. Ensuite l'image sera manipulée autrement comme par la sérigraphie, dans les années 1970 et 1980 par la projection des images sur les toiles puis par le numérique dès les années 1990.

Propagande : La propagande est une action exercée sur l'opinion (la population, le peuple) pour l'amener à avoir et à appuyer certaines idées, surtout politiques qui abondent dans le sens de celles du gouvernement ou état en place. Elle a toujours été utilisée dans l'Histoire de l'humanité et ce en lien avec les arts. Les arts étaient ainsi un moyen détourné de faire passer les idées à travers les images, l'œuvre... et parfois plus particulièrement durant certaines périodes de l'histoire, c'est le cas de Napoléon, l'ex URSS, Hitler et le nazisme... dans les états totalitaires. Endoctriner, embrigader, exploiter la pauvreté ou la faiblesse des peuples...