Enseigner à partir de l'art contemporain



OF
OUTILS DE FORMATION

ACADÉMIE D'AMIENS

CENTRE RÉGIONAL
DE DOCUMENTATION
PÉDAGOGIQUE DE
L'ACADÉMIE D'AMIENS
cndp

Enseigner à partir de l'art contemporain

GRAF
Art contemporain

Groupe de recherche-action

pour la formation

du rectorat

de l'académie d'Amiens

ACADÉMIE D'AMIENS

cndp

CENTRE RÉGIONAL DE DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE DE L'ACADÉMIE D'AMIENS

Introduction

Aider l'enseignant à réfléchir sur le rôle des références artistiques dans l'enseignement des arts plastiques

Le GRAF (groupe de recherche action pour la formation) Art contemporain est une structure qui a permis à un groupe de professeurs d'arts plastiques de réfléchir à la relation entre la pratique artistique et la culture artistique, selon la pédagogie des arts plastiques dans l'enseignement du second degré.

Afin de répondre, aux préoccupations de notre enseignement, il nous est apparu nécessaire de centrer notre recherche sur certains aspects, et ils sont nombreux, de l'art contemporain. Dans un souci de formation et de recherche, cette réflexion a donné lieu à des expérimentations menées en classe de collège, de lycée et dans différentes instances de formation tels que des stages régionaux ou d'initiative locale. Ces expérimentations nous ont permis d'élaborer quelques propositions pouvant enrichir de futurs dispositifs pédagogiques.

Le point d'ancrage qui intéresse cette recherche est avant tout bien sûr lié à la didactique de la discipline et à l'articulation préconisée par celle-ci, entre l'enseignement des arts plastiques et les œuvres… Comment, selon cette perspective, définir alors ce qu'est l'art contemporain et en situer ses différentes orientations ?

Il serait assez simple de retenir le terme de contemporain comme l'adjectif permettant de qualifier toute forme d'art qui nous est proche, d'autant plus qu'interférent les mots moderne, actuel, post-moderne… De plus, considérant l'histoire, ses ruptures et ses failles, il devient difficile de trouver une logique qui pourrait situer les termes de manière simplement chronologique. Comme le souligne donc Daniel Soutif [1], la contemporanéité ne peut alors nous intéresser que dans cette relation qu'elle entretient avec le présent qui la constitue et le passé qui définit ses références, autrement dit dans une sorte de paradoxe qui ne peut se limiter à des bornes chronologiques. Il suffit pour cela de constater par exemple l'influence du phénomène Duchamp sur la création artistique dite contemporaine.

Il nous est donc apparu nécessaire et important de choisir des thèmes qui permettent d'interroger la création contemporaine et cela sous différents aspects. L'orientation de la recherche est de ***maintenir en tension la relation*** *entre ce que l'œuvre montre de nouveau, d'avant-gardiste, de contemporain et ce qui la relie au passé. Ainsi de pouvoir identifier le thème choisi comme une préoccupation de la création contemporaine.*

Le champ artistique contemporain étant, comme référence, très diversifié, nous avons retenu quatre orientations de travail par rapport aux intérêts de chacun dans le groupe de recherche.

Il n'y a pas de relation précise entre les différents thèmes retenus, mais ceux-ci ont été choisis afin de nous aider à cerner certaines notions, à les définir, et à les interroger comme spécificités de l'art contemporain.

Les thèmes choisis sont : l'élaboration de l'œuvre, l'autobiographie, la série, l'installation.

Ce travail de recherche devrait pouvoir aider l'enseignant à réfléchir sur ***la notion d'artistique.*** *Rappelons que celle-ci est définie, dans le glossaire des programmes des lycées, comme* ***une notion complexe et en construction*** *(*cf. Bulletin officiel de l'Éducation nationale, *n° 11 du 1er septembre 1994), donc* a priori *insaisissable par le fait qu'elle reste une question en débat, non cernable par une simple définition. Sans pour cela développer une approche théorique de cette notion, il semble intéressant de souligner deux orientations travaillées par l'ensemble du groupe :*

– l'une concerne l'œuvre d'art comme référence dans notre enseignement ;

– l'autre interroge la pratique de l'élève.

En effet, si notre enseignement, tel qu'il est proposé dans les programmes, doit prendre appui sur ***des références artistiques,*** *il semble important de travailler leurs rôles*

dans le dispositif pédagogique. D'où la question de recherche : Comment articuler l'enseignement des arts plastiques avec les œuvres ?

L'objet du travail consiste à élucider cette question à partir de quelques œuvres choisies en fonction des thèmes. Il a également pour finalité de ***montrer comment l'approche de l'œuvre, la démarche qui l'accompagne, peuvent aider à élaborer un questionnement : fondement même du dispositif pédagogique.***

Par ailleurs, cette recherche nous ayant permis de mieux saisir la relation aux œuvres d'art, elle nous a également conduits à réfléchir sur ***le sens*** *donné au travail de l'élève. Le propos sera de construire un dispositif pédagogique qui puisse mettre l'élève au cœur même des différentes questions ; c'est-à-dire d'élaborer avec lui* ***une proposition qui le situe comme chercheur, confronté à des problèmes qu'il faut tenter de résoudre.***

Ainsi considéré, l'élève pourra sans doute inscrire son activité dans une démarche artistique puisque le résultat dépend en partie de son individualité et de sa capacité à mettre en relation sa recherche avec l'œuvre et ses références, nous pourrons donc obtenir autant de réponses que d'élèves mis en situation.

Ici, ***la notion d'artistique*** *est davantage appréhendée du point de vue de la pratique de l'élève et nous amène à envisager celle-ci comme* ***praxis,*** *c'est-à-dire, comme quelque chose qui se fait et qui se pense en se faisant* [2].

La démarche de cette recherche se présente en trois temps :

– ***des propositions ouvertes,*** *élaborées à partir de diverses expérimentations, que l'enseignant devra adapter au niveau et à la classe auxquels il s'adressera. ;*

– ***un aspect réflexif*** *avec l'élaboration d'une fiche-question qui devrait permettre à l'enseignant d'interroger la notion à travers un dispositif pédagogique ;*

– ***un aspect théorique*** *ayant pour objectif de cerner la notion abordée ;*

– ***un ensemble de reproductions d'œuvres*** *en référence aux notions travaillées.*

Cette recherche, non exhaustive, reste une approche méthodologique ayant pour finalité de placer la référence artistique au centre de l'enseignement des arts plastiques.

Philippe Zinetti

---

1. « Il semble raisonnable de supposer que l'art, qui, comme tout le reste, n'a évidemment jamais cessé d'être (si, du moins, sa production se poursuit), a dû néanmoins devenir contemporain lorsque moderne, paré donc, et depuis belle lurette, de bien des caractères non temporels, a cessé de paraître qualifier adéquatement ses nouvelles manifestations. Ainsi, le contemporain aurait, faute de mieux, succédé au moderne, succession qui n'a pas manqué de susciter quelques curieux paradoxes… » (« Note contemporaine sur le musée d'art contemporain » in Traverses, *printemps 1992).*

2. La poïétique chez René Passeron, Pour une philosophie de la création, *Paris, Éditions Klincksieck, 1989.*

1. Robert Morris,
Card File (fichier),
1962

2. François Rouan,
Sans Titre
(Titre attribué : tressage sur papier)
1966

3. Marcel Duchamp,
La Boîte alerte. Couple de tabliers,
1959-1960

4. Sol LeWitt
Maquette pour le Wall Drawing n°711
1989

5. Gérard Titus-Carmel
The Pocket-Size Tlingit Coffin,
(Le Cercueil de poche Tlingit),
1975

6. Roman Opalka
Opalka 1965/1 - ∞
1965

Partie 1

L'élaboration de l'oeuvre

Jean-Pierre Barba, Alice Vignal

Motivation(s) 12

Réflexions pédagogiques 13

Questionnements 16

Présentation de la notion 17

Oeuvres choisies 22

La genèse de l'œuvre comme élément fondateur d'une pratique

Les notions induites par l'élaboration de l'œuvre révèlent le processus de la création contemporaine et permettent une réflexion sur ce qui est enseignable.

Le travail sur l'élaboration de l'œuvre questionne les fondements de l'éducation. Il est déstabilisant et formateur parce qu'il provoque une mise en abîme : c'est l'élève qui devient sujet lui-même, objet de sa propre observation, il est amené à s'impliquer, à entrer dans une pratique réflexive d'autonomie, non pas extérieure à lui, mais l'englobant. Il y a déplacement de sa représentation « moi-élève ».

Pourquoi le sujet est-il déstabilisant et formateur ?

Rarement l'élève est amené à élaborer le sujet, à le concevoir, et de plus, à donner à voir les étapes invisibles de cette conception. Il est habitué plutôt à réfléchir à des problèmes de constructions, de réalisations : c'est ça l'objectif. Le travail est ensuite évalué, parce que palpable, visible.

Ici, c'est la dimension conceptuelle qui est pointée. L'idée, ses différentes mises en forme, le trajet mental ; c'est ce processus-là qui est devenu centre d'intérêt entre deux points. L'un : l'origine de l'idée (qui n'est pas sans poser de question), l'autre : l'objet produit comme résultat du trajet. Les questions porteront sur : comment rendre visible ce qui est intangible, comment organiser, donner à voir les strates, les étapes, les traces. Peut-on les dessiner, et quel est l'intérêt d'un tel travail ?

Un tel sujet fait émerger des problèmes de fond quant à la spécificité de l'enseignement des arts plastiques :

– peut-on donc rendre visible un processus mental, le dessiner et l'évaluer ?

– l'intérêt porte-t-il sur la prise de conscience des étapes du processus mental ou dans les divergences, la multiplicité des réponses ?

– s'agit-il d'un travail d'observation des processus mentaux ? Pourra-t-on évaluer ce qui est de l'ordre de l'inconscient ? ne pas dépasser nos limites…

– s'agit-il d'un questionnement sur l'objet artistique et sa mise en rapport avec l'objet industriel ? Comment se créé l'objet, sa dimension culturelle, « le pouvoir qu'il véhicule » pour reprendre les termes de Tony Cragg ?

– y a-t-il réduction, perte, augmentation, au cours du trajet des idées d'origine à travers la forme ?

– quels outils et supports seront les mieux adaptés pour donner à voir l'élaboration d'un projet ? (on a vu que la vidéo, et le travail théâtral à partir de soi donnaient une réponse efficace aux problèmes de la représentation du temps).

L'intérêt porte donc sur l'éclatement des outils traditionnels et la réflexion sur le choix ou l'invention d'outils et de supports.

Travailler sur l'élaboration, c'est travailler sur les fondements des arts plastiques. L'étude des notions liées à l'élaboration engendre donc :

– le travail critique, la pratique critique : s'approprier le travail, se saisir des données par un déploiement des procédés plastiques et opérationnels, dépassant la simple recherche empirique et visant au développement de la qualité analytique et de la pensée abstraite ;

– **la déconstruction-décomposition** qui permettent une recherche et une maîtrise personnelle, liée aux problèmes théoriques (exemples : le linéaire-le pictural, fond-forme) ;

– **la recherche de visibilité,** d'effets appropriés révélant les mécanismes de l'effectuation ;

– **la recherche de la cohérence :** prendre parti et rendre explicite. On est dans la communication. Il faut trouver un lien entre l'esquisse, la démarche et l'aboutissement. L'élève doit toujours répondre à une demande ;

– **le discours critique au moment de la correction :** discours sur le travail qui est donné à voir : pointer et nommer des attitudes pour l'élève, discours sur l'œuvre de référence ou sur le travail à faire pour l'élève ou le professeur ;

– **la recherche documentaire** qui nourrit la réflexion ;

– **l'intérêt pour le processus.**

Fini-non fini

Qu'est-ce qui motive la décision de fin ?

Motivation

L'enseignant d'arts plastiques est constamment confronté à la question de l'achèvement du travail de l'élève. Qui décide d'arrêter ? Le professeur qui juge la réponse satisfaisante ? L'élève qui n'a « plus rien à ajouter » ? Quels critères permettent de décider ? Le temps imparti qui est écoulé ? Une certaine qualité d'exécution ? La lisibilité de la réponse ? L'épuisement, le désintérêt ?

Il paraît intéressant de conduire l'élève à prendre conscience que la décision de fin est aussi une phase de sa réflexion et de son processus créatif.

Objectifs conceptuels

• Engager et conduire une réflexion sur les conditions de l'achèvement de l'œuvre.

• Savoir repérer les conditions qui font de l'inachevé une œuvre.

Objectifs plastiques

• Affirmer l'inachèvement comme un aboutissement.

• Travailler par étapes.

Objectifs transversaux

• Relier à l'inachevé en littérature.

• Repérer les concordances entre l'inachevé en peinture et l'inachevé de la nature humaine (relations avec la biologie, la philosophie).

Modalités

Travailler à partir d'une œuvre

• Imaginer d'autres manières « d'achever » l'œuvre.

• Saturer l'œuvre, l'alourdir, la surcharger à l'excès, ou au contraire tenter de la décanter, de la réduire à l'essentiel.

Travailler comme l'archéologue

• Retrouver les étapes masquées par la surface du tableau.

Proposer différents stades de finition

• Inciter à « faire simple », « faire laid », « faire riche »…

Évaluation

• Capacité à :

– comprendre et à exploiter l'œuvre ;

– diversifier les solutions d'achèvement ;

– prolonger son propre travail, à le remettre en question, à l'ouvrir à plus de richesse, de complexité.

Lisibilité-visibilité

Peut-on véritablement montrer toutes les étapes d'une réflexion ?

Motivation

Sachant que notre enseignement est fondé sur le visible et que toute production d'élève est toujours une réponse à une demande selon un contrat précis (durée, format, contraintes du sujet établi par l'enseignant ou fixé par l'élève en situation d'autonomie…) qui doit aboutir à une production visuelle qui s'adresse à quelqu'un (le professeur ou lui-même), il y a véritablement un intérêt à prendre en compte toutes les étapes de la réflexion et à rendre visible ce qui est habituellement occulté.

Objectifs conceptuels

• Prendre en compte chaque étape de son travail.

• Mettre en relation le visuel, l'écrit, la vidéo, par des correspondances diverses.

• Amener l'élève à rendre lisible sa démarche dans sa production.

Objectifs plastiques

• Comment montrer les différents paliers du processus créatif?

• Savoir décomposer.

• Montrer la durée, le temps.

Objectifs transversaux

• Transposer à la bande dessinée.

Modalités

Couvrir l'actualité, l'événement (travail de groupe)

• Une équipe de créateurs qui répond à une incitation (par exemple: « contrôle et perte de contrôle » ou « les techniques de hasard »), deux équipes de reporters: les rédacteurs et les photographes ou vidéastes qui suivent l'évolution du travail, et une équipe de montage qui doit produire un documentaire qui synthétise les différentes observations dans un souci de lisibilité et de communication.

Le carnet de bord

• Dans lequel l'élève note tout ce qui accompagne un travail.

« Moi »

• Prendre conscience de ce que l'on fait. Se donner à voir en tant que projet. Rendre visible le déploiement de son activité mentale, sachant que le processus créatif devient le sujet.

« Moi et le sujet: noir dessin (ou toute autre proposition) »

• Que se passe-t-il entre moi et le sujet? Que met-on en jeu lorsque l'on répond plastiquement à une demande?

Évaluation

• Mise en évidence du processus d'élaboration.

• Capacité à le rendre visible.

• Savoir nommer les différentes opérations.

• Savoir repérer l'évolution entre chaque étape, et comprendre ce qui se passe dans l'intervalle.

Acceptation-élimination

Répondre à une demande, est-ce forcément proposer une solution qui rejette tous les autres possibles ?

Motivation

L'élève répond souvent à une incitation par une production immédiate, unique et « définitive ». Il donne une réponse et passe à autre chose. Le problème posé peut cependant le conduire à travailler autrement, à changer ses habitudes, pour enrichir sa réflexion et sa pratique.

Objectifs conceptuels

• Prendre en compte les divergences, les ratages, les possibles, l'accidentel, l'insignifiant, comme autant d'éléments favorisant l'enrichissement du questionnement et de la réponse.

• Rechercher les divergences.

• Modifier les habitudes de travail.

Objectifs plastiques

• Savoir exploiter l'accident, les imprévus.

• Savoir tirer parti de ses « faiblesses » techniques.

Objectif transversal

• Lier à la littérature, aux écrits surréalistes, dadaïstes.

Modalités

Travailler le hors-piste

• Créer des handicaps, des accidents à partir de son propre travail ou à partir d'une œuvre : travailler les yeux fermés, à l'envers, utiliser l'une ou l'autre main, provoquer des rencontres de matériaux, de supports, d'outils… travailler vite ou au ralenti, sur petit ou grand format, et en tirer parti.

• Soumettre un thème à une liste d'opérations simples, rechercher tous les possibles.

S'approprier une œuvre

• Par effacements, transparences, grattages, superpositions, effacements…

Cadavre exquis rectifié

• Chacun travaille à partir d'une réalisation collective produite selon les règles du jeu surréaliste.

Évaluation

• Capacité à :
– tirer parti des imprévus ;
– élargir, enrichir la réponse.

COMMENCER-TERMINER

Quelles sont les limites de l'œuvre ?
Le projet fait-il partie intégrante de l'œuvre ?

DIACHRONIE-SYNCHRONIE

Y a-t-il une hiérarchie dans les opérations mises en œuvre ?

DISCONTINUITÉ-GLOBALITÉ

Qu'apporte à l'élève, la fragmentation réfléchie de son travail
par rapport à sa production finale ?

LE SPÉCULATIF-LA PRATIQUE

Comment entretenir la relation constante entre réflexion et effectuation ?

CONSTRUIRE-DÉCONSTRUIRE

Serait-ce évoluer en s'évaluant ?
Peut-on lire le temps dans une œuvre ?

DESSIN-PEINTURE

Le dessin est-il toujours un acte de déstructuration de la peinture ?

FINI-NON FINI

À quel stade de l'élaboration la production est-elle conforme, présentable ?
Quels seraient les critères de reconnaissance d'un travail fini ?
Y a-t-il achèvement définitif ? l'œuvre est-elle perfectible ?
Qu'est-ce qui motive la décision de fin ?
Comment relancer la recherche, le travail ?

ÉPHÉMÈRE-PERMANENT

L'œuvre éphémère modifie-t-elle le statut du projet ?

LISIBILITÉ-VISIBILITÉ

Quel intérêt y aurait-il à repérer toutes les étapes d'une réflexion ?
Comment faire pour que l'élève prenne en compte
chaque étape de son travail ?
Peut-on véritablement montrer toutes les étapes d'une réflexion ?

ACCEPTATION-ÉLIMINATION

Laisser visible les repentirs, est-ce une preuve d'inachèvement du travail ?
Pourquoi laisser visible les questionnements, les ratages, les égarements ?
Répondre à une demande, est-ce forcément proposer une solution
qui rejette tous les autres possibles ?

Présentation de la notion

par Jean-Pierre Barba
et Alice Vignal

Commencer - terminer

Diachronie - synchronie

Les pratiques contemporaines révèlent un changement d'état d'esprit à l'égard de l'élaboration de l'œuvre. Ce qui était considéré comme préparatoire a changé de statut. Le processus, la conception, la démarche sont souvent mis en évidence dans les œuvres mêmes.

Les limites de l'élaboration ne sont plus forcément visibles.

Le processus de la peinture était fondé sur des étapes clairement reconnaissables: les croquis, les études préparatoires, le *pensiero,* le *modello* et enfin l'ébauche, précédaient l'œuvre aboutie. Cette clarté rassurante semble disparaître dans de nombreuses œuvres contemporaines. Surtout quand elles abandonnent le défi de la technique. Les étapes qui conduisent à la réalisation ne sont plus nettes, elles se confondent parfois. L'élaboration est visible dans certaines œuvres: les repentirs, les doutes, les renoncements ou les choix successifs sont laissés apparents.

Ces limites incertaines concernent aussi l'achèvement de l'œuvre. Le bien peint, le savoir-faire, la technicité ne sont plus des critères de « finition », ne représentent plus un enjeu. Quand l'œuvre paraît-elle conforme, présentable? La décision de fin paraît aléatoire, il n'y a plus de normes repérables. L'œuvre prend aujourd'hui les formes les plus diverses: depuis le simple énoncé, l'absence de réalisation jusqu'à la réalisation permanente de Opalka, qui développe un processus unique jusqu'à sa mort. Le XX^e^ siècle a aussi inventé « l'inachèvement définitif »: *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso en 1907, *Le Grand Verre* de Marcel Duchamp en 1923. A l'inverse, l'achèvement programmé dans la destruction, la disparition, apparaît dans les œuvres éphémères.

La légitimité de l'œuvre ne résiderait donc plus dans son seul achèvement, mais dans son commencement, dans son déroulement?

L'œuvre contemporaine suscite des questions, expose des problématiques, plus qu'elle n'apporte de réponses, de solutions, ou de certitudes.

Les pratiques nouvelles (éphémères), la conceptualisation, la médiatisation, et surtout le statut de l'œuvre, font que les limites sont devenues floues, incertaines.

Les artistes du XX^e^ siècle ont donc différentes manières d'aborder l'élaboration.

Les différentes attitudes : divers types d'élaboration

Le projet

Préliminaire à l'œuvre, l'élaboration perpétue la démarche traditionnelle et n'a, à première vue, rien de spécifiquement contemporain. Les étapes sont distinctes, séparées dans le temps (diachronie), comme soumises à un ordre hiérarchique.

Picasso accumule des croquis, des esquisses, des recherches préparatoires aux *Demoiselles d'Avignon*. Nous pouvons suivre le cheminement de sa réflexion, les modifications, les choix décisifs qu'il opère avant de peindre l'œuvre.

Dans *la Boîte Verte,* Marcel Duchamp nous éclaire sur ses réflexions, sur ses décisions et sur le sens du *Grand Verre* [1]. En regroupant ainsi ses recherches, en constituant un dossier, une boîte, il montre l'importance qu'il accorde à la conception et préfigure certaines attitudes contemporaines.

[Cette attitude n'est pas propre à la peinture. On sait par exemple, l'importance des études préalables dans les projets d'architecture: à partir d'une com-

mande publique et des contraintes d'un cahier des charges, on assiste à la réflexion de Pierre Riboulet pendant les six mois qui précédent l'élaboration du projet pour l'hôpital Robert-Debré [2]].

Esquisse et œuvre sont nettement séparées. Il n'y a pas de rivalité. Progrès, régressions, échecs sont intéressants, mais la notion d'aboutissement dans l'œuvre apparaît clairement.

La pratique critique

Le processus est laissé visible, l'œuvre s'affine au cours de la réalisation, l'élaboration s'achève avec l'œuvre.

À partir de Cézanne, ce sont d'abord les moyens de la peinture qui sont donnés à voir dans l'espace et le temps de réalisation du tableau. L'œuvre contient en elle-même son principe d'organisation et d'action. Elle affirme son autonomie en même temps qu'elle révèle les procédés de la représentation.

Les surréalistes mettent en œuvre des opérations plastiques déterminées, toujours visibles dans le tableau (découpage, assemblage, déchirure, glissement). L'inattendu, la surprise apparaissent comme programmés. De même, mais avec d'autres gestes, d'autres démarches, pour les expressionnistes abstraits De Kooning, Motherwell, Gorky…

Jackson Pollock, André Masson, Hartung maîtrisent dans l'instant, l'élaboration de leur travail. « Je ne travaille pas avec le hasard, je le nie » disait Pollock. L'affinement, les repentirs, les hésitations, sont vécus de manière intuitive, spontanée, dans la vitesse de l'exécution.

Pour d'autres au contraire (Alechinsky, Vélikovic, ou même Matisse dès 1914), l'élaboration se construit dans la lenteur du processus créatif, elle résulte d'un travail critique continu, et reste visible (synchronie).

Le temps, l'histoire de l'œuvre sont délibérément pris en compte par Titus Carmel. Il les rend visibles, ce sont des composantes du tableau.

L'œuvre se bâtit sur le processus, elle s'en nourrit, l'intègre, le prenant totalement en compte. Les opérations plastiques sont repérables.

L'œuvre

Le projet préliminaire est aussi une œuvre

L'élaboration est bel et bien préliminaire, préparatoire à l'œuvre de certains artistes. Pourtant, le contexte dans lequel elle se développe, modifie son statut.

Christo produit des œuvres éphémères. Le projet (repérages photographiques, enquêtes, maquettes et dessins) a valeur d'argumentation auprès des diverses instances administratives juridiques, politiques… Tout ce travail préparatoire ainsi que les films et photographies sont les seules traces matérielles qui subsisteront après l'installation. Ce sont ces traces que l'artiste vendra pour assurer son indépendance financière. Toutes ces données confèrent au projet un statut égal à l'œuvre.

[On constate un phénomène comparable en architecture : coupé d'une commande précise, un projet d'architecte peut devenir une œuvre. *La cité industrielle* de Tony Garnier, la maquette du *Monument à la III^e Internationale* de Tatlin, *le Plan Obus pour Alger* de Le Corbusier deviennent, par l'absence de réalisation, des œuvres « par défaut ». Elles véhiculent toutes les composantes de l'œuvre : la plasticité, les idées, les principes architecturaux, les points de vue sur la société, propres à l'artiste. Elles se suffisent à elles-mêmes, et acquièrent leur indépendance.]

La non-réalisation de l'œuvre, ou son existence éphémère, rendent le projet autonome : il devient l'œuvre. C'est l'œuvre en instance, ou l'œuvre par défaut.

Dessin peinture

Acceptation - élimination

Ephémère - permanent

Continue - discontinue

L'œuvre est dans le projet critique

Dans son désir d'exclure tout contenu expressif ou psychologique, peu soucieuse de savoir-faire, de démonstrations techniques, d'illusionnisme, une partie de l'art contemporain tend à des réalisations minimales dont la finalité n'est plus l'émotion esthétique, mais une réflexion sur le statut de l'œuvre, une problématique quant à la nature de l'art.

L'acte de peindre, le processus créatif, sont analysés, déconstruits, « mis à plat ». Les composantes de l'œuvre sont réduites à l'essentiel : dans les *Wall Drawings,* Sol Lewitt montre par exemple toutes les possibilités de combinaisons entre deux lignes. Ou bien il définit ainsi le *Wall Drawing n° 51* réalisé à Turin en 1970 : relier tous les points architecturaux du lieu d'exposition par des lignes droites.

Les ascèses mathématiques des artistes minimalistes sont plus proches de l'activité scientifique et de l'essai dialectique et nous renvoient d'abord aux concepts structurels.

Le dessin contemporain, dont le statut traditionnel fixait la position par rapport à la peinture, va se libérer de cette hiérarchie arbitraire, pour devenir lui-même lieu d'expérimentation affirmant et exposant ses essais, ses risques.

Délaissant les problèmes formels, la subjectivité, les artistes conceptuels privilégient l'idée sur la réalisation, ils développent une attitude critique et réflexive qui tend à objectiver la démarche créatrice. (La plupart du temps l'œuvre se réduit à son projet. Le but à atteindre est connu, l'objectif est délimité.)

L'artiste analyse les conditions d'existence de l'œuvre, ses rapports à la société, au spectateur. Il met en scène des dispositifs destinés à les montrer. C'est le travail du groupe Art & Language dans la série *Index : Incident in a Museum*, ces artistes montrent la politique sélective du Whitney Museum de New York dont les collections sont exclusivement américaines. Robert Morris démonte le processus de la sculpture dans *Box with the sound of its own making*, cube de bois diffusant l'enregistrement sonore de sa fabrication. Il va même dans *Card File* avoir recours au seul langage : il rassemble, sous forme de notes dans un fichier, le suivi de l'élaboration de ce même fichier.

L'essentiel est dans le questionnement et la réflexion. Le travail sur son propre langage et sur les moyens mis en jeu, devient le véritable sujet.

Discontinuité - globalité

Le projet dans l'œuvre, l'œuvre dans le projet

Indissociables, simultanés, le projet et l'œuvre forment un tout : élaborer l'œuvre revient à énoncer le projet. L'œuvre ne peut se lire sans le projet.

« Il est impératif que chacune des *To Day Series of Date Paintings* (de On Kawara) ait été exécutée en un jour. Leur support traditionnel, une toile sur châssis, a dû être recouvert, bords compris, d'une couleur unique – souvent sombre, s'approchant du noir. Celle-ci a dû servir de fond à une inscription, toujours à la peinture blanche : dans la langue du pays où se trouve l'artiste, la date du jour où ces opérations ont été accomplies (En français on pourrait parler de « peinture du jour », comme, sur les marchés ou au restaurant on parle de poisson du jour, de poisson frais). Si ce jour même le travail n'a pas été fini, le tableau est détruit. Ainsi l'activité picturale (car c'est bien de la peinture) ne se mesure ici ni à des qualités formelles ou d'invention, ni même à la quantité de labeur investie (après tout, on ne sait pas vraiment combien de temps ça prend de peindre une date sur un fond de couleur) : elle se mesure à son accomplissement : elle doit être finie dans les temps. Certes l'artiste ne peint pas également tous les jours, il note même dans son « journal » les effets de sa productivité autant que ceux de sa nonchalance ou plutôt de son désœuvrement. Mais, à chaque fois qu'il peint, l'opération doit se faire pour réussir, dans un temps prescrit : dans l'adéquation entre la date du jour où il s'est mis à l'œuvre et celle qu'il a inscrite sur la toile. Ce jour s'achève en même temps que l'œuvre – et réciproquement. Peindre est ici

– littéralement – passer le temps. Peindre est – aussi – produire une coïncidence. Sans espoir de retour : cette coïncidence, le spectateur ne la verra jamais. Il est en quelque sorte condamné au retard. Le temps de la production ne coïncide plus avec ce qui en devient, alors, sa re – présentation : une peinture de date, *a Date painting*. [3] » La série des *Date paintings* de On Kawara, ou la succession des « détails » de l'œuvre de Opalka sont des œuvres qui ont toutes les apparences d'une peinture traditionnelle (peinture à l'huile sur la toile). Pourtant l'« effectuation » ne laisse que très peu de place à l'imprévisible, l'émotion ou tout autre événement, car ces peintures n'ont, pour l'artiste, d'autre valeur que de témoigner du projet qui les a fait naître. **C'est la peinture de l'idée.**

L'inachèvement.

La fusion entre projet et œuvre devient d'autant plus forte lorsque l'œuvre reste inachevée.

Roman Opalka a décidé de ne pas en finir avec son œuvre. Seule la mort l'interrompra : c'est la condition fixée par l'artiste

En 1962, Robert Morris affirme avec une certaine ironie, que l'art n'est pas une activité qui aboutit à un produit fini : *Card File* est une œuvre qui, de par sa conception est sans fin. L'artiste se trouve donc dans l'obligation de décider de l'arrêt de l'œuvre quand la démonstration qu'il a entreprise lui paraît suffisante. Robert Morris ne fait que rendre tangible une des réalités contemporaines : les normes anciennes (esthétiques, techniques) n'étant plus opératoires (puisque les valeurs qui s'y rattachent sont caduques), l'achèvement relèverait donc aujourd'hui de la seule décision de l'artiste et ne serait donc plus un problème en soi.

L'artiste ne peut en effet s'en référer à une quelconque « loi » pour juger du fini de son œuvre. Achever, c'était éliminer tout ce qui pouvait montrer la fabrication, c'était mener à terme, montrer une forme de perfection, d'idéalisation, montrer des bornes imposées par la société. Il n'y a plus d'attendu qui fournisse le cadre et le critère d'achèvement.

L'artiste peut donc décider de laisser apparents les états successifs, les diverses solutions possibles, il peut décider qu'un de ces états sera le meilleur, rejetant du même coup tous les autres. Il peut, au contraire, définir dans son projet les conditions (techniques, temporelles) d'achèvement.

Intuitif ou programmé, l'achèvement ou l'inachèvement décidé par l'artiste, fait désormais partie du processus créatif.

Le rôle du regard

Le regard du spectateur

L'appréhension des « pénétrables » de Soto, du *Mémorial de Tirgu-Jiu* de Brancusi ou des « archi-sculptures » de Bernard Quentin, et d'une façon générale de toutes les œuvres fragmentées dans l'espace ne peut se faire que dans le parcours, la durée, la continuité du regard.

Les grands formats des abstraits américains : Rothko, Pollock, ou les œuvres labyrinthiques de Rouan suscitent aussi (à cause de leurs dimensions ou de leur complexité) un regard qui s'établit dans la durée.

Le spectateur élabore donc l'œuvre à travers l'expérience de son propre regard.

Le groupe Art & Language se sert de la peinture pour mettre en évidence ce rôle du « regardeur ». Ainsi, dans la série *Index (Now they are)* de 1992-1993, exposée à la Galerie du Jeu de Paume en 1993, le groupe propose au spectateur un ensemble de peintures monochromes roses, recouvertes d'un verre. À première vue, il s'agit d'une série de monochromes proposant une variation de tons chair. Si l'on prend le temps de regarder, de s'arrêter, le mot « Hello » devient visible sur un des tableaux, puis des ombres, difficiles à nommer apparaissent. En fait, ces monochromes recouvrent une peinture des plus réalistes : *l'Origine du monde* de Courbet. Seuls, ceux qui connaissent l'œuvre pourront la deviner. Pour voir, il faut le temps, pour voir, il faut savoir…

« L'image ne s'offre pas spontanément. Elle exige qu'on aille à elle : qu'on la discerne, d'une façon incertaine, par-delà le verre, et dans un complexe de reflets mouvants. Se concentrer sur l'apparence de la peinture, c'est devenir spectateur. [4] »

Le regard des institutions

Attitude visant à déconstruire l'œuvre, à la rendre visible, (souci de la présentation-scénographie), l'investir scientifiquement dans son intimité : recherches muséologiques sur la genèse de l'œuvre : fascination moderne pour la déconstruction, la remontée dans le temps (grandes expositions autour d'une œuvre : *Les Demoiselles d'Avignon* au Musée Picasso à Paris, ou *les Noces de Cana* de Véronèse au Louvre – tableaux analysés par Alain Jaubert dans les vidéos de la série « Palettes »). Évolution du *Nu rose* de Matisse photographiée par l'artiste et reprise dans le film de François Campaux [5].

N'y a-t-il pas une prétention à vouloir tout analyser, tout déconstruire, tout dire ? Il restera toujours dans l'œuvre une part de secret, de désir et d'imaginaire.

En 1994, Georges Rousse expose, pour la première fois les étapes préparatoires à certaines de ses photographies (reflet de « l'air du temps » ?) au Centre Georges-Pompidou. Alain Sayag dit, comment, malgré tout, « la magie » des œuvres de Georges Rousse reste intacte :

« Mais montrer la genèse d'une œuvre n'est pas l'expliquer. Car à quoi bon expliquer, « plus on explique et moins le public cherche à comprendre… Il faut sentir pour comprendre », nous dit-il, car sinon comment justifier que le moteur d'une œuvre comme celle-ci soit « la spiritualité, la mort ou Dieu » » ?

Georges Rousse « aime le secret dont l'œuvre s'entoure » mais les clefs qu'il nous livre ici n'ouvrent aucune porte, elles ne déclenchent qu'un piège qui se referme « sur une illusion des lieux une illusion de lieu car l'espace véritable est en lui qu'il dessine et projette au jour le jour » ramené à une nécessité « celle de fabriquer l'endroit de ses actes… un endroit où se produit une chose inexplicable », un endroit qui est « l'antichambre de l'essentiel » [6].

---

1. Suquet, Jean, *Le miroir de la mariée,* Paris, Flammarion, 1974.

2. *Naissance d'un hôpital,* film de Jean-Louis Comolli, coédition Réunion des musées nationaux-La Sept Vidéo.

3. Lébovici, Élisabeth, « Achever la peinture » in *Les cahiers du Musée national d'art moderne,* n° 40, Paris, Centre Georges-Pompidou, été 1992.

4. Harrison, Charles, « Réflexions sur la figure », in catalogue de l'exposition *Art et language, Paris,* Galerie nationale du Jeu de Paume, 1993.

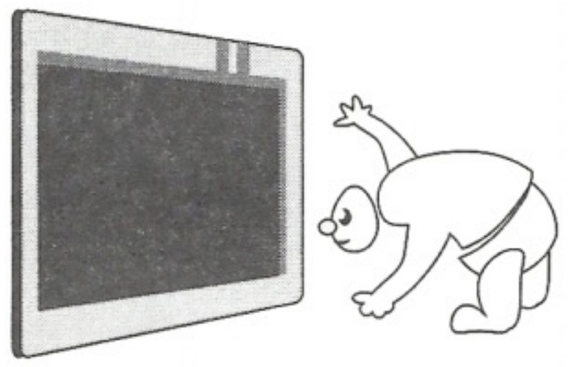
5. Campeaux, François, *Henri Matisse,* coédition Réunion des musées nationaux-Centre Georges-Pompidou. Vidéo.

6. Sayag, Alain, *Georges Rousse,* coll. « Photographes contemporains », Paris, Musée national d'art moderne-CCI Centre Georges-Pompidou, 1993.

ŒUVRE CHOISIE

Card File *(Fichier)*

Robert Morris



L'œuvre

Card File *(fichier)*, 1962.
Objet. Tiroir de fichier métallique monté sur planche de bois, carton, 44 fiches, 68,5 cm × 27 cm × 4 cm.
Achat en 1992 par le Musée national d'art moderne.

Contenu de quelques fiches rédigées par Robert Morris, arrangées alphabétiquement, et constituant le processus d'élaboration de l'œuvre :

• ***Accidents*** (Accidents)
12/07/62, 14 h 03
Retard de trois minutes en revenant de déjeuner dû à course (voir *Trip 1*).
14/07/62, 19 h 30
Retrouvé fiches perdues (voir *Losses*).

• ***Conception*** (Conception)
11/07/62, 15 h 15
En prenant un café à la New York Public Library.

• ***Delays*** (Retards)
31/12/62, 17 h 15
L'incapacité à définir ce qui pourrait représenter un retard (voir *Decisions – 3*).

• ***Dissatisfactions*** (Frustrations)
17/07/62, 17 h 30
Que toutes les informations pertinentes ne puissent être notées.

• ***Duration*** (Durée)
De la conception à la réalisation finale (voir *Completion*).
Temps total de travail : 6 heures 26 minutes le 31/12/62 à 18 heures.
Temps de non-travail entre conception et réalisation finale (voir *Completion*).

• ***Interruptions*** (Interruptions)
18/07/62, 14 h 45
Parti chercher classeur, rencontré Ad Reinhart en chemin au coin de 8th Street et Broadway. Discuté avec lui jusqu'à 17 h 30, trop tard alors pour reprendre course (Voir *Names*).

• ***Losses*** (Pertes)
14/07/62, 19 h 30
Perdu un petit paquet de fiches 3 × 5 ; ne peux me rappeler ce qui était écrit dessus.

• ***Signature*** (Signature)
R. MORRIS.

• ***Trips*** (Courses)
12/07/62, 13 h 02-14 h 03
À la papeterie Daniels, 800 Second Avenue, N. Y. C. pour regarder les classeurs à fichiers (voir *Possibilities*).

• ***Working – 1*** (Travail – 1)
12/07/62, 13 h 30-13 h 40
Rédaction de fiches, N. Y. Public Library.
21 h 30-21 h 45
Rédaction de fiches, 78 East 3rd St., N. Y. C.

Biographie

Robert Morris est né en 1931 à Kansas City, Missouri.

Après des études d'ingénieur et d'art en Californie, il arrive à New York en 1961. Délaissant la peinture, il diversifie ses pratiques : chorégraphies, happenings, théâtre expérimental. Il met l'accent sur le process dans plusieurs œuvres du début des années soixante : *Box with the Sound of its own Making* est un cube de bois qui contient l'enregistrement du bruit de sa fabrication. Ses « formes unitaires » en contre-plaqué sont peintes en gris pour que « l'intérêt se concentre au maximum sur ces décisions essentielles, relatives aux qualités physiques, qui donnent forme aux sculptures ». Dans *Card File* il introduit le langage pour rendre compte de sa manière de faire. Ce recours au langage va proliférer dans son œuvre : dans les performances, dans des pièces de plomb estampé (*Portrait*, 1963) ainsi que dans ses dessins : *Blind Drawings*, 1970, *Investigations*, 1990. Il deviendra un des protagonistes du *Minimal Art*. (Il participera à la manifestation inaugurale *Primary Structures*, à New York en 1966.) Il se singularise par son parcours fait de mutations : il explore le *Land Art*, la performance, et depuis les années soixante-dix il traite de façon plus narrative des thèmes de la déchéance et de la mort.

Élaboration

• L'élaboration est le sujet de l'œuvre.

• Utilisation du langage pour rendre compte du travail « en direct ».

• Tout est pris en compte ; décisions, recherches de matériaux, oublis, pertes de temps, hésitations…

• Achèvement de l'œuvre décidé par l'artiste.

• Implication du spectateur qui est invité à revivre et recomposer l'œuvre indéfiniment.

• Peut-on tout montrer, tout dire d'une élaboration ?

• Où est l'œuvre ? Dans l'objet proposé ou dans le questionnement qu'il suscite chez le spectateur ?

Autobiographie

• Relation entre l'intime et le public.

L'espace public est le lieu où prend place l'acte de penser ou de se souvenir qui caractérise l'œuvre.

L'intimité présumée de la pensée est transposée dans l'espace public du discours et dans la logique de la formule.

Il s'agit d'échanger le domaine mystérieux de ce qu'on est seul à connaître pour l'espace ouvert des événements partagés.

• Recours au langage chez Morris dès 1962 avec *Card File* qui se retrouve dans ses performances ultérieures

• Exploitation d'une notion du « Moi » divisée, changeante, polymorphe qui a recours au mensonge.

Dans la série *Blind time 4 : drawing with Davidson*, Morris parle de lui à la troisième personne (« Morris ») puis emploie le « nous » et le « Je » : le seul recours au « je » est une affirmation fausse.

Bibliographie

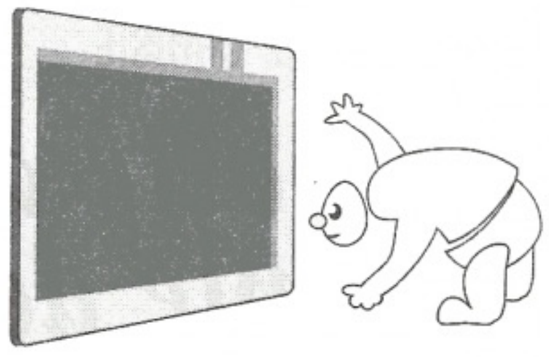
• *Robert Morris*, Paris, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, 5 juillet-23 octobre 1995, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1995.

• *La collection du musée national d'art moderne : acquisition 1986-1996*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1996.

ŒUVRE CHOISIE

Sans titre

François Rouan



L'œuvre

Sans titre (titre attribué : tressage sur papier), 1966.
Technique de « tressage », (1966-1967), utilisant en chaîne et en trame des bandes de papier de soie préalablement colorées, découpées, collées et travaillées à la gouache et à l'aquarelle.
Gouache et aquarelle sur papier tressé, 239 cm × 160,5 cm.
Achat en 1976 par le Musée national d'art moderne.

Biographie

François Rouan est né à Montpellier en 1943.

Après des études à l'école de Beaux-Arts de Montpellier, puis à Paris, il travaille avec des papiers gouachés et découpés (influence de Matisse) avant d'entreprendre des œuvres de papiers tressés. Son travail le rapproche pour un temps du groupe Support-Surface. Le tressage va devenir une démarche qu'il va affiner dans ses œuvres ultérieures comme *Les douze portes* réalisées à Rome entre 1971 et 1974. Il introduit progressivement des éléments figuratifs, des bribes de réalités issues de ses études sur le motif en Italie. À partir de 1980, avec la série des *Cassone* (coffrets), les *Boscos*, le tressage n'est plus qu'une référence. Il devient un mode de structuration de la surface.

Élaboration

• À partir de deux systèmes de signes organisés séparément, Rouan en produit un troisième par leur croisement. (d'où l'idée de tressage.) Il ouvre par là même à de multiples lectures.

• Rouan tire parti des aléas du tressage.

• Le regard du spectateur se perd dans le labyrinthe organisé par Rouan : le tressage créé des tracés discontinus, d'épaisseur et d'intensité variables. Les surfaces, les signes fragmentés s'enchevêtrent. Les signes, une fois repérés disparaissent pour resurgir un peu plus loin. Il faut du temps pour percevoir les espaces, les tensions.

• Qu'est-ce qui nous renseigne sur les modalités de lecture du processus ? (matérialité, étapes d'une production plastique…).

• Quelle part de hasard entre dans le processus créatif ?

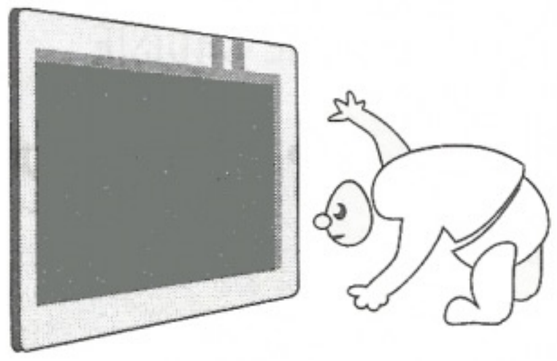
• Quels ont été les choix plastiques de l'artiste ?

Bibliographie

• *La collection du musée national d'art moderne*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1986.

ŒUVRE CHOISIE

La boîte alerte Couple de tabliers



Marcel Duchamp

L'œuvre

La boîte alerte. Couple de tabliers, 1959-1960
Boîte à lettres en carton vert contenant :
– dix enveloppes timbrées d'André Pieyre de Mandiargues Alain Joubert, Mansour, Benayoun, Ottavio Paz, Micheline Bounoure, Mimi Parant, Maréchal… Parmi ces enveloppes on trouve par exemple l'enveloppe blanche avec fenêtre à travers laquelle apparaît un bas noir sur lequel est écrit en lettres blanches : H.A.U.T. (à lire lettre après lettre, comme L.H.O.O.Q.). Chacun des bas avait été porté ;
– un câble : le câble rose de Duchamp qui avait été réellement envoyé à A. Breton ;
– quatre lithographies originales en couleur ;
– le couple de tabliers de Duchamp : achetés dans un magasin new-yorkais, ces deux « tabliers », qui sont en réalité deux poignées à casseroles modifiées, sont une variation ironique et légère sur le thème développé dans les sculptures érotiques précédentes ;
– un disque 45 tours ;
– le catalogue de l'exposition internationale du Surréalisme à Paris, galerie Cordier, Paris, 1959-1960.
Réalisation Galerie Daniel Cordier, 28 cm × 17,9 cm × 6,4 cm.
Don de Daniel Cordier en 1976 au Musée national d'art moderne.

Biographie

Marcel Duchamp est né en 1887 à Blainville (Eure). Il est mort en 1968 à New York.

En 1911, Marcel Duchamp peint *Le nu descendant l'escalier* qui provoquera refus et scandale. Il va bientôt abandonner la peinture. En 1913, il commence à élaborer sa réflexion à travers des notes de travail. De là naissent les *Stoppages étalons* puis le concept de *ready made*. À cette même époque il commence l'élaboration du *Grand verre* dans lequel il instaure une pure aventure de l'esprit. *Étant donnés* (élaboré en secret dès 1946 et présenté après sa mort) prolongera sur un mode tridimensionnel la thématique du *Grand verre*. Il attache la plus grande importance à ses notes et ses recherches. C'est ainsi qu'il constituera dès 1914 une première boîte pour les rassembler. D'autres suivront : la *Boîte verte* en 1934 puis *À l'infinitif* (la *Boîte blanche*) en 1967, boîtes dans lesquelles il présente des doubles de ses notes et esquisses. En 1936 il conçoit une boîte comme un musée personnel : ce sera la *Boîte en valise* : il y rassemble toute son œuvre en réduction. La *Boîte alerte* s'inscrit donc dans une longue réflexion qui va du *Grand verre* à *Étant donnés*. Elle poursuit avec ironie un travail secret et opiniâtre autour d'un thème : le désir, l'érotisme.

Élaboration

• L'œuvre est le témoignage d'un événement : l'exposition surréaliste de la galerie Cordier (catalogue, fac-similés).

• L'œuvre est une collection autour du thème de l'érotisme.

• Suite à la fois logique et aberrante de ses boîtes : continuité de l'œuvre qui s'élabore sur une vie entière.

• Différents artistes sont convoqués dans cette œuvre signée Marcel Duchamp.

• Rôle d'initiateur de Duchamp : il anticipe sur le *Mail Art*, il mêle l'écrit, le *ready made* rectifié, les reproductions, le son dans une œuvre plastique.

• En quoi cette œuvre sollicite-t-elle la participation du spectateur ?

• En quoi annonce-t-elle les pratiques contemporaines ?

• Quel est son statut ? (objet d'art, œuvre d'art, catalogue, mode d'emploi ou musé personnel ?).

Autobiographie

• Conceptualisation muséale de l'objet « boîte alerte » : procédure reprise plus tard par les artistes autobiographes (inventaires, collections, mini-musées…).

La boîte à lettres devient un mini-musée, un lieu qui rassemble les matériaux, éléments, signes d'une relation : lettres, sexe, art (catalogue), reproductions (litho, disque).

• Le surréalisme mis en boîte également : règlement de compte de Duchamp, une part aussi autobiographique – les rapports de Duchamp avec le mouvement surréaliste.

• Jeux de mots, érotisation de l'objet boîte à lettres comme mémoire des traces de l'absent : « missives lascives, Xposition », boîte alerte, mots écrits et éléments cachés qui sont des plis, un câble, des cartes postales… La correspondance est un élément de l'autobiographie comme fragments de récits de vie différés.

• Les jeux de mots sont répétés par le couple de tabliers, deux morceaux de tissus à carreaux d'où sortent une touffe de poils et une petite queue, deux sexes masculin et féminin.

Duchamp associe à la boîte à lettres, l'érotisme, la sexualité implicites dans cet objet. Les faits sexuels sont devenus des choses et leur révélation irrévérencieuse mais ludique nous porte à réfléchir sur le va-et-vient caché-montré dans le processus érotique.

• *Ready made* autobiographique ou biographique, interrogation sur le rapport entre l'objet et l'autobiographie, la relation amoureuse, sexuelle.

N'oublions pas qu'il n'y a pour Duchamp comme Bataille, qu'une seule chose qui soit sérieuse, c'est l'érotisme.

• Le faux et le vrai sont des instances qui ne s'exercent pas ici. La conceptualisation, l'écart du jeu œuvre entre la réalité et la présentation (jeux de mots, de matières, symboliques, des tabliers sexuées, autobiographiques).

Bibliographie

• *Donation Daniel Cordier : le regard d'un amateur*, Paris, Centre Georges-Pomidou, 1981. (Collections du Musée national d'art moderne, 1989).

• *Féminin-masculin : le sexe de l'art*, Paris, Centre Georges-Pompidou, Grande Galerie, Paris, Centre Georges-Pompidou, Gallimard-Électa, 1995.

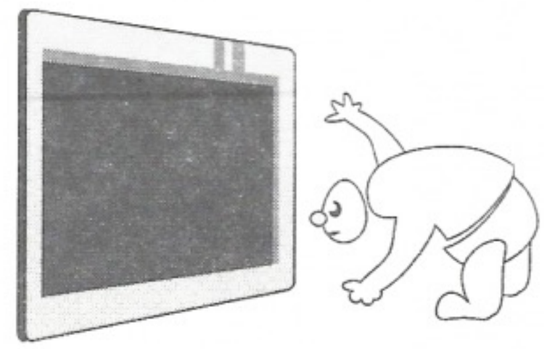
ŒUVRE CHOISIE

Maquette pour le Wall Drawing n° 711

Sol LeWitt

L'œuvre

Maquette pour le projet du Wall Drawing n° 711, 1992.
Musée de Picardie, Amiens.
Réalisation : voir la partie 4, p. 94.
Bois peint, 32 cm × 38,5 cm × 42 cm.
Collection du Fonds national d'art contemporain.
Déposé au Musée de Picardie à Amiens.



Biographie

Sol LeWitt est né en 1928 à Hartford. Au milieu des années soixante, Sol LeWitt entame sa carrière d'artiste après avoir travaillé un an comme graphiste dans le bureau de l'architecte I.-M. Pei (une expérience qui lui sera utile sur la question du projet par rapport à sa mise en exécution). En 1963-1964, il présente une première série de travaux dans une exposition collective dans laquelle apparaît l'influence de l'art du Bauhaus, de De Stijl, du Constructivisme russe. Il se lie avec d'autres jeunes artistes qui travaillent sur des formes pures et géométriques, tels que Mangold, Ryman, Flavin. Il est à l'origine avec Henry Flint du terme et de la notion d'art conceptuel : il a publié deux manifestes, l'un en 1967, *Paragraphes sur l'art conceptuel* (Art forum), l'autre en 1969, *Propos sur l'art conceptuel* (Art Language). Son œuvre est essentiellement tridimensionnelle mais également graphique, notamment dans les *Wall Drawings*, représentés à même les murs et voués à l'éphémère. Depuis la fin des années quatre-vingt, il réalise des commandes publiques.

Élaboration

• Pour Sol LeWitt, l'œuvre commence toujours par n'être qu'une idée. Idée et réalisation sont nettement distinctes.

• Comme pour tous ses *Wall Drawings*, Sol LeWitt donne une définition de l'œuvre qui suffira à la signifier. La légitimité de l'œuvre repose sur sa définition.

• Le langage est pour lui un système de notation de l'idée, comme les notes, la portée pour un compositeur.

• L'œuvre sera réalisée par une équipe d'exécutants.

• La maquette, les diagrammes qui deviennent systématiques à partir des années quatre-vingt, consignent le concept lié au lieu.

• L'œuvre est réalisée sur le mur. Un support autre risquerait par son caractère d'objet, de diminuer le caractère conceptuel de l'œuvre.

• Le recours à la couleur permet de souligner l'investissement architectural du dessin. La technique est, là encore programmée par LeWitt : elle sera étalée selon des règles strictes. Il ne laisse pas de place à la subjectivité.

• Le but à atteindre est connu, l'objectif est délimité.

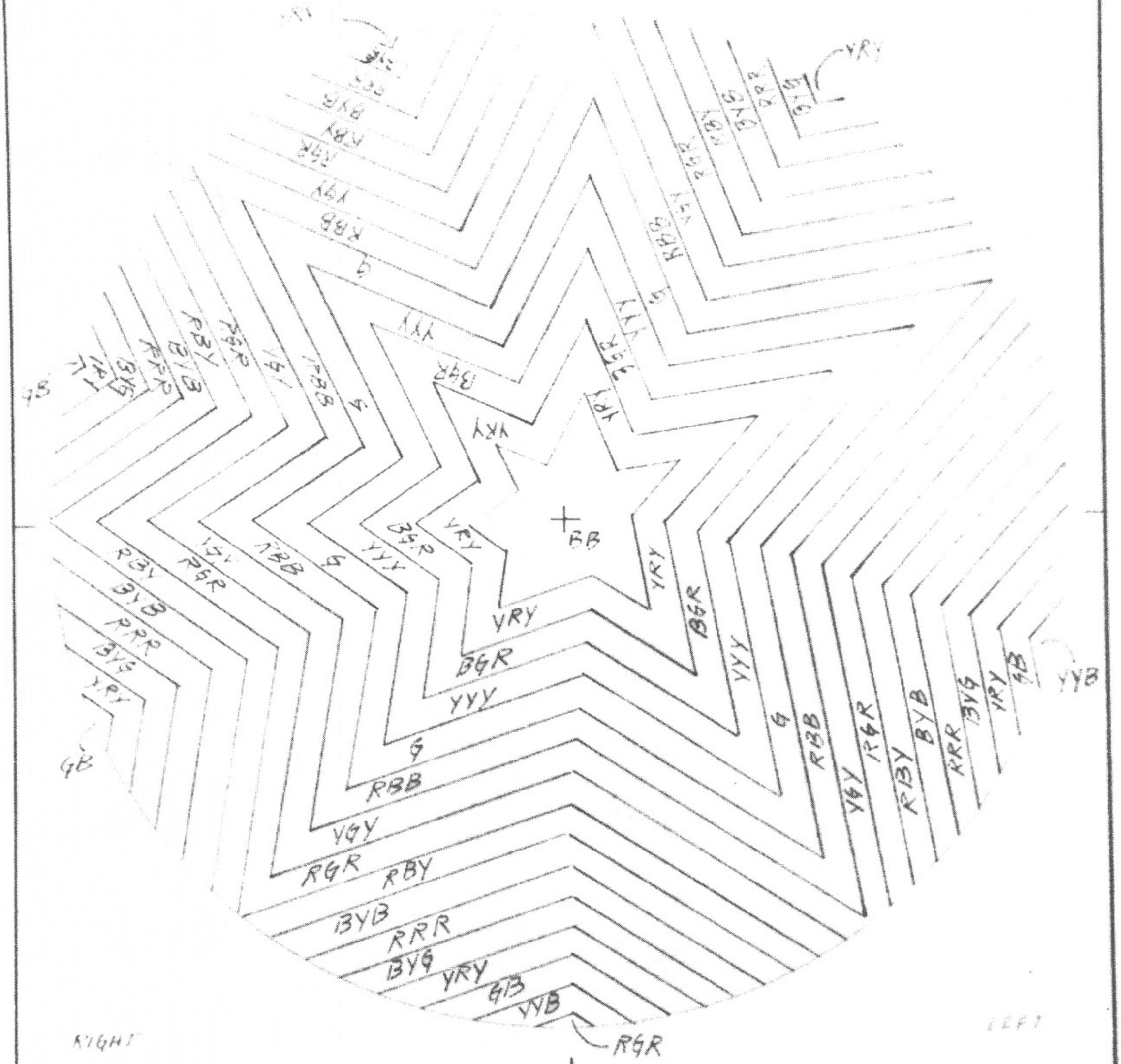
• En quoi le lieu induit-il l'œuvre ?

• S'agit-il d'un projet de décorateur ou d'un projet artistique autonome ?

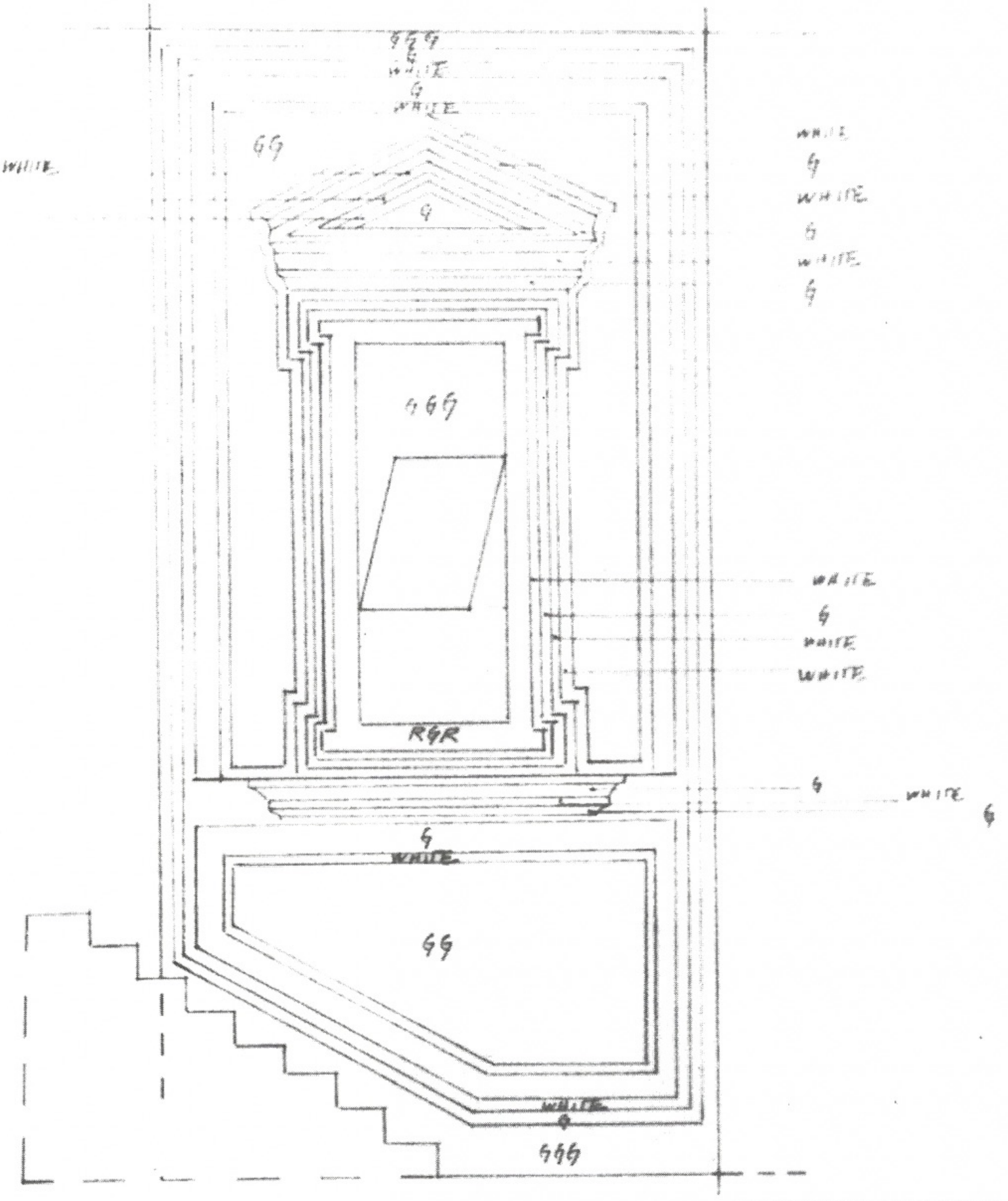
Bibliographie

• Hindry, Ann, *Carnets de la commande publique Sol LeWitt*, Paris, Éditions du regard, 1995, p. 45-59.

DIAGRAM

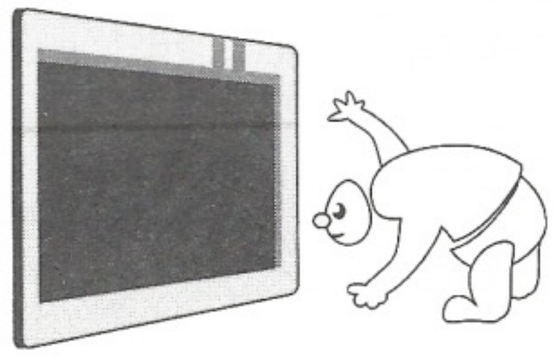

RIGHT
LEFT
STAIRS
BB
RGR
RBY
BYB
RRR
BYG
YRY
GB
VVB
RBB
VGY
YYY
BGR
B6R
YRR
YYR
RYB
YGY
YYG
RGB
YRB
BRR
BYR
YRR
BYY
RRY
YYB
GB
BYG
RRR
BYB
RBY
RGR
VGY
RBB
YYY
BGR
YRY
B6R
YYR
YR

DIAGRAM


WHITE
G
GG
GGG
RGR
WHITE
G
WHITE
G
WHITE
G

ŒUVRE CHOISIE

The Pocket Size Tlingit Coffin



Gérard Titus-Carmel

L'œuvre

The Pocket Size Tingit Coffin (*Le cercueil de poche Tlingit*), 1975.
Huitième dessin d'une série de 127 commencée le 23 juin 1975, terminée le 11 juillet 1976 et dont le titre fait référence à une tribu d'indiens d'Amérique du Nord.
Dessin réalisé le 24 juillet 1975.
Crayon et fusain sur trois feuilles superposées, 29,2 cm × 37,2 cm.
Achat en 1976 par le Musée national d'art moderne.

Biographie

Gérard Titus-Carmel est né en 1942 à Paris.

Il étudie la gravure à l'école Boulle à Paris. Dessinateur rigoureux et raffiné, il développe, à partir de l'idée ou du concept d'une chose et de sa réalité matérielle, des séries qui déploient les thèmes de la détérioration, de l'usure, du temps, de la durée. Il crée dans un processus dialectique les objets qu'il traite dans ses séries : il fabrique le petit cercueil de la série *The Pocket Size Tlingit Coffin*. La couleur tient une place réelle dans son œuvre (*Notes d'hiver*, 1977, *Suite Narva*, 1977, *Séries autour de l'X*, 1986), mais le noir est essentiel dans la plupart de ses investigations conceptuelles et graphiques. En 1989, la série « Extraits et fragments des saisons » ramène le dessin au premier plan.

Élaboration

• Utilisation des techniques traditionnelles de dessin.

• Le dessin n'est plus préparatoire à la peinture, il devient œuvre autonome.

• Rôle et dimension conceptuels du dessin.

• Le calque, outil de travail, devient une composante de l'œuvre, un élément définitif qui fait resurgir certaines parties du dessin et en laisse d'autres masquées.

• Le processus est visible : trois temps de la réalisation sont perceptibles.

• L'élaboration et donc le temps peuvent se lire dans la profondeur, la superposition, la stratification de l'œuvre.

• Les maniements de l'outil, la matérialité du dessin sont montrés.

• **Quel intérêt y a-t-il à confronter des matériaux de nature différente ?**

Bibliographie

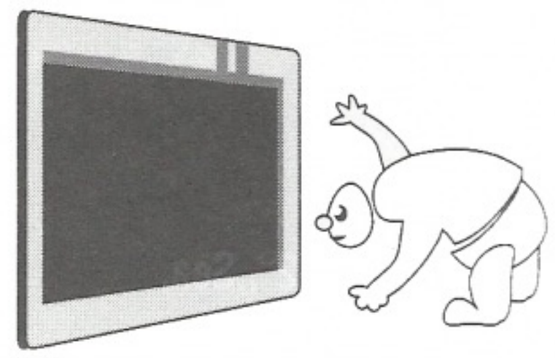
• Titus-Carmel, Gérard, *The pocket Size Tlinglin Coffin*, Paris, Musée d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, 1er mars-10 avril 1978.

• *La collection du Musée d'art moderne*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1986.

ŒUVRE CHOISIE

Opalka 1965/1-∞

Roman Opalka



L'œuvre

Détail 1-35 327.
Tempera sur toile, 196 cm × 135 cm.
Musée Sztuki, Lodz.

Biographie

Roman Opalka est né en 1931 à Hocquincourt (nord de la France).

Il part en Pologne avec sa famille. En 1940, il est déporté en Allemagne. Il reprend ses études artistiques à Lodz, puis à Varsovie. Ses premières œuvres sont proches de l'abstraction, des signes répétés annoncent l'œuvre qu'il entreprend en 1965: *1965/1-∞*. Il décide de peindre en blanc avec un pinceau n° 0, la progression numérique élémentaire de 1 à l'infini sur des toiles peintes en noir, toutes de format identique. En 1972 il décide d'ajouter 1 % de blanc au noir du fond à chaque nouvelle toile. En prévision du moment où il atteindra la peinture blanc sur blanc, il enregistre sa voix: il énonce en polonais la succession des nombres afin que ceux-ci restent perceptibles pour le spectateur. L'œuvre ne s'interrompt jamais: il poursuit la succession des nombres sur des carnets de voyage lors de ses déplacements. La photographie qui ponctue chaque toile, renforce l'idée du temps qui passe. Depuis 1977, il vit dans le sud-ouest de la France.

Élaboration

• Ce tableau doit être perçu comme un détail.

• Le projet donne tout son sens à ce « détail ».

• On peut mesurer le temps écoulé depuis la première toile.

• L'œuvre est programmée.

• L'œuvre ne montre rien d'autre que le temps: celui du geste créateur, celui de la vie du peintre au travail.

• Travail sur le déploiement du temps, sur le déploiement de l'œuvre.

• Volonté de renforcer les effets en convoquant différents modes (peinture, photo, son)

• Travail irrémédiablement fait en direct, sans repentir possible.

• **Comment l'affirmation du fragment conduit-elle à sa disparition et à l'émergence d'un continuum?**

Autobiographie

• Liaison entre l'œuvre et l'existence.

Opalka superpose le temps de l'œuvre à celui de la vie.

• Interrogation sur la relation entre la vie et le temps.

Les autoportraits photographiques et la comptabilité du temps font partie des activités quotidiennes d'Opalka et sont les matériaux de son œuvre.

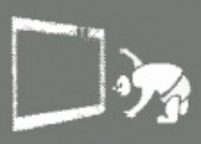
• Priorité de l'être dans la durée de l'œuvre.

• Dimension dramatique du temps mesurée au corps.

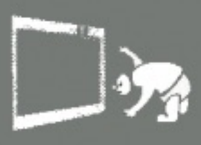
• Relation entre l'autoportrait et l'autobiographie.

L'autoportrait devient une pièce de l'autobiographie.

Comment appréhender le temps dans l'autobiographie, en comparant Opalka et les *Date Painting* d'On Kawara?



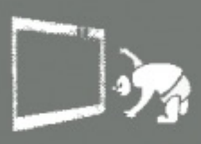
1. Jan Dibbets,
Big Comet, 6-72°, Sea,
1973



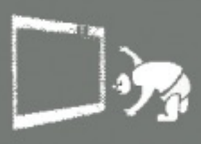
2. Donald Judd,
Stack,
1972



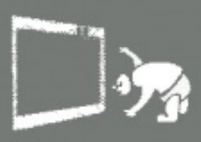
3. Andy Warhol,
Electric Chair,
1966



4. Gérard Titus-Carmel,
The Pocket Size Tlingit Coffin,
1975



5. Tony Cragg,
Sans Titre,
1980



6. Claude Rutault,
Toiles à l'unité,
1973

L'autobiographie

Partie 2

Viviane Wadbled, Diane Watteau

Motivation (s) 32

Réflexions pédagogiques 33

Questionnements 36

Présentation de la notion 37

Oeuvres choisies 45

Les relations entre le biographique et le processus créateur

L'observation des pratiques des élèves, quelles que soient les propositions données à travers une réflexion sur un concept, une confrontation de termes ou d'œuvres, nous a conduites à nous soucier du statut des relations qui existent entre le biographique et le processus créatif.

L'élève, suivant son âge et son histoire, appréhende et interprète le « réel » par la fiction. Il en fait un spectacle, une fable, un objet de questionnement parfois. Chaque travail est une « monnaie vivante » qu'il faudrait évaluer. Cet échange entre l'enseignant et l'élève, flottant, inégal est toujours très équivoque, malgré les garde-fous créés par des critères d'évaluation. Parce que devant les scènes de la mémoire de l'élève, s'interfère la nôtre, dans l'exercice de nos fonctions de maître. Entre le savoir et l'action, il y a donc la mémoire. La peinture, les arts plastiques, sont des *ars memorandi,* qui se souviennent et qui commémorent. Le souvenir de l'élève aussi est un revenir et un advenir. C'est pour ces raisons du danger de l'interprétation, que la question de l'autobiographie est devenue, pour nous, l'objet d'une grande attention. C'est encore grâce à des travaux de sixième sur l'autoportrait, que nous avons cru comprendre que deux temps différents apparaissaient : celui de l'autoportrait et celui de l'autobiographie ; l'élève désirait « raconter », déborder de l'instant de l'autoportrait pour rejoindre la narration, le récit, les séquences, donc un genre plus proche de la littérature, celui de l'autobiographie. Ces différentes observations nous ont permis de nous confronter à des artistes contemporains, qui eux aussi, révèlent un autre rapport entre l'autobiographique et les héros qu'ils mettent en scène. Ces artistes correspondent à ce courant artistique contemporain qui tend à remplacer l'autoportrait par une sorte d'accumulations d'éléments autobiographiques. Ils feront l'objet de l'analyse qui vient en dernière partie de ce chapitre. Avant cela, des réflexions pédagogiques et trois fiches-questions reposeront sur les deux questions – autobiographie, autoportrait – qui sont autant d'interrogations sur la méthode que sur l'attitude d'un individu face à un autre, dans ce travail que nous nous proposons d'effectuer avec des élèves, en tant qu'enseignant.

Autobiographie-autoportrait

Comment différencier l'autobiographie de l'autoportrait ?

Motivations

Le travail sur le genre de l'autoportrait dans les classes de collège mais également dans celles des sections « Art au lycée » nous conduit très naturellement à des débordements du genre. L'autoportrait devient un pacte autobiographique qu'entretient l'élève avec son objet de création ou de recherche. Le mélange des pratiques (écritures, graphies, collages, installations d'objets fétiches, etc.) témoigne que les réalisations des élèves sont autant de vérités paradoxales ou de fictions autobiographiques que les créations actuelles des artistes contemporains qui appartiennent à ce corpus.

Objectifs conceptuels

• Repérer les conditions qui font de l'œuvre une autobiographie et non un autoportrait.

• Identifier les relations entre la création et l'artiste dans les dispositifs qu'il propose.

• Identifier les éléments qui font de l'autobiographie un « genre » dans les arts plastiques.

• Examiner le rapport au temps dans l'autobiographie et dans l'autoportrait (citation, référence…).

• Rechercher comment réalité et fiction se tressent à l'intérieur des dispositifs.

• Chercher à situer l'autoportrait comme fragment de l'autobiographie.

Objectifs plastiques

• Repérer les opérations plastiques qui génèrent l'autobiographie et l'autoportrait.

• Repérer les dispositifs de présentation dans l'espace liés à l'autobiographie.

• Examiner la nature et la fonction de l'écrit, du mot, à l'intérieur des dispositifs mis en place par l'autobiographie.

Objectif transversal

• Comparer les genres littéraires et plastiques. Exemple : la notion de récit et de chronologie dans l'autobiographie.

Modalités

• Comment se « présenter » sans se représenter physiquement ?

• Comment se « représenter » sans se représenter physiquement ?

• « Dis-moi qui tu fréquentes, je te dirai qui tu es. »

• L'enseignant distribue aux élèves autant de boîtes identiques que d'élèves. Il est demandé aux élèves de s'interroger : « Qu'est-ce qui fait que vous n'êtes pas un numéro ? » Il s'agira de rendre visible à l'élève ses intentions.

• Rendre visible l'autobiographie d'un héros choisi par l'élève.

• 1. Je fais mon autoportrait en noir et blanc. 2. Je fais mon autoportrait en couleurs. 3. Je fais mon autoportrait autrement.

• Futur antérieur, passé postérieur « Notre double, notre mémoire, est par rapport à nous de deux côtés à la fois (futur [antérieur], passé [postérieur]). » (J. Roubaud.).

• L'oubli.

Évaluation

• Capacités à :

– repérer et à distinguer les éléments qui relèvent de l'autoportrait ou de l'autobiographie ;

– identifier ce qui singularise ou rapproche les réalisations des élèves en énumérant les invariants ;

– déterminer les limites de la réalité et de la fiction mises en scène ;

– sélectionner les dispositifs plastiques qui interrogent le mieux les constituants de l'autobiographie ;

– utiliser les moyens plastiques les mieux adaptés au projet (photo, vidéo, collage, écrit…) ;

– se référer à des œuvres contemporaines.

Vérité-fiction

Quelle relation entretient l'autobiographie avec le vrai et le faux ?

Motivations

L'élève et l'artiste intercalent, entre sujet peint et sujet peintre, la biographie en affirmant une position quant au vrai et au faux, quant à la vérité biographique et à la fiction. Une autre vérité est présentée, réinterprétée à travers des héros mis en scène, des objets-reliques, des jeux – autant de simulacres pour faire partager le « réel » par la fiction. L'élève raconte des histoires, des fables, tire sur la scène de l'imaginaire sa vie et sème des fictions. On ferait « comme si »…

Objectifs conceptuels

• Identifier les éléments qui fondent le « double jeu » d'une œuvre autobiographique (vie-œuvre d'art).

• Montrer qu'il n'existe pas de vérité du sujet dans une autobiographie mais une « vérité multiple ».

• Estimer la dévaluation de la réalité.

• Montrer l'impossibilité de créer en dehors de tout matériau autobiographique.

• Définir la frontière entre le documentaire et la fiction dans l'art contemporain.

• Examiner le statut de la photographie : réalité ou non-réalité.

• Le secret.

Objectifs plastiques

• Repérer les dispositifs de présentation qui mettent en scène le jeu des catégories du vrai et du faux (les travestissements, les écrits fictifs, l'absence d'un original…).

• Montrer les transformations que l'élève fait subir aux techniques pour rendre visible son jeu autobiographique.

• Montrer qu'il n'existe plus de limites entre les différentes catégories qui définissaient un artiste, dans un travail autobiographique.

• Montrer que la régression devient un processus de création conscient dans l'autobiographique (rater, jouer à, se prendre pour, colorier…).

Objectif transversal

• Comparer le pseudonyme, le journal intime, la correspondance épistolaire et l'autobiographie des arts plastiques.

• Expliquer le processus de réalisation du journal intime (*Cahiers secrets* d'Anaïs Nin).

Modalités

• Mettre en scène un monde fabriqué à partir d'éléments documentaires personnels à l'élève.

• Rendre visible un souvenir – un « faux souvenir ».

• Créer un *curriculum vitæ* qui utilisera d'autres dispositifs que l'écrit.

• Organiser dans une production personnelle des simulacres inspirés du roman photo ou de feuilletons télévisuels.

• Observer un tableau de Dali, *Dali peignant Gala de dos, éternisée par six cornées virtuelles, provisoirement reflétée par six miroirs réels*. Dali fixe Gala dans le miroir. Discuter le rapport vrai-faux : le miroir, le vrai, le « faire vrai », l'« hyperréalisme métaphysique » de Dali.

• Édifier un monument en honneur de la vérité (*cf.* Gerz, Haacke).

Évaluation

Capacités à :

• repérer les procédures de mise en scène, d'organisation permettant au récit autobiographique d'exister autrement dans les arts plastiques ;

– estimer les relations entre le vrai ou le faux dans les réalisations et dans les dispositifs artistiques contemporains ;

– apprécier la notion d'écart avec le réel (jeu…) présente dans les œuvres autobiographiques.

Durée-instant

Comment appréhender le temps dans l'autobiographie et dans l'autoportrait ?

Motivations

L'image emprisonne, par le fait qu'elle représente. L'art est un lien entre le présent et le passé, il préserve la mémoire. Il permet de retrouver des temps perdus. La question du temps est inhérente à celle de l'œuvre dans sa captation, sa lecture, sa fabrication, sa mise en scène.

L'instant contre la durée, l'instantané contre le moment, la fragmentation contre le déroulement, la question de la narration, toutes ces positions sont appréhendées dans les travaux des élèves de collège comme de lycée ; il s'agit de les analyser et de nommer la relation qu'entretient l'élève avec l'altérité du temps. Opalka est l'exemple contemporain le plus saisissant dans son articulation de l'instantané photographique à l'utopique projet d'écrire le temps qui passe avec des chiffres.

Objectifs conceptuels

• Repérer les différentes relations au temps générées par l'autobiographie et l'autoportrait.

• Identifier le statut de l'artiste dans sa création.

• Appréhender l'importance du rôle de la mémoire à travers deux fondements distincts : la durée et l'instant.

Objectifs plastiques

• Repérer les dispositifs plastiques qui engendrent la visualisation du temps dans sa durée (vidéo, installations, série, suite…).

• Montrer les moyens plastiques qui témoignent de l'action du temps (destruction, souillures, narration…).

• Distinguer le rôle de la mise en séquence et de celui de l'image isolée.

• Montrer que l'élaboration fait partie du travail autobiographique (en relation avec le couple : achevé-inachevé).

Objectif transversal

• Comparer le temps de l'écriture (quelques mois pour Stendhal, des années pour Chateaubriand) en littérature et dans les arts plastiques (On Kawara, Boltanski…).

• Aborder « l'image-temps » et le cinéma.

Modalités

• Interroger l'idée du « musée imaginaire » de l'élève.

• Montrer que le temps laisse des traces.

• Montrer la différence entre l'autobiographie-miroir d'une vie et l'autobiographie-mémoire de la vie.

• Réfléchir au paradoxe traité dans le film de Godard *JLG/JLG, autoportrait de décembre :* le genre pictural de l'autoportrait au cinéma ?

• L'accident : il résulte d'une rupture, d'un changement brusque de forme. Il porte en lui l'idée d'événement. Réfléchir sur la question de l'accident.

• Générez un comportement chez le spectateur de manière programmatique qui mènera à la destruction de votre travail.

• La surprise.

• Les questions du reste, de la relique.

Évaluation

Capacités à :

– repérer des procédures mises en œuvre dans les travaux d'élèves et dans les œuvres contemporaines pour rendre compte visuellement de la durée et de l'instant ;

– identifier la diversité et l'organisation des moyens plastiques qui mettent en évidence l'action du temps ;

– repérer les éléments qui permettent à l'élève de jouer ou de se jouer de la chronologie.

Autoportrait-autobiographie

Dans le champ disciplinaire,
comment différencier autoportrait et autobiographie ?
En quoi le pacte autobiographique englobe-t-il le genre de l'autoportrait ?
En quoi singularité et discontinuité se composent à travers des codes différents
dans les deux genres ?

Auto-bio-graphie

En quoi l'autobiographie serait une expérience artistique plastique ?
Comment le personnage et le peintre s'unissent-ils pour résoudre
ce difficile rapport entre le sujet et l'objet ?
La question de la ressemblance.
En quoi ce « graphie » du mot autobiographie est gênant ?

Vérité-fiction

Quelle relation entretient l'autobiographie avec le vrai et le faux ?
En quoi toute œuvre autobiographique est une *quasi*-autobiographie ?
L'autobiographie serait-elle toujours une « vraie fiction » ?
Toute œuvre même la plus théorique qui a sa part autobiographique
serait toujours une réinterprétation du réel (l'expérience) ?

Durée-instant

Comment appréhender le temps dans l'autobiographie et l'autoportrait ?
« Nous ne sommes qu'une suite d'états discontinus » affirme Klossowski,
en quoi la simultanéité et la fixité d'un état s'opposent ?
Comment la narration, partenaire de l'autobiographie
s'articule au moment de l'autoportrait ?

Altérité-identité

La question du « je » et la question du « jeu » ou quand le héros
signe unique devient une mosaïque de pièces cousues ensemble.
En quoi toute autobiographie est romanesque ?
En quoi l'autobiographie est une double biographie ?
Quel rôle donner à la signature ?

Intime-public

Intimus est le superlatif *d'interior ;* ce qui est le plus au-dedans de soi
est séparé du reste : l'intime est un espace romantique.
L'intime, le privé, le secret seraient les seuls fondements de l'autobiographie ?
Le rapport entre *Ars memorandi* (qui se souvient, qui commémore)
et le spectaculaire.
La place de la photographie dans ce rapport entre intime et public.

Autobiographie-distanciation

En quoi l'œuvre est une médiation, un spectacle, une fiction liée à la mémoire ?
L'autobiographie a-t-elle besoin de l'artifice ?
La question de l'écart entre la vie et l'œuvre dans l'art contemporain
entre autres.

Présentation de la notion

par Diane Watteau

Autoportrait - autobiographie

Altérité - identité

Autoportrait - autobiographie

Durée - instant

JLG/JLG, autoportrait de décembre [1]. Nous allons partir de ce film de Jean-Luc Godard comme postulat de questionnement. Godard parle dans ce film atypique, de ce qu'il fait, de son cinéma, lequel serait plus proche de l'autoportrait que de l'autobiographie. C'est le titre. Godard a toujours un train d'avance sur tout le monde. Le problème de l'autobiographie est dans l'air du temps des arts plastiques. Godard a toujours interrogé les notions d'histoire et de sujet, il était donc impensable qu'il réalisât une autobiographie. Puisqu'il court-circuite des instants. Godard interroge la pensée ; montrer, c'est une forme de pensée. Ce film nous le montre bien. Son autoportrait, Godard l'inscrit dans un temps donné, le mois de décembre 1994. Ce film révèle les éléments générateurs de son travail, qui fondent sa mémoire culturelle et affective : là où il vit, en Suisse, sa maison, l'endroit où il lit, écrit, cherche. Celle qui l'accompagne, sa voix. Ses parents, une photo de lui enfant, dans la tradition des biographies. Ses maîtres anciens ou nouveaux : Poulet, la physique, la peinture, son amour de la peinture… Le lac Léman. La forêt, la nature. Le tennis. Le cinéma et le montage. La monteuse est aveugle. La partie aveugle du cinéma est métaphorisée. Godard et l'argent, son rapport pervers et ludique à l'argent. Le cinéma coûte cher. La musique et le son, ses voix *off* qui parasitent l'image… Tout ce qui est de l'ordre de la poïétique, de l'élaboration de l'œuvre est déployé devant nous. En plus, il y a, lui, en cabot comédien, qui se joue lui-même de lui-même, qui se regarde et se met en scène. C'est un document singulier, qui mélange le genre de l'autoportrait (le moment, la date) et celui de l'autobiographie (la durée et la position du mémorable). L'auto-portrait se démultiplie plus que le titre veut bien le dire : JLG/JLG, le double vu par JLG – le réalisateur. Des autoportraits dans un autoportrait ? Le statut du film devient indéfinissable. Le tout est au présent, un présent antérieur, devenu fiction.

Combien de fois Godard n'a-t-il pas clamé qu'il n'y avait pas d'histoire, plus de sujet et « Qu'est-ce que je peux faire ? Je ne sais pas quoi faire ! », combien de fois est-il mort camouflé dans Belmondo, ou empêtré dans Piccoli… Il n'y a pas d'histoire parce que Dieu et la mythologie appréhendent toutes les histoires à travers la leur. Tous les films de JLG ne seraient-ils donc pas des autoportraits ou de nouvelles autobiographies tels que les goûtent certains plasticiens contemporains ?

L'autoportrait est un genre courant en peinture, *un genre*. Rembrandt réalise soixante-quatre autoportraits, M^me^ Vigée-Lebrun un certain nombre aussi. Pour se montrer aux autres ? Pas seulement. Pour s'exhiber à soi-même, se réifier et interroger autrement la peinture, sa peinture à soi. Un romancier ne peut pas faire d'autoportrait. Un cinéaste alors ? Un plasticien alors ? L'autoportrait et l'autobiographie divergent sur deux points : le temps et le récit. Le moment contre la durée, l'instantané contre le récit. Encore l'histoire, la petite et la grande se promènent dans un entre-deux.

Les Confessions [2] de saint Augustin sont une véritable autobiographie même si elles précèdent de quatorze siècles l'invention du mot. Confessions, mémoires,

confidences, vies, souvenirs, mémorial, journaux intimes… Les termes ne manquent pas… L'autobiographie est difficile à définir. Starobinski parle à son propos d'une « Biographie d'une personne faite par elle-même » et Lejeune en donne la définition suivante : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. [3] » Montaigne dit qu'il est lui-même la matière de son livre. Particulièrement liée à l'écrit et au récit, elle n'apparaît comme genre littéraire à part entière que dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle.

Nous sommes surpris par l'émergence, depuis une vingtaine d'années, d'un certain nombre de plasticiens qui s'interrogent sur leur biographie tout en questionnant, à travers leur travail, la notion même d'autobiographie. Ce qu'ils font donc n'est ni un autoportrait ni une autobiographie puisque le « graphie » du mot nous gêne. Ce genre, longtemps chasse gardée de la littérature, opère un glissement vers les arts plastiques. Comment donc appeler ce genre ? Buisine, Klossowski parlent d'autofiction Wagnon d'« autodata » puisque « le support peut être oral ou visuel. [4] »

L'artiste va s'exhiber dans des motifs esthétiques ou intellectuels. Et l'expérience vécue ou créée devient le sujet de l'œuvre. Les artistes que nous avons retenus, interrogent le pacte autobiographique et en font émerger à chaque fois des problématiques particulières. Cette appropriation d'un genre qui n'appartient pas aux arts plastiques, qui appartient à l'écrit, devient un questionnement sur les composants mêmes du genre : le récit, le temps, le simulacre, le miroir… Comme s'il était nécessaire d'en passer par un autre médium que l'écrit pour faire apparaître d'autres pistes, lesquelles réfléchiront sur les modes constitutifs de l'autobiographique.

Peut-être est-il possible qu'aujourd'hui l'autobiographie empiète sur l'autoportrait dans le champ des arts plastiques parce que l'image n'est plus considérée seule, mais liée à une chaîne de relations entre des images. Ce qui compte, c'est le rapport entre les images. Il ne faudrait pas négliger non plus la pensée de Foucault, pour qui l'existence n'est pas considérée comme sujet mais comme œuvre d'art [5]. La pensée, chez Foucault, c'est la pensée comme archive – généalogie, archéologie, etc. –, comme « processus de subjectivation ». Une individuation caractérise un événement selon des règles qui varient suivant les époques. *La vie est œuvre d'art,* comme le style est un style de vie ou une invention d'une possibilité de vie. À partir de ce moment-là, le temps va être évalué autrement, comme durée, comme mouvement… et, non simplement comme captation d'un instant.

L'utopie de la vérité et de la sincérité

La question sous-entendue dans l'autobiographie est évidemment celle de la sincérité, de la vérité, de l'authentique. Anaïs Nin parle de l'écart créé face à la réalité : « L'artiste ne peut être ni trop loin, parce que le mythe déforme la réalité, ni trop près, car les détails superflus déforment aussi ce contour essentiel qui nous donne la quintessence de la réalité. [6] » Les artistes vont tous avoir à se situer dans leurs interrogations par rapport au réel, au vrai, à la fidélité et s'engager dans leur réponse. Le vrai, le faux ? Les puissances du faux vont pourtant produire du vrai, parfois, ou l'inverse, et le visible surgira entre les deux. À moins qu'avec Deleuze on ne résolve ce duel vrai-faux autrement, en pensant que « les notions *d'importance, d'intérêt, de nécessité* sont mille fois plus déterminantes que la notion de vérité [7] ». À moins encore qu'avec Nietzsche on ne pense qu'« il n'y a qu'un seul monde et il est faux, cruel, contradictoire, séducteur et sans signification… Un monde ainsi fait est le vrai monde. Le mensonge nous est nécessaire pour obtenir la victoire sur cette réalité, cette « vérité » » pour que Deleuze puisse affirmer qu'« il n'y a pas de vérité qui ne « fausse » des idées préétablies et que la

Auto - bio -graphie

Vérité - fiction

Autoportrait - autobiographie

Ephémère - permanent

Vérité - fiction

Vérité - fiction

Altérité - identité

Autobiographie - distanciation

Vérité - fiction

Altérité - identité

Intime - public

Altérité - identité

Autobiographie - distanciation

Intime - public

Vérité - fiction

« vérité est une création » [...]. [8] » L'artiste est forcé de falsifier parce qu'il existe toujours des trous, des vides dans une biographie ou une autobiographie. Penser l'œuvre d'art comme un joyeux mensonge n'est donc pas une possibilité terrifiante. Les artistes retenus ici vont s'interroger sur cette question en portant des regards d'une divergence très parlante.

Christian Boltanski devient un héros romanesque à travers une autofiction. Il mélange des mémoires, la sienne à d'autres. En associant ses propres photos à celles d'inconnus, il crée une autre fiction. Le même nom pour x identités, x histoires. Tout à la fois dans la narration, le journal intime, le faux et le vrai, il se cache et joue à travers différents visages. Nous n'avons pas de preuves, alors il reconstruit l'Histoire et son histoire. Photos, pages manuscrites, travail de la couleur, petits objets répertoriés, forment un inventaire de souvenirs réels ou fictifs. Il régresse et joue.

Cindy Sherman travaille l'autophotographie [9]. Elle interroge l'identité à travers le simulacre. Ainsi le faux montré comme faux ne deviendrait-il pas vérité ? Se déguise-t-elle ? Elle se prend pour x, y, z. Elle « se prend pour ». Elle se prend en photo. La « vérité » n'existe pas en photo, Cindy Sherman ne fait que désigner des choses que nous appelons imaginations. Elle a besoin d'être terrible dans les choix de ses sujets : elle ne doute pas du droit au mensonge. Elle ne veut plus séduire mais déstabiliser le référent de portrait loin des lois du Beau.

Annette Messager fait des inventaires en tout genre et de l'inventaire un genre dans les arts plastiques, en travaillant l'idée de la collection. Elle accumule, classe, date, note, collectionne... Son œuvre est un gigantesque album de photos, de famille, vrai ou faux. Le possessif est sans cesse interrogé à travers son œuvre : *Mes hommes, Mes acteurs préférés, Mes petites effigies, Ma vie pratique, Mes trophées, Mes vœux* [10]. Elle interroge la femme ainsi que la femme-artiste. Elle fétichise tout. Elle s'approprie. Elle est une et multiple. À travers ce jeu qu'elle mène entre le vrai et le faux, peut-être retrouve-t-on la forme d'autobiographie très ancienne qu'était le *Livre de Raison* (hommage au cercle familial, aux disparus) et qui permettait de transmettre le patrimoine ?

Jean Le Gac a de multiples identités : Florent Max, Ramon Nozaro, Ange glacé, L..., Roger Nérac. Des noms de substitution. Le double jeu de Le Gac, c'est d'intervertir le réel et la fiction. Il raconte des histoires aussi. Photos, textes, peintures... Il interroge le vrai de la peinture à travers ses installations. Il se dit « peintre ». Le photographe, installateur, est « peintre ». Comme le statut de l'artiste devient flou, il se définit comme peintre, ce qui ne veut rien dire d'autre si ce n'est que la définition est impropre. Le Gac est un vrai menteur. (À l'origine, Le Gac a une pratique d'écrivain, il devient « peintre » tardivement).

Perrick Sorin se réveille et se filme. La caméra est braquée sur lui à la même heure, le matin, pendant x jours. C'est drôle et mis en scène. C'est adolescent. L'importance de ce travail tient dans le changement de statut, le documentaire glisse vers la fiction par le système de la répétition. La réflexion sur l'autobiographie est humoristique.

Nan Goldin [11] fige par la photographie des personnages qui l'accompagnent dans sa vie au quotidien. Un diaporama qui évolue au cours des années présente ces moments regroupés par thèmes (les femmes battues, les amours, les nues, les nus, les ceci, les cela...), des musiques de variétés ou non donnent le ton. On retrouve chez Goldin le climat des films en super-huit qui ronflaient et présentaient les moments, les événements anodins d'une époque. On cherche et on trouve dans ses photos ce que l'on a tous connu. Cette utopie du banal devient une fiction : « Une destinée est écrite là, jour à jour. Est-ce donc la vie d'un homme ? Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée en est une. Prenez donc ce miroir, et regardez-vous y. On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Hélas ! Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ! Ah ! Insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! »

Ainsi parlait Victor Hugo. Nous pourrions associer sa pensée à la réalité de l'identification à partir de l'autobiographie d'un autre que soi.

Tous ces artistes, en outre, *pervertissent le statut du documentaire* photo, vidéo, ou installations : l'« auto-documentaire » devient une fiction par un procédé artistique choisi – répétition ou bricolage – avec, comme principe unificateur, le possessif : moi, c'est moi ou c'est à moi. Ou bien : moi, c'est pas moi et ça n'est pas à moi. Ces travaux attestent tous de la fragilité même des définitions actuelles de l'artiste, ainsi que des catégories artistiques. Leur recours à l'autobiographie est peut-être une réponse au besoin d'une nouvelle façon de définir, qui ne se ferait ni par les techniques (photographie, peinture…) ni par les genres (nature morte, peinture d'histoire…). Les écarts entre le réel et sa représentation définissent un espace du narcissisme qui, au détriment de la réalité, définit également un espace de violence. Dans tous les cas répertoriés ici, les installations ou les systèmes mis en place font violence au réel : la réalité n'est intolérable que quand elle est dite. Et le spectateur devant ces spectacles offerts du réel personnel de l'autre « s'en émeut » plus que du réel. De plus en plus, le modèle convoqué à travers son histoire personnelle est de l'ordre du banal (objets de Boltanski, Messager ; morceaux de Sherman ; images de Goldin, Le Gac…), de *la platitude*. Ce réel plat devient un jeu : la platitude joue au réel, elle devient un faux qui ne se préoccupe pas du vrai puisqu'on ne parle plus de rien, puisqu'on ne se soucie pas de parler de quelque chose. L'extrême platitude ne « fait pas vrai » à force d'être vraie… et pourtant…

L'artiste, sujet et objet de son œuvre

L'autobiographe plasticien devient donc à la fois sujet et objet de son œuvre, de sa recherche et de sa quête. L'œuvre autobiographique est une œuvre en formation, proche d'un inachevé parce que le modèle est la vie même en cours. Il est frappant d'observer que les artistes qui travaillent sur leur intimité ou qui la questionnent sont loin de faire un bilan de leur vie. Le propos n'est pas celui-là. Le propos n'est pas non plus d'éclairer, par une recherche privée, un personnage public, parce qu'ici l'objet de la recherche qui va rendre le personnage public c'est justement la recherche sur le privé, l'intime, l'enfance, les souvenirs, etc. Vrais ou faux toujours. Il ne s'agit pas spécialement des détails croustillants d'une vie privée exemplaire ou extraordinaire (comme dans l'œuvre de Casanova [12]) mais, au contraire, d'éléments bien ordinaires et quotidiens ou romanesques. Le sujet témoigne de ce qui le construit, de ce qu'il aurait aimé être construit. Dans tous les cas, il y a une volonté narcissique qui joue avec elle-même.

Observons quelques artistes.

Ben écrit Je. « Je signe tout. » Il est question ici de l'artiste qui interroge le statut de l'œuvre mais également celui du patronyme. Il écrit « Ben » blanc sur noir. Son écriture reconnaissable, c'est lui. Et sa signature, toujours présente, le raconte tout entier. Sa vie, c'est son nom. Le sujet annonce la fonction du patronyme à travers la graphie du nom, la signature, ainsi qu'à travers la particularité de la graphie même qui lui permet d'être reconnaissable. L'écriture devient symbole ou métaphore et, par sa singularité, elle fait entendre ce qu'il en est de l'origine. Elle rappelle aussi la propriété. Ben se prend pour son nom [13].

Jean Le Gac [14] raconte l'histoire d'un peintre fictif. Un peintre raté, un peintre qui dort. Un peintre qui meurt, qui est mort. Il est l'observateur et l'observé et, à travers lui, se pose la question du deuil du peintre à faire. À travers la question de la mort du peintre classique est posée à nouveau la question de la peinture aujourd'hui. Le sujet est objet à la fois, à travers un procédé de narration propre à la littérature : le récit.

Cindy Sherman entretient une relation particulière avec son modèle qui est elle-même. Vase clos entre elle et une autre qui est elle-même. Elle met en scène

Autoportrait - autobiographie

Autobiographie - distanciation

Vérité - fiction

Altérité - identité

Intime - public

Altérité - identité

Autobiographie - distanciation

Altérité - identité

Vérité - fiction

Auto - bio - graphie

Intime - public

Autobiographie - distanciation

Intime - public

Intime - public

ce dédoublement de personnalité. Elle dit qu'elle se sent modèle (l'autre) et créatrice à la fois. La volonté de tout faire toute seule. À travers ce travail sur elle-même, elle interroge les grands registres artistiques soit la beauté, la séduction, le voyeurisme. « Elle travaille seule pour se pousser plus loin que l'autre qui serait un modèle qu'elle protégerait. » Et elle ajoute que ces déguisements sont pour elle une façon de sortir d'une vie privée ordinaire. « C'est une décharge émotionnelle. [15] »

Christian Boltanski rend confuse la place du sujet et de l'objet : il joue avec des réalités qu'il s'approprie, des mémoires qu'il construit. Il se crée une histoire privée. Le modèle peut être ou ne pas être lui-même, ce qui le sépare de Sherman. On ne sait pas qui est vraiment sujet ou objet. À force de confondre les fictions anonymes et son passé, Boltanski dira : « J'ai tellement inventé de faux souvenirs qui étaient des souvenirs collectifs, que ma propre enfance a disparu. »

Joseph Beuys [16] raconte sa vie à travers son œuvre. Il part de la réalité de l'accident et va rendre artistique l'événement en choisissant des symboles qu'il ne cessera de composer : le feutre, la graisse, le cuivre, la pierre, le lièvre, la croix… Il est en dehors du vrai et du faux, il est l'art, il est le mythe vivant. L'œuvre, c'est l'expérience humaine pour lui. C'est l'artiste qui serait le plus proche de l'« autoanalyse » dans le sens où il a toujours insisté sur le fait que son itinéraire artistique passait par le langage. On sait aussi que les crises dépressives chez lui étaient à l'origine de sa conception de l'art et de son identité. Le sujet et l'objet sont réunis fermement dans cette œuvre qui permet à l'art de se redéfinir. Beuys concilie le public et le privé en devenant une métaphore de l'univers… L'existence de Beuys est œuvre d'art, en tout cas considérée comme telle, et l'autobiographie est interrogée incessamment à travers le corps, les performances de l'artiste, les éléments dans tous leurs états. Beuys nous dit que tout est changement, en affirmant le « domaine élargi » de l'art.

Jean-Pierre Raynaud construit une maison et la transforme régulièrement. Ils évoluent ensemble. La demeure est fétichisée. Elle est son objet d'amour, elle se substitue à la femme. Ils forment un couple. Lui et la maison. Il vit avec l'œuvre, s'enferme dans le carrelage blanc qu'il choisit pour module. Il s'enterre vivant dans l'œuvre. Elle devient une partie de lui-même. L'objet fétichisé devient le sujet. L'histoire d'amour s'achève quand il la détruit. Sa vie s'est séparée de son œuvre. Il s'est séparé de la translation : ma vie est une œuvre. L'interrogation du temps à travers la durée de la relation et des modifications de relation entre l'homme et sa coquille positionne encore l'autobiographie ici dans une narration symbolique de la vie de l'artiste. Raynaud, le nouvel Antigone…

Günter Brus travaille son corps au corps. Il fait du *body art*. Le sujet de son œuvre, c'est son corps. C'est lui, matériellement. L'œuvre doit être une partie du monde liée au corps qui vit, crie, mange, pisse… Le corps est soumis à des tests. On est face au culte du corps et des actions. « La peau de l'artiste appartient à un ordre du corps. [17] » Brus veut expérimenter, connaître, toutes ses pulsions. Il sera sujet d'examens psychiatriques en Autriche. Il voulait que tout soit licence en art. Il observe donc son corps sexuel. Il travaille avec sa famille. « La mise en avant du moi […] était une condition indispensable pour le développement axiomatique. Par ailleurs il n'existe pas d'artistes qui travaillent en dehors du matériau autobiographique. [18] » C'est-à-dire en dehors de toute histoire personnelle dont le corps est l'intercesseur. Günter Brus proclame *Autopeinture* [19] – le corps comme événement et résultat – la rupture radicale effectuée avec la peinture traditionnelle.

Les mobiles affectifs de l'autobiographie : se mesurer au temps

Quelle est l'origine de cette vogue autobiographique dans les arts plastiques contemporains ? Il est probable que les motifs demeurent semblables à ceux qui engendrent l'autobiographie littéraire. La joie de revivre son enfance en créant des

images, le plaisir de la réminiscence même déguisée, le besoin de se raconter, de ranimer des souvenirs, de fuir dans le passé, vouloir arrêter l'écoulement du temps, triompher du temps et de la mort, laisser des traces de soi, se réinventer… Le mobile nostalgique de l'autobiographie est revisité plastiquement à travers un questionnement sur ces thématiques-là. Boltanski peut être d'une nostalgie pathétique ou faire preuve d'un humour dérisoire face aux documents qu'il exploite, Messager curieusement « désentimentalise » ses inventaires…

Dans tous les cas, il s'agit bien d'un besoin de penser les origines, la fuite du temps et la mort inéluctable : « C'est surtout au temps que j'en veux, soit que j'essaie de rendre compte de ce qui se passe en moi dans le moment présent, soit que je ressuscite des souvenirs, soit que je m'évade dans un monde où le temps se dissout, soit que je veuille acquérir une sorte de fixité, ou d'immortalité en sculptant ma statue (travail de Sisyphe). [20] »

L'artiste autobiographe reproduirait la quête romantique. L'œuvre devient une relique, marque de l'impossible oubli, et témoigne du temps ainsi que de la douleur de la perte. L'éloge de la conservation est un des signes importants de l'œuvre de ces autobiographes : les inventaires d'objets de Messager, de Beuys – le gel de Beuys –, de Boltanski, le monumental de Raynaud, les mini-musées ou la notion de collection muséale à travers leurs propositions… Tout cela ne les rend pas plus profonds ou criminels que d'autres artistes ; peut-être même risquent-ils la docilité et l'ennui à force de jouer au comédien didactique et pédagogique… !

Tous se servent de la photographie ou de la vidéo dans leur travail. Photographie qui reproduit l'instant, qui date, qui rappelle – Opalka se tire le portrait à un moment donné. Autant de traces de l'absent, du futur absent. L'angoisse de mort que l'on retrouve chez chaque artiste étudié ici pose la question du reste possible dans ces œuvres qui se conservent. La (les) preuve(s) que quelque chose subsistera, qui racontera la vie de l'artiste, qui ME racontera à travers des tresses de vies combinées.

La nécessité de chercher, caractéristique de ces artistes, est une règle du jeu – règle et jeu qui leur permettent également de chercher. En somme, travailler sur l'histoire de sa vie équivaut à lui donner une forme, une sorte d'unité indéfinissable.

Roman Opalka projette de superposer le temps de l'œuvre à celui de sa vie. L'œuvre se finira quand l'écriture blanche se confondra sur le fond blanc. L'œuvre sera achevée. En face de chaque série de chiffres, Opalka se tire le portrait. L'autoportrait (avec le médium photographique) devient une « partie » de l'autobiographie, face à la comptabilité du temps. L'homme voudrait mesurer le temps qui passe avec des chiffres. C'est l'œuvre obsessionnelle d'un enfant qui n'aurait pas grandi et qui ne cesserait de compter les moutons pour s'endormir, pour pouvoir mourir. Mais avant de mourir, Opalka nous lègue son interrogation sur la relation de la vie au temps, preuves à l'appui : les photographies qui signalent le vieillissement de l'artiste. En offrant un classique travail d'autoportrait à travers des photographies qui le représente à tel moment et dans une même position, associé à une réflexion sur le temps et la durée, Opalka illustre bien la différence qui existe entre l'autoportrait et l'autobiographie : *Opalka ou comment l'autoportrait devient une pièce de l'autobiographie ?* Moment contre écoulement.

Joseph Beuys se permet de mourir plusieurs fois, il flirte avec la mort. Avec le coyote, les croix… Beuys questionne le temps à travers la conservation et les actions. « Considère la vie comme si on avait été mort et que l'on était revenu à la vie ». dit-il. Son œuvre est intimement liée à sa vie, à la médecine, à ses accidents et à la mort : quand il est affecté d'une infection pulmonaire, il crée en 1985, *Plicht*, l'installation en feutre ; *Plicht,* c'est le péril, le danger, mais aussi le vœu, la promesse qui lie. Beuys ne néglige rien en lançant : « La mort doit être supprimée… ! L'artiste est *un passeur.* Toute la force créatrice de Beuys pourrait se résumer là dans ce mélange d'espoir et de mort, entre la renaissance et le crépuscule.

Auto - bio - graphie

Durée - instant

Intime - public

Durée - instant

Autoportrait - autobiographie

Vérité - Fiction

Autobiographie - distanciation

Durée-instant

Auto-bio-graphie

Altérité-identité

Durée-instant

Autobiographie-distanciation

Il ouvrira de plus en plus sa maison en créant des ouvertures, après en avoir fait un Blockhaus. L'ouverture définitive sera sa destruction. Symbole du temps et de la renaissance dionysiaque, Raynaud se mesure au temps, matériellement à travers une métaphore : l'enseveli [22]. Comme l'Antigone de Kierkegaard, Raynaud s'enterre dans ce retour sur lui que signifie le silence. Mort parmi les vivants dans un abri ou un habit appelé art, comme le voyait Lacan dans le personnage d'Antigone – l'extraordinaire beauté. Nous pénétrons dans un espace théâtral où la fiction doit être jouée pour un spectateur : enseveli, emmuré vif dans l'art… Raynaud se mesure à la mort.

L'autobiographie devient un genre dans les arts plastiques contemporains

Ces artistes contemporains, leurs questionnements, exhibent des problématiques propres à l'autobiographie. Nous pouvons dire – et nous ne sommes pas les seuls, puisque grand nombre d'articles paraissent en ce moment à ce sujet – que l'autobiographie qui n'est pas clairement définissable, devient *un genre* dans les arts plastiques aussi important que celui de la nature morte ou du portrait, par exemple.

Nous pensons que conséquemment à la banalisation de la psychanalyse, aux vides philosophiques et théologiques, à l'affirmation de maladies-fléau qui confrontent l'homme à sa mort, aux travaux multiples sur la mémoire historique ou individuelle, mais aussi face à l'absence de définitions de l'art et de grands mouvements artistiques rassembleurs, l'artiste s'est tourné vers lui, et est devenu sujet de son œuvre d'une façon nouvelle. Il est légitime, en effet, que la peinture qui a épuisé tous les sujets jusqu'à se perdre elle-même comme sujet – jusqu'à perdre sa propre définition – devienne aujourd'hui autrement, avec d'autres moyens, *le miroir de l'artiste*. « La fenêtre ouverte sur le monde » d'Alberti est devenue un miroir.

Mais le caractère contemporain de ce thème de l'autobiographie, réside dans ce qu'elle est devenue une problématique, l'objet d'un questionnement de l'artiste. L'artiste travaille sur lui-même et questionne les éléments qui fondent l'existence de l'autobiographie dans ses propositions. L'artiste autobiographe se sépare de l'autoportrait : il ne se limite plus en effet à capter un moment de son existence par la photo, la peinture, etc. Cela ne lui suffit plus, il déborde, se répand, se gaspille, ne se ménage pas. Oui, il *déborde* un genre admis pour assembler, aux questionnements conceptuels, des combinaisons visuelles à travers l'autobiographie. Ce genre serait peut-être une tentative de synthèse entre les arts pédagogiques conceptuels et les arts comme réceptacles des sentiments. Sûrement ont-ils aussi en commun de servir l'autobiographie avec un écart, quel qu'il soit (humour, tragédie, morbide…) qui se baserait sur une grande lucidité des moyens mis en place.

---

1. Godard, Jean-Luc, *JLG/JLG Autoportrait de décembre,* film, 1994.

2. Saint Augustin, « Les Confessions », trad. E. Tréhorel et G. Bouisson, *Œuvres,* Paris, Desclée de Brouwer, 1962.

3. Chauchat, Catherine, *L'Autobiographie, les mots de Sartre,* coll. « Lire », Paris, Gallimard, 1993, p. 26.

4. « Biographie », in *Les Cahiers de philosophie,* n° 10, Lille, printemps 1990, Wagnon, Claude, « La vie (des gens) mode d'emploi (sociologique) », p. 156 ; Buisine, Alain, « Naissance d'un biographe – « Soldat Sartre-secteur 108 » », p. 56, le roman autobiographique, l'auto-ego-data, « les autofictions » dont *La vocation suspendue* de Klossowski, Pierre.

5. Deleuze, Gilles, *Pourparlers, op. cit.*, p. 131-137.

6. Nin, Anaïs, *Journal 1947-1955,* Paris, Stock, 1974, p. 46.

7. Deleuze, Gilles, *Pourparlers,* Paris, Minuit, 1990, p. 194.

8. Deleuze, Gilles, *Pourparlers, op. cit.*, p. 172.

9. Francblin, Catherine, « Cindy Sherman personnage très ordinaire », in *Art Press,* n° 165, janvier 1992, p. 12.

10. Foray, J. Michel, « Annette Messager collectionneuse d'histoires », in *Art Press,* n° 147,

mai 1980, p. 14.

11. Goldin, Nan, *La Balade de la dépendance sexuelle,* diaporama évolutif qui débuta en 1992 et dont les modèles sont ses proches.

12. Casanova, *Histoire de ma vie,* coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1986.

13. Melman, Charles, « Mon nom est personne », *op. cit.*, p. 198. Melman parle du patronyme surmoïque, un « appel tuant », qui veut que l'artiste s'accomplisse comme tout, que l'histoire soit introduite grâce à la subjectivité de l'artiste.

14. Le Gac, Jean, *La sieste du peintre (avec arbre forestier),* photo, dessin, texte, 1983, 228 × 200 cm. Le délassement du peintre français (avec messager masqué), agrandissement photo sur papier teinté et rehaussé de couleurs, dessin, texte, 1982-1983, 102 × 175 cm.

15. Francblin, Catherine, « Cindy Sherman personnage très ordinaire », in *Art Press, op. cit.*

16. Joseph, Beuys, *Monographie,* Éd. du Centre Georges-Pompidou, Paris, 1994.

17. Günter, Brus, *Monographie,* Éd. du Centre Georges-Pompidou, Paris, 1993, p. 33,

18. Günter, Brus, *Monographie, op. cit.*, p. 107.

19. *Selbstbemalung,* littéralement, peinture réalisée sur soi-même.

20. Buisine, Alain, « Naissance d'un biographe – « Soldat Sartre-secteur 108 » », op. cit., p. 50. Citation de Michel Leiris.

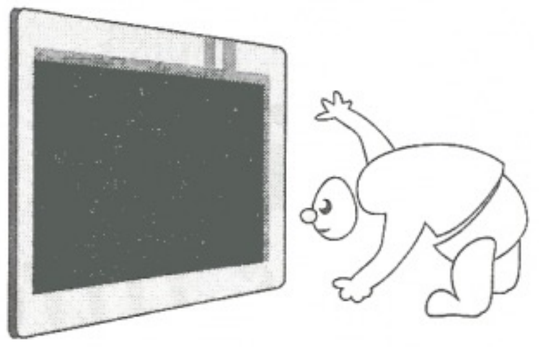
21. Joseph, Beuys, *Monographie, op. cit.*, p. 25-30.

22. Gagnebin, Murielle, *Les ensevelis vivants, les mécanismes psychiques de la création,* coll. « L'Or d'Atalante », Seyssel, Champ Vallon, 1987, p. 53-87.

ŒUVRE CHOISIE

Ruck *(Convulsion)*

Arnulf Rainer



L'œuvre

Ruck *(Convulsion)*, 1973.
Huile et pastel gras sur épreuve aux sels d'argent en collaboration avec Peter Kubelka, 47,9 cm × 59,5 cm.
Achat en 1990 par le Musée national d'art moderne.

Biographie

Peintre expérimental autodidacte, Arnulf Rainer débute en 1947 en réalisant des dessins figuratifs-surréalistes qui évolueront pour devenir des monochromes noirs. En 1953, il commence la série des travaux surpeints : il rend méconnaissable ses tableaux par un recouvrement organique progressif. En 1964, il commence à expérimenter des addictifs, réalisants des dessins figuratifs hallucinatoires et des instantanés agrandis de son propre visage grimaçant, déformé et repeint. Il cherche à exprimer par le corps humain la valeur d'états de conscience transformés et désire réformer par l'art la société. Il appartient à l'*actionnisme* viennois (précurseur de l'art corporel) vers 1960. Rainer mène avec Brus, Muehl, Nitsch, Schilling une réflexion sur des thèmes freudiens par le biais de *mises en scène ritualisées*. Le travail est placé sous le signe de la violence érotique, (recours au sang, au sperme, à la chair…).

Élaboration

• La photographie est à la fois origine et support dynamique de l'œuvre.

• C'est le travail de recouvrement pictural d'un support photo comme perturbation, défiguration, lutte (matérialité-représentation).

• C'est la visibilité de l'effectuation.

Autobiographie

• Photographie manipulée : Rainer dessine sur les tirages pour obtenir des autoportraits quasi-expressionnistes (la photographie manipulée n'est jamais assumer comme documentaire).

• Participation des différences d'échelle et du barbouillage, de la souillure à la transgression de l'autoportrait. Le visage photographié est au centre de petite échelle, s'oppose au gestuel régressif, négation du corps, de la sacralisation du corps (*cf.* les actions).

• Négation de la morale dans le spectacle de l'affirmation de soi particulière.

• Autobiographie comme ensemble d'autoportraits rayés, raturés.

• La signature comme réappropriation de la négation plastique. La signature, l'« autographe » comme geste « autobiographique ». Rainer signe à droite et écrit le titre de l'œuvre : *Ruck*. La graphie est rapide, ample et occupe un espace important dans l'image. L'autographe est une matière biographique aussi. Hors de l'œuvre, elle lui est nécessaire. Nom incarné autant que la chair dans les actions de Rainer sur le corps. Signer est un autre recours au corps comme marque, incarnation. La signature apparaît contresignée par le sacrifice de l'autoportrait de Rainer dans le barbouillage.

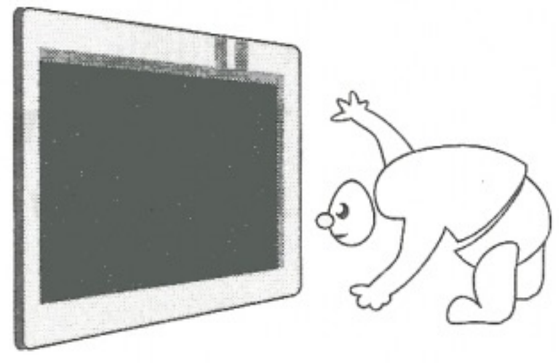
• Quel est le statut de la négation dans l'autobiographie ici ?

• Quelle est la place de la main dans cette affirmation autobiographique de Rainer ?

ŒUVRE CHOISIE

Untitled # 141 *(Sans titre # 141)*

Cindy Sherman



L'œuvre

Untitled # 141 *(Sans titre # 141)*, 1985.
Épreuve couleur sur papier, tirage limité à dix exemplaires, 184,2 cm × 122,8 cm (hors marge 180 cm × 122 cm).
Achat en 1986 par le Musée national d'art moderne.

Biographie

Cindy Sherman, américaine, née en 1954, vit à New York.

Elle fait des portraits photographiques. Ces portraits dont elle est le modèle repensent l'idée de l'autoportrait dans des séries. De curieuses fictions mélangées à la réalité de la femme émergent de cette conception élargie de l'autoportrait. Elle travaille sur les styles de vie, sur les victimes de roman-photo, sur les personnages historiques, etc. Elle passe du noir au blanc à la couleur. Elle passe d'un petit format à des formats imposants.

C. Sherman se *met en scène* et se camoufle à travers de multiples personnages, s'enlaidit, dramatise, pour créer à la suite de Claude Cahun un concept nouveau qui est l'*autophotographie*. Ses œuvres ne sont pas des autoportraits car elle y parle d'identité à travers des acquis culturels en débordant son statut. Elle se permet de jouer et de se recréer à chaque fois, recréant son sexe, son identité, son âge, jusqu'à *se* jouer en références.

La transgression des images de Sherman tient dans l'affirmation des altérations qui est un processus de déformations, comme pour Bataille. L'altération, les alternances, que met en scène Sherman sont les signes d'une puissance inconnue de la désublimation : elle prêche le faux pour dire avec insistance que la réalité avec laquelle elle travaille est fausse jusqu'aux derniers camouflages d'horreur ou jusqu'aux destructions sexuelles de corps de mannequins. Le pouvoir érotique de l'œuvre de Sherman omniprésent passe par une chaîne métaphorique : elle intègre le monde culturel, symbolique en devenant un personnage polymorphe ou l'incarnation paradoxale d'une absence totale d'identité.

Autobiographie

• Mélange du réel et du fantasme à travers des scènes inspirées du cinéma. Travestissement, déguisement, altération d'identité. Elle est déguisée en homme, avec une veste à carreaux, monstrueuse, jouant au corsaire ou au vampire.

• Dramatisation de la scène par le cadrage, la lumière et la couleur. La violence est exacerbée par la couleur et l'ombre. Regard cinématographique. Mélange des médias, photo, cinéma. Le cadrage à mi-jambe, les poings serrés accentuent la violence frontale de la scène.

• Paradoxe de l'instantané et de la mise en scène : le temps de la prise et le temps de l'élaboration.

• Ambiguïté de la scène et idée de l'autosacrifice de l'artiste.

• Contrôle permanent de la destruction des genres par la règle. Le désordre n'est qu'associable au glissement à la déchéance ou à la mort, à une répulsion, à une tricherie fondamentale… mise en scène.

• Transgression par le jeu, la règle, du genre de l'autoportrait, du portrait, et de genres cinématographiques. Entre horreur et attrait. Le mensonge des artifices utilisés est apparent, il participe de la transgression. C. Sherman manipule les interdits. Son œuvre n'est pas une plaisanterie dans le sens où elle ne laisse pas de compromis possible et qu'elle prend au sérieux, au tragique, la vérité de l'érotisme dans ses mises en scène.

• Tension paradoxale de l'autobiographie : C. Sherman s'efface quasiment, et ce *quasi* nous intéresse puisqu'il laisse la place à une présence absente et à une négation de l'affirmation par les moyens utilisés. Peut-être démontrerait-elle que « La femme n'existe pas » (Lacan) à travers elle devenue multiple.

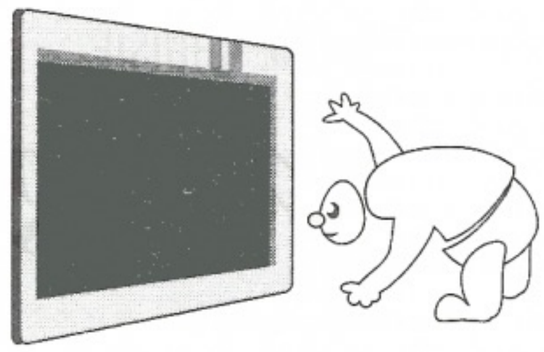
• Autophotographie, autocitation : C. Sherman interroge son identité, l'identité de la femme, autant que le genre de l'autoportrait et de l'autobiographie

• Quelle est la place de la fiction, de la narration, dans la définition de l'autobiographie pour Cindy Sherman ?

• Quelles sont les règles de l'autoportrait qu'elle transgresse pour accéder au genre de l'autobiographie ?

ŒUVRE CHOISIE

Saynètes comiques : Ma mère chante joyeux anniversaire



Christian Boltanski

L'œuvre

Saynètes comiques : Ma mère chante joyeux anniversaire, 1974.
Œuvre constituée de deux éléments : dessin et texte.
Photographie rehaussée au pastel et texte à la gouache blanche sur carton noir, 97,5 cm × 68 cm.
Achat en 1984 par le Musée national d'art moderne.

Biographie

Christian Boltanski est né en 1944.

Il se dit peintre traditionnel alors que dès les années soixante, il ne peint plus mais utilise d'autres médias tels que les livres, les inventaires, la photographie, les installations et le cinéma. Son œuvre légère et tragique exploite des éléments très substantiels : coupures de journaux, boîtes en fer rouillées, photographies de famille, vêtements usagés, etc. Toute son œuvre est un équilibre subtil entre la vérité et la duperie. Boltanski se prend en effet pour un autre, signe CB, ses initiales, et réinvente une pseudo biographie en démontant les diverses fonctions de l'art. La mémoire collective et individuelle sont les deux points essentiels de son œuvre sur lesquels il travaille.

Autobiographie

• Utilisation du medium photographique comme élément de l'autobiographie.

• Photographie retravaillée au crayon et pastel : combinaison du coloriage régressif, de l'écriture (graphie à la peinture blanche, façon enfantine) avec la photographie.

• Parodie des conventions parentales dans les saynètes comiques : le costume qu'il porte est toujours le même, une fleur sur le chapeau lui permet de jouer le rôle de sa mère, son veston sur la tête lui permet de jouer « le petit Christian ».

• Poursuite de la quête de l'enfance qu'il commença dans la publication d'un livre intitulé *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance 1944-1950* (1969) : cent cinquante livres diffusent une fausse autobiographie, une sorte de compilation de photos appartenant en fait à son neveu.

• Le faux et le vrai : transgression du genre autobiographique ou affirmation des composantes réelles de l'autobiographie (il existe toujours de la fiction dans l'autobiographie). Boltanski dit qu'« il avait tellement parlé de son enfance, tellement raconté de fausses anecdotes sur sa famille qu'il ne savait plus ce qui était vrai et ce qui était faux, il n'avait plus aucun souvenir d'enfance ».

• Mélange fiction et réalité : il pervertit le statut de l'autobiographie en manipulant notre mémoire individuelle et collective ici par la mise en scène ludique, moqueuse et critique.

• « Où s'arrête l'art ? Où s'arrête la vie ? ». Boltanski fait de sa vie une œuvre, devenu archiviste de sa propre vie, il dira : « L'idée d'autobiographie ou de biographie est donnée comme fausse avec toutes sortes de fausses preuves. On peut retrouver ceci dans toute ma vie : la non-existence du personnage. Plus on parle de Christian Boltanski, moins il existe ».

• La photographie évoque l'idée de mort pour CB en devenant simultanément présence et absence, objet et souvenir (comme les vêtements dont il se servira plus tard).

• Démonstration que cette propriété de preuve que l'on donne à la photographie de famille, ou à la photographie en général, est un mensonge et « qu'elle ne dit pas la réalité mais des codes culturels ».

• Christian Boltanski signe CB, ses initiales, un écart se creuse déjà entre lui et l'œuvre dans cette décision.

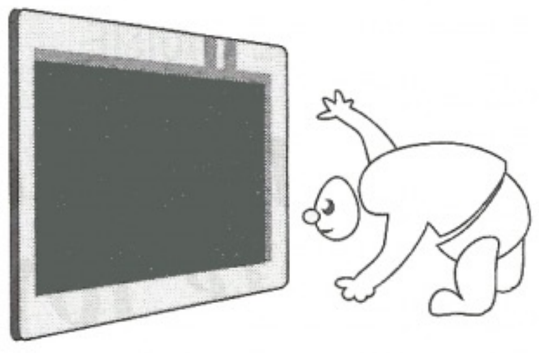
Bibliographie

• Gumpert, Lynn, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1992.

ŒUVRE CHOISIE

Les aveugles

Sophie Calle



L'œuvre

Les aveugles, 1986.

• ***Les poissons me fascinent*** *(titre attribué : n° 1 de la série* Les aveugles*).*

Installation.

Photographie couleur, épreuve cibachrome, 50 cm × 80 cm.

• ***Le beau j'en ai fait mon deuil*** *(titre attribué : n° 17 de la série* Les aveugles*).*

Installation.

Photographie noir et blanc, épreuve aux sels d'argent, 40 cm × 30 cm.

Le tout, 124 cm × 187 cm.

Le portrait avec cadre, 41 cm × 31 cm × 1,20 cm.

Don de la Société des amis du Musée national d'art moderne (Paris) en 1992. Musée national d'art moderne.

« J'ai rencontré des gens qui sont nés aveugles – qui n'ont jamais vu. Je leur ai demandé quelle est pour eux l'image de la beauté. » (Sophie Calle.)

Biographie

Sophie Calle, née à Paris en octobre 1953 vit, petite fille, avec sa mère divorcée, des beaux-pères successifs et ses grands-parents. Elle pose des questions auxquelles parfois les adultes ne prennent pas le temps de répondre, alors faute de mieux, elle s'invente des histoires. Elle s'invente un vrai père, à l'âge de huit ans à cause d'une lettre équivoque trouvée dans le sac de sa mère. Adulte, elle fait un peu tous les métiers : aventurière, barmaid, danseuse dans une cave, dresseuse de chiens dans un cirque… Elle découvre un peu par hasard le matériel de la photographie ; elle écrit à son père qui lui avait promis de lui venir en aide quand elle trouverait un vrai métier, le tour est joué. Ses premières photographies sont celles de tombes d'un cimetière de Californie dans lequel elle reviendra onze ans plus tard.

Father, mother, 1st wife. Brother. Sister… premiers récits autobiographiques en noir et blanc, 1978.

1986, la série des *Aveugles* rapporte le discours et la représentation en images de l'idée de la beauté que se font des aveugles de naissance. Poétique, émouvante réflexion sur l'art propre aux artistes de la génération de Sophie Calle, dans *Color Blind,* en 1991, elle confronte des textes de peintres et d'aveugles sur leur vision de la « monochromie ». Non pas photographe mais artiste, Sophie Calle se définit comme artiste narrative.

Autobiographie

• La vérité mêlée à la fiction : travail nourri par un imaginaire confronté à la réalité. Enquête, filature… Ici échange avec des individus.

• Approche de l'autre pour mieux comprendre les enjeux de la création. Le rôle social de la rencontre dans le processus artistique.

• L'intervention de la vie de l'autre dans l'œuvre. Sa réponse est interprétée et donnée à voir au spectateur.

• La question du beau : prise en compte de la parole de l'autre. La parole de l'individu sert une pratique qui interroge un concept universel.

• La narration littérale et plastique : l'œuvre se compose du portrait de l'individu aveugle, d'une image fabriquée par l'artiste et d'un texte qui relate les dires de l'enquête. La parole résonne avec l'image.

• Portrait-biographie : l'image de l'autre est photographiée comme un constat mais sa parole, son histoire sont aussi montrés dans le dispositif plastique.

• En quoi l'histoire de l'autre peut-elle nourrir la création artistique ?

Installation

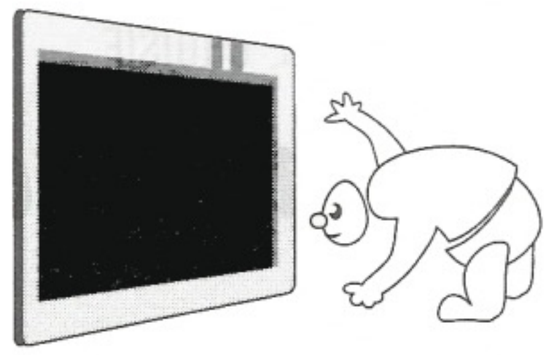
L'œuvre de Sophie Calle rassemble souvent différentes techniques et propose un dispositif lié à l'espace de présentation.

Série

• Œuvre qui fonctionne en série par le nombre de personnes « aveugles » rencontrées.

ŒUVRE CHOISIE

Story Art *(avec fantôme des Beaux-Arts)*



Jean Le Gac

L'œuvre

Story Art *(avec fantôme des Beaux Arts)*, 1986.
Œuvre en trois dimensions.
Fusain, pastel, texte et projecteur de cinéma avec sellette, 250 cm × 340 cm (dimensions du dessin).
Le dessin reproduit une couverture de roman de Jean Ray, *Le spectre de Mr Biedermerger*, sur toile non tendue.
Le texte : « Le fantôme des Beaux-Arts ! hurlait le gardien du musée en se roulant par terre comme un dément ».
Objet réel : l'appareil cinéma de l'amateur faisant face à la toile.
Donation de Daniel Cordier en 1989 au Musée national d'art moderne.

Biographie

Jean Le Gac est né en 1936 à Tamaris. Professeur de dessin et artiste « peintre », il abandonne l'idée de devenir « artiste » au sens conventionnel du terme. Il écrit et devient reporter d'un peintre mythique. Il utilise les appareils de photographie et de cinéma, la télévision, les machines à écrire, les lettres, les coupures de journaux… et produit aussi des pastels virtuoses d'après les images de livre d'enfance. En se servant du langage des médias et de moyens de représentation quotidiens, il transforme le spectateur en détective à la recherche de la « vocation » fictive de l'artiste sans en révéler l'identité.

Story Art (avec le fantôme des Beaux Arts) se situe dans la série *Story Art* des années 1986-1988 après les *Cahiers* (1968-1971), les *Récits* (1978-1991), les *Délassements* (1981-1985).

Élaboration

• L'élaboration passe toujours chez Le Gac par l'utilisation de mythologies. Son travail créateur est toujours alimenté par des souvenirs plus ou moins fictifs.

• Écrits, images et objets sont confrontés pour dynamiser et ouvrir l'œuvre.

• Le spectateur peut recréer de façon personnelle l'œuvre en allant d'un référent à l'autre.

Autobiographie

• Allusions récurrentes à la biographie. L'art de Le Gac se constitue matériellement de sa vie (personnages, objets, photos, lieux… Les Beaux-Arts dans cette œuvre, ailleurs, c'est l'atelier, la bibliothèque, Venise…).

• Multiples identités : Ange Glacé, le peintre, lui, il, je…

• Double-jeu : le statut de l'artiste devient flou.

• Réel et fiction intervertis.

• Figure du peintre occupant la place de l'objet représenté.

• Quelle relation entretient l'autobiographie avec le vrai et le faux ?

• En quoi toute biographie est-elle romanesque ?

Bibliographie

• *Donation Daniel Cordier, Le regard d'un amateur*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1981, p. 304.

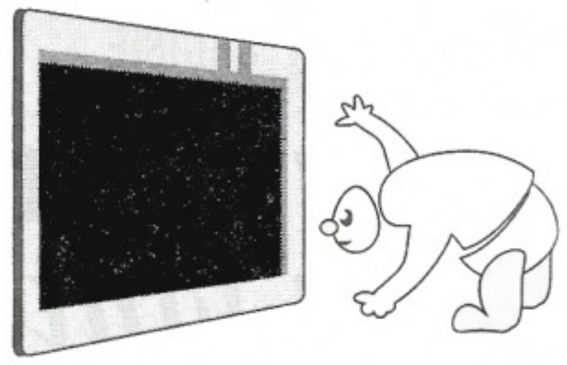
• *La collection du Musée national d'art moderne, acquisitions 1986-1996*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1996, p. 217.

• *Jean Le Gac par Jean Le Gac*, Ann Hindry, 1992, Jean Le Gac, Paris, Éditions Ste Opportune, Bruxelles, Musée Léon Dilerx, conseil général de la Réunion, n° 73, p. 94.

ŒUVRE CHOISIE

Hommage à Freud

Michel Journiac



L'œuvre

Hommage à Freud, constat critique d'une mythologie travestie, 1972-1984.
Quatre photographies noir et blanc montées sur châssis, 110 cm × 90 cm (chaque).
Fonds régional d'art contemporain Rhône-Alpes.

Biographie

Figure importante de l'art corporel français, les études de philosophie et de théologie sont déterminantes pour la carrière artistique de Michel Journiac.

Ses premières actions de 1969, *Piège pour un voyeur*, et surtout *Messe pour un corps*, sont les points de départ d'un art qui exhibe le corps comme un instrument, comme le lieu d'expression et d'opposition aux modèles sociaux. Tout comme Günter Brus, actionniste viennois, Journiac met en scène son propre corps pour le plier aux exigences d'un rituel très professionnel. *Messe pour un corps* est une performance qui contient toutes les composantes de son travail : les détournements religieux, la fascination pour le sang, le travestissement et la ritualisation de la sexualité.

Il utilise également l'écriture, les objets, la photographie, la vidéo, la peinture (maquillage, tatouage) et a publié deux recueils de poèmes : *Le sang nu* (1968) et *Délit du corps* (1977).

Autobiographie

• Artiste à la fois sujet et objet de sa création. Journiac fouille l'intime dans sa réalité de chair et de sang, dans la multiplicité de ses aspects possibles (*cf.* Nietzsche : « Je suis un corps »).

• Ambiguïtés du « Je ».

• Refus d'être figé, piégé dans une identité.

• Travestisme comme moyen de se soustraire à un comportement sexuel assigné par une société productrice d'interdits et de morale manipulée.

• Une certaine relation avec la psychanalyse : « rationalisation, construction mythologique » que définit Journiac comme efficace.

• ***Hommage à Freud...* : autoportraits (s) ou autobiographie ?**

• **Comment le personnage et l'artiste s'unissent-ils pour résoudre le rapport entre le sujet et l'objet ?**

Bibliographie

• *Féminin-Masculin, le sexe de l'art*, Paris, Centre Georges-Pompidou, Gallimard-Électra, 1995.

• Pluchard, François, *L'art corporel*, coll. « Mise au point sur l'art actuel », Paris, L'image 2, 1983, p. 18-19.

• Donguy, Jacques, *L'art au corps*, Marseille, Musées de Marseille, 1996, p. 227.

1. Arnulf Rainer,
Ruck (Convulsion),
1973

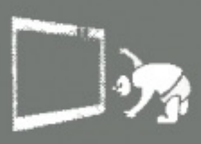
2. Cindy Sherman,
Sans titre # 141,
1985

3. Christian Boltanski,
Saynètes comiques : Ma mère chante Joyeux Anniversaire,
1974

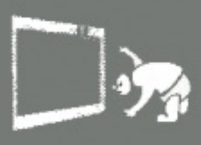
4. Sophie Calle,
Les Aveugles,
1986

5. Jean Le Gac,
Story Art (avec fantôme des Beaux-Arts),
1986

6. Michel Journiac,
Hommage à Freud,
1972-1984



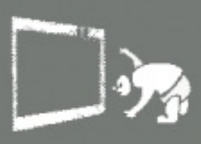
1. Jan Dibbets,
Big Comet, 6-72°, Sea,
1973



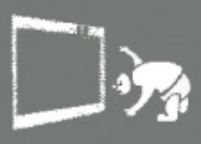
2. Donald Judd,
Stack,
1972



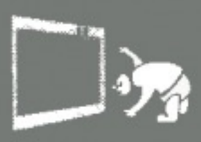
3. Andy Warhol,
Electric Chair,
1966



4. Gérard Titus-Carmel,
The Pocket Size Tlingit Coffin,
1975



5. Tony Cragg,
Sans Titre,
1980



6. Claude Rutault,
Toiles à l'unité,
1973

Partie 3

LA SÉRIE

Anne-Marie Jouve-Balédent, Alain Florentin

Motivation (s) 54

Réflexions Pédagogiques 55

Questionnements 61

Présentation de la notion 63

Oeuvres choisies 68

La pratique sérielle dans l'enseignement des arts plastiques

L'intérêt porté à la série vient tout d'abord d'un constat : les expositions présentent de plus en plus d'œuvres sérielles, des artistes en font même un principe de production.

Roman Opalka travaille une série déterminée par sa durée de vie, qui s'arrêtera le jour de sa mort.

Gérard Titus Carmel se donne comme principe de travailler une série par an.

En cours, cette pratique peut-être conçue de trois façons.

Comme processus de production, un stimulateur

Développer une série, c'est mettre à plat toutes les idées, un peu comme un *brainstorming*, une chaîne d'analogies de toute nature se développe. L'élève déploie tout ce qu'il a en mémoire.

Ce premier temps est l'occasion d'une révision, l'enseignant peut ainsi repérer les acquis des élèves, leur culture, la richesse et la diversité de leurs propositions et leur capacité à complexifier. De plus, ce temps de stimulation sera prolongé, renouvelé par la dynamique du groupe-classe ; lorsque les élèves auront pris le temps de considérer ensemble la globalité des recherches, de croiser leurs idées pour rebondir sur de nouvelles propositions.

La pratique de la série produit un phénomène d'égrainement, de multiplication et de complexification. Un processus de production s'enclenche. Aux élèves de le poursuivre et de le pousser au maximum.

Comme processus de conceptualisation

C'est le temps le plus fort, où l'on peut vraiment parler de didactique. L'élève sera en situation d'autonomie, il va prendre en main le principe même de sa série. Il va décider de son cadre, des lois qui la conduiront, du point de départ et du point d'arrivée.

Il s'agira pour l'enseignant :

– d'éviter que l'élève ne tombe dans un processus s'achevant trop vite ;

– de l'inciter à provoquer des inattendus, des découvertes et à produire ainsi une série généreuse, riche en subdivisions, comme un arbuste que l'on cultive et qui croît ;

À lui ensuite d'opérer, de rejeter ou d'intégrer en fonction de la dynamique de sa série.

Comme processus de présentation

Cette phase devra être considérée comme une affirmation, on donne à voir ce qui a été vécu, le fil rouge de la série.

Cela peut-être aussi une révélation, on peut créer un sens variable par un jeu d'alternances, une remise en jeu des pièces qui constituent la série.

Pour l'enseignant et les élèves, c'est un aboutissement qui va faciliter l'évaluation.

Être capable de donner à voir, d'ordonner, d'accentuer le fil rouge de la série devient révélateur. Est-ce que les autres ont perçu la démarche et l'intérêt de la série ?

Ou alors la série se veut-elle volontairement secrète ? ambiguë ? énigmatique ? Auquel cas l'élève devra justifier ce choix.

Plasticité-réflexivité

Y a-t-il opposition ou complémentarité entre les deux ?

Faut-il concevoir la série comme l'ensemble des manipulations d'un même module : tirer partie de tous ses aspects formels, les mettre en perspective, en relation ? Ou cette pratique sert-elle à repérer des opérations plastiques et à les nommer, donc à élaborer un vocabulaire et une grammaire plastiques ?

Puisque l'enseignant d'arts plastiques implique les élèves dans une pratique réflexive, il est apparu intéressant de bâtir une séquence qui favorise l'expression orale ou écrite. Elle s'appuie sur des allers-retours entre le langage, le nommé et les possibles traductions plastiques.

Cette séquence s'adapte particulièrement à des élèves de ZEP (zone d'éducation prioritaire) ou de zone sensible, où la pratique du français les met souvent en difficulté scolaire. Elle leur permettra d'affiner leur vocabulaire et d'en estimer le sens.

Nous sommes bien dans le cadre d'un enseignement général qui articule langage et visuel et développe la pensée logique. Celle-ci, on le verra, a l'avantage de ne pas enfermer les élèves dans une seule direction, avec une seule réponse (comme en cours de mathématique par exemple), mais de mesurer les écarts entre le langage verbal et le langage plastique, d'en jouer.

Objectifs conceptuels

• Repérer des écarts entre des pièces issues d'une même action d'un élève.

• Repérer des écarts d'un élève à l'autre.

• Se définir des paramètres et repérer leur incidence.

• Être capable d'affiner le vocabulaire en fonction des variations même les plus infimes.

• Être capable de choisir la pièce la plus représentative selon l'élève.

• Être capable de concevoir une présentation.

Objectifs plastiques

• Inventer, expérimenter, éprouver des situations, explorer un champ d'actions.

• S'attarder sur le paramètre le plus opportun.

• Organiser les pièces entre elles selon leur degré de transformation pour les présenter.

Modalités

Premier temps

Chaque élève reçoit le même objet (il s'agit d'une bande de papier noir de 15 cm × 2 cm) à observer, à aucun moment le professeur ne le nommera et l'appellera plutôt « ça », de manière à ce que chacun d'eux en fasse la description.

Chacun l'observera et le décrira de la façon la plus méticuleuse possible. Pour les aider, on leur demande d'imaginer qu'ils sont au téléphone avec un copain au bout du fil et qu'à la fin de leur description, celui-ci devra être capable de reproduire cet objet. La main et la manipulation de l'objet va beaucoup aider à son exploration.

Ils doivent en donner au moins dix caractéristiques en s'appuyant sur le vocabulaire plastique (matière, texture, dimension, couleur…) et les écrire à côté de « ça », sur leur cahier.

Les élèves essaieront d'approfondir leur point d'observation. Après expérimentation avec plusieurs classes, on arrive à une trentaine de points différents nommables : noir mat, texture légèrement granuleuse, à température de la main, espace plein, deux faces…

Deuxième temps

Après cette première phase essentiellement basée sur l'observation et sa traduction orale ou écrite, deux nouvelles bandes sont distribuées à chacun.

Proposition : en faire deux très différentes à la première et différente l'une de l'autre sans réfléchir, être le plus inventeur, bricoleur possible.

Phase de verbalisation : repérer avec le groupe : 1. les plus différents, expliquer ; 2. mettre ensemble ceux qui seraient de la même famille, (nom de la famille, par exemple : famille des bords différents, famille des textures différentes) et surtout donc bien repérer et noter à côté des deux nouvelles bandes sur quelles caractéristiques de l'objet on a agi, en essayant de ne rien oublier.

Troisième temps

Il s'agit maintenant de faire un choix, de prendre une direction pour transformer « ça » parmi celles qui ont été observées par le groupe. On essaiera de se limiter à deux ou trois mots, caractérisant l'objet, pas plus, de façon à entreprendre un nouveau champ d'exploration et de le développer. Par exemple : je vais agir sur les bords, l'espace plein, et la matité du noir, ou les angles, la dimension et la texture…

On constate que plus on se limite dans le choix, plus l'exploration s'affine et se développe. Ces mots seront notés sur le cahier à l'abri des regards, puisqu'ils serviront de repères au moment de l'évaluation.

Chaque élève développera une série de six à dix bandes et présentera son ensemble de manière à mettre en évidence ces deux ou trois mots clefs.

À la fin de cette étape, les autres élèves devront retrouver les mots qui ont fait l'objet de la manipulation et de la série.

Quatrième temps (développement possible)

À l'appui de la définition de l'objet proposé au début par chaque élève, il s'agira maintenant d'en réaliser un autre qui sera son opposé en fonction des caractéristiques plastiques retenues et notées au début de la séquence.

Les élèves disposeront d'un ensemble de matériaux les plus divers possibles dans lequel ils pourront puiser et mettre en appétit leur imagination.

Alors que l'on pourrait se demander si, à cette bande noire de 10 cm × 2 cm, il n'y aurait pas logiquement qu'une seule réponse, presque mathématique, les élèves vont pourtant produire des réponses très diverses et surprenantes.

Comment par exemple réaliser l'opposé d'une texture lisse, d'un noir mat, d'une longueur de 10 cm, d'un angle droit, d'un espace plein, plat, à deux faces, etc. ?

Nous sommes bien là dans la problématique plasticité-langage avec ses limites mais aussi tous ses possibles.

Chaque transformation, opposition devra être justifiée.

Les trouvailles plastiques seront sollicitées. L'objectif étant de produire une traduction plastique la plus opposée possible à l'objet de départ.

L'ensemble des réponses constituant une série, elle sera classée par plusieurs groupes en fonction de ce critère : de plus en plus opposé.

Chaque groupe prendra en compte le nombre d'oppositions et expliquera sur quoi elles reposent, justifiant ainsi leur classement.

Le support de présentation de l'ensemble de la série devra prendre sens.

La première bande d'origine sera intégrée au dispositif de présentation. On devra « lire », voir l'idée d'opposition.

Évaluation

• Être capable de nommer, de décrire.

• Être capable d'affiner son vocabulaire en fonction des observations.

• Être capable de mettre en opposition un mot et d'en trouver une traduction plastique.

• Être capable de mettre en évidence le fil rouge de sa série pour que le spectateur puisse le nommer et le retrouver.

Répétition-différence

Peut-on à la fois répéter et prétendre créer, en même temps, à chaque moment de la répétition, un événement ?

La répétition est un des principes de base de toute organisation, on le trouve en décoration, en musique, dans les chansons, dans les structures de tout corps vu à l'échelle des atomes.

On sait d'autre part, les effets particuliers qu'engendre la répétition sonore d'un mot : il finit par perdre son sens, par devenir étrange… les surréalistes et les lettristes s'y sont essayé. En musique, la répétition engendre un phénomène de tournoiement.

Mais qu'en est-il en arts plastiques ? Qu'est-ce que la pratique de la répétition peut amener à un élève ? Répéter pour bien savoir faire, améliorer une cadence, comprendre, intégrer chacun des mouvements, en prendre conscience, « devenir une machine », pour décoller du modèle, le vider ?

Répéter pour faire venir l'accident, parce que c'est bien ce qui est attendu. Il y a toujours des échappées par rapport à la consigne, ces différences que nous allons guetter, observer, analyser et dans un deuxième temps provoquer pour ouvrir sur des séries particulières, parce que nourries des préoccupations de chacun.

Objectifs conceptuels

• Repérer les mécanismes naturels et artificiels qui permettent d'engendrer un processus de répétition.

• Faire un choix parmi ces procédés engendrant des séries.

• Concevoir un dispositif donnant à voir la construction, le dessin de la série.

• Savoir organiser, classer, faire des choix.

• Être capable de repérer le moment où la série s'ouvre sur une nouvelle aventure.

• Concevoir des grilles, ou autres dispositifs susceptibles de manifester le(s) parcours des séries.

Objectifs plastiques

• Choisir un outil et l'expérimenter pour engendrer une mécanique de répétition.

• Épuiser l'imaginaire quant aux techniques et manipulations possibles.

• Exploiter plastiquement le moment où la série s'ouvre sur une subdivision.

• Multiplier les subdivisions, en donner à voir le fil conducteur.

• Réaliser un travail collectif présentant les réseaux : la série des séries.

Objectif transversal

• Avec les mathématiques, concevoir une formule algébrique comme point de départ de la série et ceci avec les élèves.

• Inventer des grilles qui permettront de recevoir des dessins de série.

• Allier la démarche, la progression au dessin sur la grille.

• Permettre ainsi de montrer le dessin des différents processus mentaux des élèves d'une classe.

Modalités

Le travail est proposé sous forme de performance en un temps limité à trente minutes et de manière plus ou moins ouverte. Soit que l'enseignant impose le point de départ, soit que l'élève le choisit lui-même après avoir réfléchi aux différents outils, techniques ou manipulations qui permettent d'engendrer un système répétitif.

Premier temps (sujet imposé)

À partir d'une forme pochoir, la même pour tous, répéter cette forme jusqu'à épuisement des manipulations et techniques.

Deuxième temps

Chaque élève donne à voir un classement, selon un critère très précis et gardé secret par lui, lequel ensuite devra être identifié par d'autres.

Relance possible, écrite au tableau à partir d'une citation de Jaspers Johns : « Répéter en contrariant le dessin qui précède. »

Troisième temps

Partir de la citation de Sol LeWitt : « Le travail dans son entier doit contenir des subdivisions qui peuvent être autonomes mais qui font partie du tout. »

Les élèves se mettent en groupes et repèrent les moments où la série s'ouvre sur un nouvel axe de recherche, sort de sa logique. Faire le choix d'une subdivision et échanger des dessins pour l'enrichir. Le professeur profite de ce moment pour repérer et nommer les fils conducteurs communs avec les élèves en les affichant et les comparant.

Il peut y avoir autant de groupes que de murs permettant un affichage.

Quatrième temps

On passe maintenant d'un travail de groupes à un travail collectif de classe.

Nouveaux échanges possibles.

En fin de séquence, après observation, les élèves proposent en justifiant leur choix, des nouveaux points de départ à la série collective, et d'autres formes qu'ils peuvent engendrer.

Prévoir un dispositif de classe adapté à ce travail collectif.

Évaluation

• Être capable de varier, créer des différences, épuiser l'imaginaire.

• Savoir faire des opérations mentales, complexifier ou simplifier à l'extrême.

• Savoir repérer le moment où la série prend un nouveau chemin, et être capable de commenter ce moment où une subdivision apparaît.

• Être capable de mettre en évidence le fil conducteur de la série.

Unité-pluralité

Que se passe-t-il donc entre chaque pièce d'une série ?

L'intervalle, l'espace apparemment vide entre chaque dessin est-il le lieu d'un réinvestissement, d'une découverte, d'une émergence ?

Ce qui a stimulé notre réflexion ici et le désir d'y faire participer les élèves, c'était – et ceci au travers d'œuvres, aussi diverses que celles des cathédrales de Monet ou plus contemporaines celles de Warhol – de montrer que même en pratiquant la répétition d'un même motif ou d'une même idée, allait apparaître un phénomène d'émergence.

Même si l'action de répéter est involontaire, sorte de *brainstorming* de tous les possibles, : des glissements même infimes pourront être repérés par l'élève. C'est ce moment d'analyse, là où des pistes, des centres d'intérêt propres à chacun, se dégagent qui donnera tout son sens à la série. Ce moment deviendra point de départ d'une programmation, d'une conceptualisation, avec des lois, un cadre qui régira la série décidée par l'élève.

L'intervalle, l'espace apparemment vide entre chaque dessin est le lieu d'un réinvestissement, d'une découverte, d'une émergence.

Comment construire, programmer une série, et quelle sera sa logique, son enjeu ?

Objectifs conceptuels

• Repérer entre chaque élément de la série ce qui a engendré des différences et variations (à la fois les actions, mais aussi les aspects formels).

• Être capable de programmer une série à partir d'une observation attentive et d'en mesurer son intérêt.

• Être capable d'organiser, de mettre en ordre, de faire des choix.

• Fermer la série ou non en fonction d'un choix précis.

• Proposer un dispositif de présentation pertinent.

• Pouvoir remettre en jeu l'ordre de la série et constater les nouveaux enjeux (de l'aléatoire à une mise en ordre très rigoureuse).

• Concevoir deux programmations opposées ou contrastées.

Objectifs plastiques

• À partir de l'élément d'observation et d'expérimentation qui sera l'enjeu de la série (exemples : le galet, un objet usuel ou naturel…), réinvestir plastiquement les opérations repérées à partir des références artistiques.

• Inventer d'autres opérations plastiques.

• Se nourrir de techniques les plus variées ou au contraire savoir exploiter un champ très limité en fonction de la programmation de la série.

Modalités

Premier temps

Phase d'observation et d'analyse de plusieurs documents présentant des séries et des pratiques différentes.

Temps de la verbalisation impliquant : le repérage des éléments fixes de la série, l'énoncé d'opérations plastiques repérées et inventoriées. Exemples : la série *Intérieurs-Nuits* de Gérard Titus-Carmel sur cartes à gratter, la série *Sans titre 1970-1971,* de Toni Grand (ensemble de douze dessins, peinture noire sur papier, dimensions différentes d'un dessin à l'autre in *Dessiner une collection d'art contemporain,* Éd. Frac Picardie, p. 33) ; une planche de bande dessinée de *Little Nemo* qui présente un élément fixe repérable dans chaque vignette.

Puis jeu de manipulation, après avoir morcelé une série, en avoir brisé sa logique, proposer une programmation différente pour mesurer le pouvoir des intervalles entre chaque étape de la série.

Proposer deux programmations qui s'opposent ou se contrarient fortement.

Deuxième temps

Chaque élève choisit un galet ou un autre objet naturel ou usuel qui l'intéresse particulièrement. Il va en faire une observation attentive.

Il opère un choix quant à l'élément fixe (issu de l'objet observé) qui conduira sa série.

Ré-investir les opérations repérées à partir des reproductions d'œuvres photocopiées, en inventer d'autres.

Troisième temps

Donner du sens à la série, en mesurer l'enjeu, la déployer, selon une programmation précise et un dispositif de présentation pertinent.

Ce travail qui insiste sur la programmation et son enjeu, sort d'une pratique purement ludique, et s'engage dans l'artistique.

C'est ce qui posait problème dans les recherches de transposition didactique et l'élaboration de travaux avec des élèves :

– comment ne pas tomber dans de simples exercices, le point de départ étant imposé par l'enseignant ?

– comment donner une dimension artistique à une proposition autour de l'idée de série ?

– comment concevoir un travail dont le point de départ, l'élaboration et la mise en œuvre seront intégralement conçus par l'élève ?

Évaluation

• Être capable de repérer des opérations plastiques.

• Être capable de les formuler, de les ré-exploiter.

• Être capable d'en inventer d'autres.

• Être capable de rendre visible le fil conducteur de la série, de donner du sens, de donner à voir son choix, son enjeu.

• Être capable d'opposer deux programmations.

Suite-série

Quelles différences y a-t-il entre les deux termes ?
Une série peut-elle faire suite et réciproquement ?

Collection-série

Puisque les deux constituent des ensembles dont une des pièces peut devenir chef de file, qu'est-ce qui les différencie ? Une collection peut-elle être en même temps série ?

Répétition-différence

Peut-on à la fois répéter et prétendre créer, en même temps,
à chaque moment de la répétition, un événement ?

Unité-pluralité

Que se passe-t-il donc entre chaque pièce et l'ensemble d'une série ?
Si l'intervalle, l'espace apparemment vide entre chaque dessin est le lieu
d'un réinvestissement, d'une découverte, d'une émergence,
qu'est-ce qui architecture l'ensemble ?

Inachèvement-limite

La série est-elle partie d'un tout illimité, au même titre qu'une œuvre
l'est dans l'ensemble d'un œuvre, ou ensemble fermé, limité,
parce que conçu dans un cadre formel et temporel précis ?

Mode de production-mode de présentation

Est-ce que les ensembles thématiques, sériels viennent
du développement médiatique et culturel des musées ?

Pensée linéaire-pensée en réseaux

Si la série est considérée comme mode de présentation, que donne-elle à voir,
un cheminement linéaire voire binaire (à chaque paramètre abordé
s'en ajoute un autre), ou un parcours éclaté en réseaux ?
Dessiner en série permet-il de rendre compte du dessein
des processus mentaux, des cheminements de la pensée ?

Avancer-reculer

D'ailleurs le travail sériel avance-t-il ? S'agit-il d'une progression linéaire et
simple ou de plus en plus complexe, en vue du chef d'œuvre, « unique » ?
Les repentirs, les arrêts, les erreurs, les nouvelles pistes offertes
par cette pratique, ces éléments qui font reculer
ne prennent-ils pas ici un nouveau sens ?
Ils posent la question de leur insertion (et de l'ordre) à l'intérieur de la série
ou de l'ouverture sur une autre série.

Plasticité-réflexivité

Y a-t-il opposition ou complémentarité entre les deux notions ?
Faut-il concevoir la série comme l'ensemble des manipulations
d'un même module : tirer partie de tous ses aspects formels,

les mettre en perspective, en relation ?
Ou cette pratique sert-elle à repérer des opérations plastiques et à les nommer,
donc à élaborer un vocabulaire et une grammaire plastiques ?

Rigueur-hasard

Est-ce que cette pratique de dessin n'a pas une visée scientifique :
se donner un cadre de travail, observer, expérimenter et analyser ?
Le groupe « Supports-surface » par ses pratiques met en évidence les bases
rationnelles de ses travaux. Pourtant, même si le cadre est rationnel,
la question reste entière : cadrer pour filtrer le hasard, l'évacuer ou l'exacerber,
mettre en route un processus vers quelque chose qui échapperait à l'artiste ?

Présentation de la notion

Comment identifier la série ? Les compositions sérielles se caractérisent par la volonté de l'artiste d'inscrire son travail dans un ensemble, de *constituer une unité fermée ou non*. Elle s'apparente à une collection ; par sa relation tissée avec le *temps* qui est apparente, mise à plat, pensée et montrée dans le dispositif de présentation. Il y a un dessin des séries. La durée peut en être fixée à l'avance (un an pour Gérard Titus-Carmel, jusqu'à son dernier jour pour Roman Opalka).

Pratique du passé, pratique spécifiquement contemporaine

La série peut être envisagée *comme processus de production* : au moins *un élément fixe* se retrouve dans chaque partie du tout et *le principe de répétition* crée un mécanisme énergétique de *ré-injection* [1]. L'inattendu est attendu, exalté, non pas évacué. (Si l'on observe attentivement les séries de Warhol, on constate de multiples variations dans chaque étape de reproduction.)

Les silences, pour reprendre un terme musical, *l'entre les dessins*, sont des phases d'observation, de ressourcement. Cet espace non dessiné de la série ouvre sur des nouveaux possibles et *crée un phénomène d'émergence*. La série est une œuvre ouverte.

Elle est d'autre part sous-tendue par une loi interne, un fil conducteur, qui apparaît dans le classement et le dispositif de présentation.

L'artiste semble mettre en jeu son vocabulaire et sa syntaxe tout en inscrivant cette pratique dans une sorte de rite, de cadence qui va dérouler son questionnement dans le temps.

Dans le travail sériel, il y a des phases d'observation, de recherche et de questionnement. Le principe du premier, de la tête de la série reste une des problématiques artistiques essentielles parce que toute la série est comprise en elle. (Ne pas perdre de vue non plus, l'influence du marché de l'art et des institutions culturelles. Le travail en série n'est-il pas sans rapport avec une demande des commissaires d'exposition, ou des galeristes : créer une série pour donner un ensemble monographique d'un artiste.)

Pour finir, ce qui permettrait également d'identifier une pratique de dessin sériel, c'est le constat de doubles mouvements antinomiques : *des directions plurielles*, lancées dès les premiers dessins (qui feront, selon les artistes, l'objet de tris) et *un recentrement* pour constituer la série ; un principe de *répétition et d'altération* [2].

Ce qui ne serait pas série

À sa frontière : la suite, la collection. *La suite* n'apparaît pas aussi contrainte, cadrée que la série. Ce qui compte avant tout pour la suite, c'est ce qui *lie, la proximité immédiate*. La suite possède aussi son cortège, c'est ce qui les rapproche, mais le fil conducteur peut se perdre en cours de route. Il n'y a pas permanence d'élément fixe tout au long du déploiement.

L'enchaînement quant à la suite tend à se faire de l'un à l'autre, avec ce qui précède et non en fonction d'un ensemble. En ce sens le champ de la suite est beaucoup plus large, il peut y avoir échappée(s).

Répétition-différence

Suite-série

Plasticité-réflexivité

Suite-série

Le processus d'élaboration rendue visible dans la série, ses « mécanismes », les réseaux tissés, les recherches de syntaxe tendent à disparaître. Les rapports entre ce qui est pensé, décidé et ce qui est mis en forme, ou les écarts dans cette mise en forme, ne sont pas donnés à voir comme pour la série.

La collection à la différence de la suite n'a pas besoin d'être classée, la mise en ordre n'est pas une nécessité, elle découlerait d'elle-même dans le temps.

On peut tenter la distinction suivante :

– *la collection* : ce qui est décidé, c'est la création d'un corpus, un fil conducteur lie l'ensemble, il est facile de nommer, donner un titre à une collection. Il n'y a pas de succession et la mise en ordre n'est pas prioritaire. (La présentation, le tri d'une collection peut éventuellement donner à voir des sous-ensembles, permettant des observations, une analyse, en ce sens la collection peut faire série(s) et réciproquement mais ça n'est pas sa priorité) ;

– *la suite* : l'accent est pointé sur un principe de liaison avec le précédent. La répétition n'est pas nécessaire à la suite. Son parcours est linéaire, elle progresse en phase avec le temps. Il y a succession, mais pas répétition systématique. La suite ne crée pas de réseaux multiples. On pourrait la comparer à une promenade improvisée dont on ne connaîtrait pas le point d'arrivée ;

– *la série* : pointe chaque élément par rapport à l'ensemble, tisse des réseaux. Elle est conduite par le principe de répétition. Il y a succession, pas seulement par addition. La série avance, recule et multiplie. Son déploiement n'est pas linéaire, il peut être arborescent ou s'étaler en réseaux. La série fait dessein et dessins. Son point de départ n'est pas simple prétexte, elle évolue toujours dans une perspective. L'idée, le fil conducteur est primordial, il est présent dès le premier dessin, ne disparaît pas en cours de route et trouve correspondances avec tous les autres dessins de la série. On pourrait y voir une organisation de type généalogique, voire génétique. « Entreprendre une série, c'est d'entrée de jeu, créer l'espace d'un même nom, où toutes les œuvres se doivent d'avoir la mémoire d'un nom [...], appartenant à une même famille, à la même maison, une maison qui a son blason, sa devise [...], mais c'est l'exclusion si elles oublient leur sang » (Gérard Titus-Carmel, « Notes d'atelier et autres textes de la contre allée », in *Carnets,* Paris, Plon, p. 193). La série peut être conçue comme principe de travail, mode de production [1].

Pour les trois formes, il y a étalement, déploiement, c'est la forme, le dessin de ce déploiement qui va changer.

L'entre... lieu d'émergence

La série fait apparaître dans sa présentation matérielle un espace. Des intervalles plus ou moins serrés prennent forme avec le mur qui les portent et créent un dessin. Visuellement, et au premier abord, ce sont des vides, mais ils manifestent la présence d'un espace virtuel : la mémoire morcelée et recomposée, et la méditation de l'artiste sur le temps.

La lecture de ces vides, de tailles plus ou moins importantes, n'est donc pas à négliger :

– ce vide peut être considéré comme un matériau, qui porterait donc un nom : *le temps*. La série viendrait s'y déployer, s'y reposer et se sédimenter pour faire œuvre. Non pas présenter un seul aspect de l'œuvre (ce qui serait présentable), mais *les actions productrices ou destructrices du temps et les opérations complexes de la mémoire* :

« Mémoire et temps. Si l'on peut dire que c'est du temps qui s'imprime dans la mémoire à travers les événements qui s'y sont déposés, toute œuvre laissant apparaître la succession de ceux dont elle est faite aurait donc le pouvoir de donner à lire un peu de temps rendu sensible aux yeux. [3] »

Ce vide peut-être considéré aussi comme le lieu d'un ressourcement. C'est une marge, une errance dans le réel qui va produire un *phénomène d'évanouissement ou d'émergence* [2].

Collection - série

Suite - série

Avancer - reculer

Unicité - pluralité

Rigueur-hasard

« Ce qui compte, dit Jasper Johns, c'est de produire l'objet d'une rencontre ou d'une découverte. Plus précisément, il s'agit dans cet objet ou par l'entremise de cet objet, de ménager l'espace d'une émergence. [4] »

« Ce que la série permet de mettre en œuvre, c'est le déploiement d'un espace au sein d'un autre. Dès lors, chaque œuvre inter-vient dans la série sur le mode de l'émergence du même comme autre. Inter-vient, c'est-à-dire littéralement, qu'elle vient se placer entre, puisque [...] chaque nouvelle œuvre, qui n'est que la matérialisation d'un vide, vient fendre ou refendre des entités. [5] »

Pour Johns, l'idée de la série comme processus de fragmentations d'entités et l'augmentation de ces lieux possibles d'émergence, est primordiale. « Entities/Splitting: as soon as you break space, than you have things. [6] » En ce sens, on peut l'opposer à celle de Gérard Titus-Carmel: « Penser au jointoiement, au vide entre les pièces, au ciment. C'est par là que passe la chance de la série. [7] »

Mode de production-mode de présentation

Inachèvement-limite

Pensée linéaire-pensée en réseaux

Unité-pluralité... Éparpillement-recentrement

Les pratiques de la série impliquent, on l'a vu des mouvements doubles et apparemment antinomiques.

D'une part, la volonté de constituer un tout, une unité, un ensemble fermé ou non avec au moins un élément fixe. Celui ci sera fil conducteur du tout et prétexte au recentrement.

Gérard Titus-Carmel écrit: « Entreprendre une série, c'est d'entrée de jeu, créer un espace d'un même nom, où toutes les œuvres se doivent d'avoir la mémoire du nom. C'est-à-dire leur nom de famille... Seules et uniques, appartenant irrévocablement à la même famille, à la même maison. Une maison qui a son blason, sa devise. [8] » [9].

Un peu plus loin, il s'interroge et répond: « Multiple, mais multiple de quoi au juste? Multiple d'un corps entier qui ne trouve sa forme et son nom que dans la parcellisation. [10] »

D'autre part, des directions plurielles, des ramifications, voire un tissu de réseaux, qui feront l'objet de tris, de dérives, de rejets selon le choix de l'artiste.

Titus-Carmel conçoit bien la « série en tant que structure d'accueil et de rejet à la fois... [11] »

Elle conduit donc à un effet d'éparpillement, qu'on retrouve dans l'œuvre de Jasper Johns, comme « processus de fragmentation d'entités [12] ».

Sont-ce les réseaux qui tissent entre eux les éléments de la série? « Série de séries se multipliant, se ramifiant en faisceaux multiples d'échos thématiques, plastiques et formels... [13] »

À la différence de Gérard Titus-Carmel qui déploie les ramifications de ces séries en un temps qu'il limite à une année, Olivier Debré produit des « séries constituées d'œuvres disséminées à travers les années, des séries indéfinies [14] ».

Si cette démarche est pour ces artistes un processus de production en vue de constituer un corps entier malgré tous ces effets de ramifications, voire de dérives, pour Bacon la pratique de la série est un pis-aller: « Ce qu'on espère toujours, c'est peindre le tableau unique qui annulera tous les autres, condenser tout en un seul tableau [15]. »

Répétition-différence... Altération

Ce qui caractérise d'emblée la série, c'est que l'élément fixe qui la conduit, engendre une répétition... [16] « L'idée fondamentale de la série, affirme Jean-Pierre Criqui, consiste en l'organisation de variations autour d'un élément fixe, d'où un déplacement d'accent de l'œuvre unique, isolée, vers un ensemble au

sein duquel prime le jeu de relations et de différences entre les différents termes qui le constituent. [17] »

Cette répétition peut fonctionner comme pure reproduction mécanique. « Ce qui m'incite à peindre de la sorte, dit Warhol, c'est que je désire être une machine, et j'ai l'impression que, quoique je fasse comme une machine, c'est ce que je veux faire. » Warhol Andy, ou devenir l'occasion d'un renouvellement.

« La pratique du dessin sériel implique un double mouvement antinomique : disparité qui suppose un rapprochement, diversité qui implique un rapport d'opposition. »

Pour Sol LeWitt, « Les compositions sérielles sont des pièces en plusieurs parties avec des variations prévues d'avance. Les différences entre les parties sont le sujet de la composition [...]. Le travail dans son entier doit contenir des subdivisions qui peuvent être autonomes mais qui font partie du tout. [18] »

Cette idée de répétition et de différence se retrouve dans l'œuvre de David Hockney, sa vision « maintient la différence irréductible de chaque cliché, dit la rupture plus que la suture, capte l'intervalle plus que la transition [...] les fragments sont ici uniques et multiples comme est unique et pluriel chaque moment déployé, comme est immobile et mouvante la réalité recrée par ces oxymores visuels. [19] »

Déjà la grande originalité de Nietzsche était d'interroger la répétition comme différence pure, c'est-à-dire « enfin libérée de tout assujettissement au Même. [20] »

Il s'agit de prendre l'altération comme possible ressourcement, pulsation nouvelle, ré-injection...

« [...] La série, comme suite d'altérations, voire comme processus po (i) étique d'altération. »

« Embrasser et épuiser le flux héraclitéen des choses. »

« Pour Jasper Johns, il ne s'agit pas de constituer un tout, mais à chaque nouvelle œuvre, de questionner et mettre en doute les précédentes. [21] »

Répétition - différence

Unicité - pluralité

Plasticité - réflexivité

---

1. L'*Encyclopædia universalis* nous donne l'origine de cette pratique : « L'image sérielle apparaît sous cette forme avec l'œuvre de Géricault [...]. Pour la première fois dans l'histoire de l'art, la sérialité différencielle devient une pratique générale, commune à trois générations d'artistes au moins. On la trouve chez Ingres, chez Delacroix, elle est encore reprise par Monet, sur la base il est vrai de l'analyse perceptive, et non des jeux thématiques. Elle systématise paradoxalement le refus de définir un système trop strictement unitaire et hiérarchique des valeurs figuratives. L'imaginaire du XIX[e] siècle s'ouvre ici sur une recherche inquiète du jeu des différences. » (Volume 7, 1980, p. 692.)

2. « En travaillant l'un de ses bien-aimés problèmes, cite Merleau Ponty, le vrai peintre bouleverse à son insu les données de tous les autres. Même quand elle a l'air d'être partielle, sa recherche est toujours totale. Au moment où il vient d'acquérir un certain savoir faire, il s'aperçoit qu'il a ouvert un autre champ où tout ce qu'il a pu exprimer auparavant est à redire autrement. » (*L'œil et l'esprit*, p. 89.)

Bien que cette réflexion ne soit pas associée à la pratique du dessin sériel dans le texte de Merleau-Ponty, celle-ci s'adapte-t-elle particulièrement à cette pratique, ou à la peinture en général, en ce sens que dans le domaine pictural, nous serions dans l'impossibilité de séparer les problèmes, ni de progresser par accumulation et donc obliger de travailler toutes les données ensemble, sans pouvoir retirer un par un les éléments ?

3. Baudry, Jean-Louis, « Une œuvre mesure du temps », in *Œuvres 1984-1993,* Catalogue d'exposition Gérard Titus-Carmel, Amiens, Éd. FRAC Picardie, 1993, p. 16.

4. Johns, Jasper, *Suites et séries,* trad. de l'anglais par Bertrand Rougé, Pau, Éditions PUP, 1992, p. 159.

5. Rougé, Bertrand, *Suites et séries,* Pau, Éditions PUP, 1992, p. 162.

6. Johns, Jasper, *Suites et séries*.

7. Titus-Carmel, Gérard.

8. Titus-Carmel, Gérard, *Notes d'atelier et autres textes de la contre-allée,* Alençon, 1990, Éditions Carnets-Plon, p. 193.

9. À propos de *18 mausolées pour six chauffeurs New-Yorkais* de Gérard Titus-Carmel, Jacques Demarcq écrit : « Pourquoi ne pas relire cet ensemble comme un livre ? »

Toni Grant met en évidence, ses préoccupations qu'il pointe délibérément, avec une volonté presque didactique. À partir d'un signe

minimal, la croix, il développe une très longue série. Chaque planche de recherches est l'occasion d'une nouvelle opération plastique lisible : superposer, associer… (Il s'agit d'une série de dessins intitulée *Sans titre* (1970–1971) exposée au FRAC Picardie en 1994).

10. Titus-Carmel, Gérard, *Notes d'atelier et autres textes de la contre-allée*, p. 197.

11. Titus-Carmel, Gérard, *Notes d'atelier et autres textes de la contre-allée*, p. 192.

12. Rougé, Bertrand, *Suites et séries*, p. 161.

13. Rougé, Bertrand, *Suites et séries*, p. 155

14. Lascault, Gilbert, « Olivier Debré. Douze notes sur les peintures d'Olivier Debré », in *Artstudio*, n° 9, été 1988.

15. Lascault, Gilbert, « Olivier Debré. Douze notes sur les peintures d'Olivier Debré », p. 91.

16. À ce propos, Francis Colpitt commente l'opposition entre deux artistes du *Minimal Art*, (Donald Judd et Sol LeWitt) : « Sol LeWitt, dont l'œuvre a […] fait l'objet d'une lecture rationaliste, son art ayant été défini comme cartésien, l'apparence de la pensée joint sa propre exaspération aux protestations de Judd. Dans une chose logique, explique ce dernier, chaque partie est dépendante de la dernière. Elle s'inscrit dans un certain enchaînement comme élément de la logique. Mais une chose rationnelle est quelque chose dont on dispose pour prendre une décision rationnelle à chaque fois […]. Cela nécessite d'y penser. Dans un enchaînement logique, on n'y pense pas. C'est une façon de ne pas penser. C'est irrationnel. » (*Minimal Art, The critical Perspective*, Seattle, University of Washnigton Press, 1990, p. 58.)

Toujours suivant ce même questionnement, on peut citer Rosalin Krauss : « […] à partir d'une sorte de diagramme d'elle-même, qui la justifie de l'intérieur, la série opère dans l'art de Morrix, Judd et LeWitt comme des spirales linguistiques de Beckett : avec irrationalité et sans fin. » (« Problématique corps-esprit », in *Robert Morris en séries*, 1994, catalogue d'exposition du Centre Georges-Pompidou.)

Du dessin des séries : Le travail sériel implique un dispositif de présentation particulier. L'espace mural devient le support du dessin formé par les séries.

Pour l'ensemble de Gérard Titus-Carmel, intitulé *18 mausolées pour six chauffeurs de taxi New-Yorkais* la disposition est invariable, non linéaire et prend sens.

Six dessins de gauche à droite correspondant aux six chauffeurs multiplié par trois rangées, les trois jours passés à New-York égal dix-huit mausolées, (… « Non pas en hommage aux *drivers* et à leurs *cabs*, mais comme monuments érigés à l'idée de rencontre entre, disons : le passager et le résident, le périssable et le structurel » (in *Dessin d'une collection*, Jacques Demarcq, Éd. FRAC Picardie, 1991).

Concernant le travail d'Annette Messager : *Mon bestiaire amoureux*, un ensemble de 98 petits tableaux encadrés dessine une spirale sur le mur.

Quant à Bernard Moninot, la série *Flammes solaires* composée de douze pièces est présentée dans un observatoire circulaire, les dessins sur verre se reflètent ainsi dans les autres qui leur font face, et ouvre sur un espace, éclaté, infini.

17. Criqui, Jean-Pierre, Grand atlas de l'art, t. II, *Encyclopædia universalis*, 1993.

18. Sol LeWitt, *Projet sériel n° 1*, 1966.

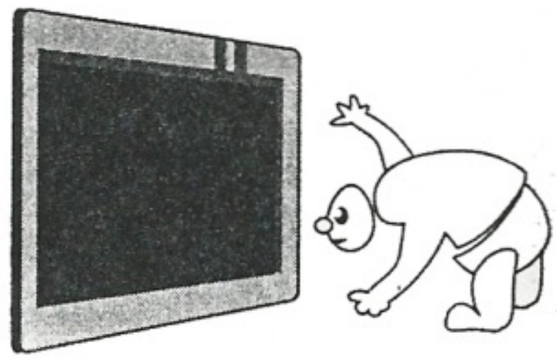
19. Bernard, Catherine, in *Suites et séries*, Éditions PUP.

20. Court, Raymond.

21. Rougé, Bertrand.

ŒUVRE CHOISIE

Big Comet, 6-72°, Sea
(Grande comète, 6-72°, mer)



Jan Dibbets

L'œuvre

Big Comet, 6-72°, Sea (Grande comète, 6-72°, mer), 1973.
Séquence photo.
Séquence de douze photographies couleur encadrées séparément, 315 cm × 318 cm.
La largeur est la même pour chaque photo : 48,8 cm.
Hauteur de chaque photo, de bas en haut : 74,5 cm ; 54,8 cm ; 42,6 cm ; 33,5 cm ; 27,5 cm ; 22,5 cm ; 18,5 cm ; 14,8 cm ; 11,5 cm ; 8,8 cm ; 5,8 cm ; 3,5 cm.
Achat en 1975 par le Fonds national d'art contemporain.
Attribution en 1976 au Musée national d'art moderne.

Biographie

Jan Dibbets est né en 1941 à Weert aux Pays-Bas.

Artiste néerlandais, proche du *Land Art*, il définit des œuvres géométriques dans des espaces naturels.

À partir de 1968, il travaille définitivement avec la photographie et réalise des ensembles sériels. Les clichés sont agrandis par report sur toile et s'inscrivent dans des dispositifs spatiaux. Jan Dibbets explore ainsi des géométries singulières par une remise en question de la notion de perspective et de localisation (série des *Panoramas* et des *Comètes*).

Ses travaux les plus récents s'affirment néanmoins comme peinture en intervenant sur la photographie à l'aide de médiums traditionnels (*Études de couleur*).

Série

• L'élément fixe.

Chaque pièce de cette série est une prise de vue d'une portion de paysage, montée sur verre.

La position de l'horizon sur le cliché est toujours oblique.

La largeur de chaque pièce est invariable.

• Répétition-différence.

L'objectif photographique tournant autour de son axe, crée un décalage de 6° à chaque fois.

La hauteur des pièces rétrécit graduellement vers le haut. Jan Dibbets dispose les photographies côte à côte en les décalant sur la largeur.

Le dessin de la série forme une courbe analogue à celle que nous percevrions d'un objet céleste ou d'une comète.

La question de la place du sujet dans le monde, son rapport à l'espace, à la création et la perspective subjective sont posées : ce que nous percevons comme courbe dans l'espace est objectivement rectiligne.

Bibliographie

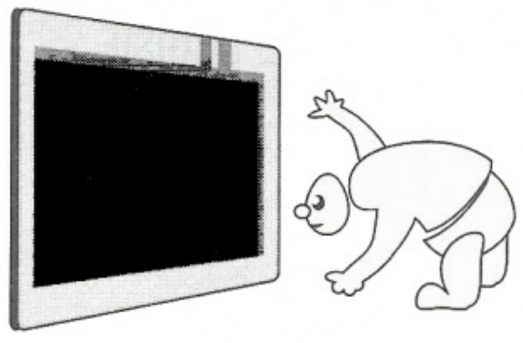
• *Jan Dibbets*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1980, cit. p. 2-4, reprod. p. 11.

• Le catalogue *European Dialogue* est commun pour les trois parties de l'exposition. L'œuvre est présentée dans la troisième partie « Uses of Photography in Europe », cit. n. p., reprod. n. p.

Œuvre choisie

Stack

Donald Judd



L'œuvre

Stack **(titre attribué : Pile : agencement équidistant), 1972.**
Installation dépendant de l'espace disponible : l'intervalle entre deux éléments doit être égal à la hauteur d'un élément : une progression géométrique stricte à partir du plafond détermine le nombre d'éléments exposés.
Acier inoxydable et plexiglas.
Fabricant : Bernstein Bros.
470 cm × 102,5 cm × 79,2 cm
23 cm × 101,60 cm × 78,70 cm (dimensions de chacun des dix éléments).
Acquisition en 1973 par le Fonds national d'art contemporain.
Attribution en 1980 au Musée national d'art moderne.

Biographie

Donald Judd est né en 1928 à Excelsior Spring, Missouri. Il est mort en 1994 à New-York.

C'est un des principaux représentants de la sculpture américaine des années soixante.

Il fait des études de philosophie, il devient théoricien du minimalisme et publie en 1965 son célèbre article « *Specific Objetcs* »:

« Trois dimensions font l'espace réel ».

« Ceci nous débarrasse du problème de l'illusionnisme et de l'espace littéral... L'espace effectif est intrinsèquement plus puissant et spécifique que la peinture sur une surface plane. »

À l'opposé de tout expressionnisme, les travaux de Judd échappent aux catégories peinture-sculpture. Il conçoit l'objet artistique « fort », « puissant », « agressif », comme unité fondamentale de surface de forme et de couleur. L'importance du lieu pour l'œuvre, l'échelle humaine, l'expérience phénoménologique dominent le travail de l'artiste.

Ces objets sont souvent des boîtes ouvertes ou fermées, peintes de couleurs vives et présentées en séries horizontales ou verticales à intervalles réguliers ou en progressions programmées.

La fonction artiste-auteur est remise en question puisqu'il confie la fabrication de ses pièces à des entreprises industrielles.

Série

• L'élément fixe est une unité parallélépipédique, variante d'une structure établie en 1966 par l'artiste.

Elle est fabriquée industriellement en de très nombreux exemplaires.

L'intervalle entre deux éléments doit toujours être égal à la hauteur d'un élément.

• Répétition-différence.

Il en existe deux tailles – petites (15,2 cm × 68,6 cm × 61 cm) ; grandes (23 cm × 101,6 cm × 78,7 cm) – de couleurs différentes : une série en plexiglas bleu de 1970 au Musée de Pasadena, une série en plexiglas violet de 1970 de la collection Ph. Durand-Ruel à Paris et sa variante rouge du Musée national d'art moderne.

Les matériaux diffèrent : acier laminé, tôle galvanisée, aluminium, cuivre ou laiton. Certains sont recouverts de peinture émaillée, laque fixée au pistolet ou de plexiglas.

La série est présentée soit posée au sol, soit fixée au mur, et varie de six à dix unités en fonction du lieu d'installation.

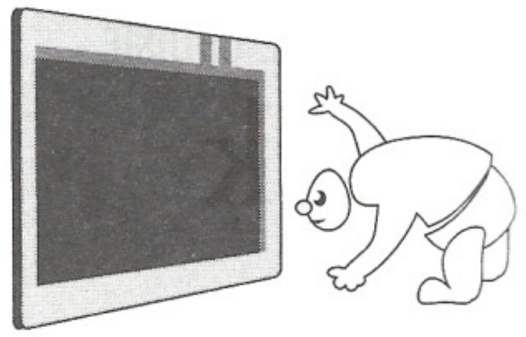
Bibliographie

• *La collection du Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1986, cit. et reprod. coul. p. 294.

ŒUVRE CHOISIE

Electric Chair

Andy Warhol



L'œuvre

Electric Chair (titre attribué : *Chaise électrique*), 1966.
De la série « *Disasters* », 1962-1968.
Version rouge de cadmium clair et bleu céruléen. Laque appliquée en sérigraphie.
Acrylique et laque sur toile.
137,2 cm × 185,3 cm.
Don de Menil Foundation en 1976 (en mémoire de Jean de Menil) au Musée national d'art moderne.

Biographie

Andy Warhol est né en 1928 à Forest City, Pennsylvanie de père émigré tchécoslovaque. Il est mort en 1987.

D'abord illustrateur puis *designer*, il réalise en 1960 ses premières œuvres à partir de la bande dessinée ainsi que la fameuse série des *Coca Cola*. Viennent ensuite les *American Dollars*, les *Campbell Soup*, les *Marylin* et les *Disasters* séries.

C'est lui qui définit le *Pop Art* avec Lichtenstein, Rosenquist et Oldenburg comme « l'usage de ce qui est méprisé… par les moyens les plus pratiques, les moins esthétiques, les plus provocants des aspects de la publicité. »

Il puise son iconographie dans la mythologie quotidienne et la culture de masse américaine : l'objet familier et les clichés de presse sont les sujets récurrents de son œuvre.

L'image d'une boîte de Coca Cola ou d'une star devient le modèle dont la répétition en série contraste avec les attitudes minimalistes de l'époque aux États-Unis.

Par sa pratique sérielle, il dresse un constat distancié des phénomènes sociaux, constat qui oscille entre la banalisation et la sacralisation de l'objet représenté.

Série

• Unité-pluralité.

Cette image unique appartient néanmoins à une série. L'image, très agrandie, embellie par les procédés colorés de la publicité, apparaît d'emblée sous une façade graphique presque douceureuse. Sa répétition tend à une mise en abyme du sens, et agit à la façon d'un matraquage publicitaire qui nous renvoie à notre propre voyeurisme.

• L'élément fixe qui conduit cette série émane d'un cliché de presse.

Son sujet appartient aux objets symboles de l'Amérique dans ce qu'ils ont de plus tragique (la série des *Disasters*, le champignon atomique, *Suicide, Tunafish Disaster, Most Wanted Man, Ambulance disaster.*

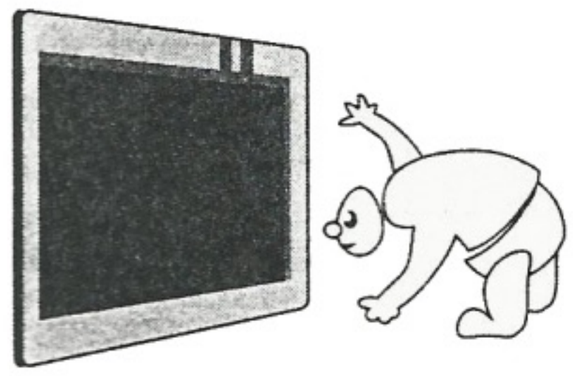
Bibliographie

• *Warhol*, Londres, Tate Galery, 17 février-28 mars 1971.

• *500 œuvres nouvelles 1974-1976*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, 1977.

ŒUVRE CHOISIE

The Pocket Size Tlingit Coffin



Gérard Titus-Carmel

L'œuvre

The Pocket Size Tingit Coffin (*Le cercueil de poche Tlingit*), 1975.

Dixième dessin d'une série de 127 commencée le 23 juin 1975, terminée le 11 juillet 1976 et dont le titre fait référence à une tribu d'indiens d'Amérique du Nord.

Dessin réalisé le 16 août 1975.

Crayon et aquarelle sur papier Arches, 28,2 cm × 36,5 cm.

Achat en 1976 par le Musée national d'art moderne.

Biographie

Artiste français, Gérard Titus-Carmel est né en 1942 à Paris.

Il s'affirme d'abord comme dessinateur. La modernité de son travail se situe avant tout au niveau d'une pratique sérielle : à la manière d'un défi ou d'une performance, il réserve un an pour chaque série.

Il analyse par le dessin, les processus d'altération d'un thème (par exemple, *25 Variations sur l'idée de rupture*, 1970 ; la série des *Nuits*, 1984…) ou d'un objet fabriqué par lui.

Une dialectique s'instaure entre la série et son référent pour souligner l'insuffisance du réel par rapport aux exigences du travail artistique. « Faire participer le temps à l'entreprise… un temps qui est le harcèlement de l'artiste… la fatigue devient le vrai modèle… elle matérialise le temps » (Gérard Titus-Carmel).

« Les premiers dessins sont une reconnaissance du sujet… inévitablement un premier seuil d'ennui se dessine. Ce seuil est l'épiderme d'un corps dont il convient de compter les abattis… » (Gérard Titus-Carmel.)

Série

• L'élément fixe.

Le référent : un petit objet fabriqué.

Il s'agit d'un « cercueil » de poche de 10 cm × 6,2 cm × 2,4 cm : une boîte d'acajou au fond de laquelle est placé un miroir contenant un ovale en osier. Il porte deux petits manchons de fourrure synthétique, maintenu par des liens traversant les parois de la boîte en six points. Celle-ci étant fermée par un couvercle d'altuglass.

Selon lui, l'origine de l'objet n'est pas significatif, c'est le travail autour de celui-ci qui est primordial.

Chaque dessin indique par tampon le titre de la série et la date d'exécution.

• Répétition-différence.

Les dessins sont de tailles et de techniques diverses, un des plus petits mesure 15,1 cm × 21,6 cm et date du 17 novembre 1975. C'est un fusain. Un des plus grands – 56 cm × 76, 5 cm – date du 26 juin 1976. Il s'agit d'un fusain avec traces de crayon blanc sur quatre éléments fixés sur papier contrecollé.

Les autres variations concernent le point de vue, les valeurs et densité, les mises en scènes de l'objet (la mobilité des liens autour de la boîte, et le procédé d'épuration ou de saturation…).

Bibliographie

• Titus-Carmel, Gérard, *The pocket Size Tlinglin Coffin*, Paris, Musée d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, 1er mars-10 avril 1978. Textes de Jacques Derrida, reprod. p. 10.

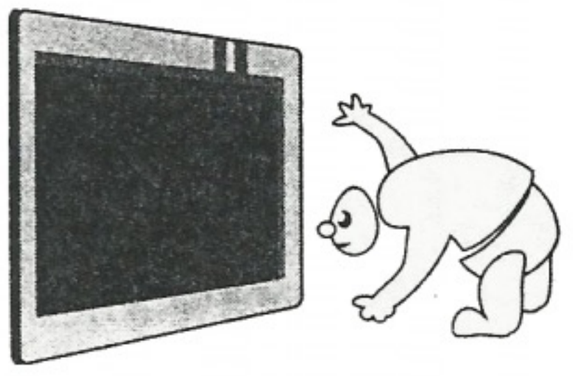
• *Gérard Titus-Carmel, 61 dessins, juillet 1976-octobre 1977*, 1978. Textes de Gilbert Lascaut, cit. p. 7, 8, 10.

• *La collection du Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1986, reprod. p. 576.

ŒUVRE CHOISIE

Sans titre

Tony Cragg



L'œuvre

Sans titre (titre attribué : *Bouteille verte*), 1980.
Installation au sol.
Objets de récupération : plastique, bois, métal, tissu, 350 cm × 550 cm.
Les dimensions données sont des dimensions souhaitées. La bouteille est accrochée au mur et la disposition des objets est aléatoire.
Achat en 1981 par le Musée national d'art moderne (initialement installé dans un corridor de l'abbaye de Gand lors de l'exposition *Kunst in Europa na'68* en 1980).

Biographie

Tony Cragg est un des principaux représentants de la nouvelle sculpture britannique. Il travaille de façon quasi permanente à partir de l'objet (environ dix ans consacrés au thème de la bouteille).

Dans les années soixante-dix, il affirme une esthétique minimaliste au moyen de juxtapositions régulières de débris divers.

Depuis, il sélectionne une multitude d'objets – rebuts de la société industrielle contemporaine – en fonction de leur valeur symbolique et picturale. Tel un archéologue urbain, il les ordonne dans une dimension ironique et critique.

Plus récemment, il isole un objet qu'il surdimensionne dans un matériau séduisant. Il apporte ainsi une dimension réflexive et poétique qui redonne une valeur métaphysique aux choses fabriquées.

« J'essaye de trouver un moyen de réévaluer l'objet d'une manière qui nous permette réellement de comprendre ce que nous produisons et pourquoi nous le produisons. »

Série

Cette œuvre appartient initialement à un ensemble de cinq pièces : *Cinq objets-cinq couleurs*. Les objets sont rassemblés en fonction de leur couleur (orange, jaune, rouge, bleu et vert) et disposés au sol en référence précise aux contours d'une bouteille en plastique vert fixé au mur.

On peut resituer cette œuvre isolée dans le contexte de la série des bouteilles, développée sur plusieurs années.

• L'élément fixe.

C'est la bouteille comme référent.

• Répétition-différence.

L'objet réel : bouteille est toujours à proximité de l'installation, même si sa forme, sa matière, sa couleur et son emplacement diffèrent.

Tony Cragg propose des installations variables : l'ordonnancement peut être aléatoire ou suivre une progression programmée. On imagine une multitude de possibles en fonction de critères aussi divers que la valeur, la dimension, la matière, la texture…

« Je cherche des catégories insolites, porteuses de découvertes… La sculpture est une sorte d'outil d'investigation pour trier et voir le monde d'une façon différente. »

Bibliographie

• *Kunst in Europa na'68 en 1980*. Grand muséum Van Hedendaagfe, 21 juin-31 août 1980, reprod. p. 79.

• *Choix pour aujourd'hui, regard sur quatre ans d'acquisitions*, Paris, Centre Georges-Pompidou, Musée national d'art moderne, galeries contemporaines, 1982, cit. et reprod. p. 19.

• *Tony Cragg*, Berne, Kunsthalle, 30 avril au 5 juin 1983, cat. n° 10, reprod. coul. p. 35.

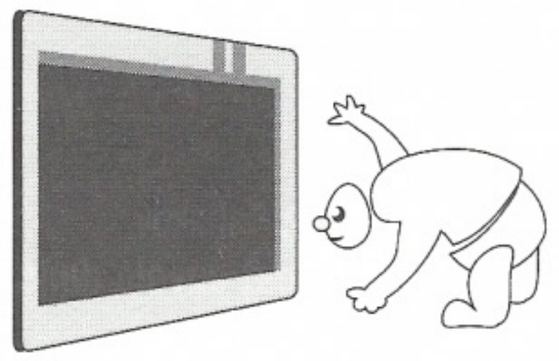
• « Sur une terre dévastée », in *Connaissance des arts*, Strasbourg, n° 374, avril 1983, reprod. coul. p. 69.

• *La collection du Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1986, David Catherine, Tony Cragg, cit. p. 135, reprod. coul. p. 134.

Œuvre choisie

Toiles à l'unité

Claude Rutault



L'œuvre

Toiles à l'unité, 1973.
Six toiles standard sur châssis : trois rectangulaires (formats figure, paysage, marine), une ronde, une ovale, une carrée.
Peinture vinylique sur toile.
Mise en espace au Musée national d'art moderne le 15 mars 1989 :
- à gauche : une cimaise de 350 cm × 710 cm ;
- au centre : une cimaise de 350 cm × 630 cm ;
- à droite : une cimaise de 350 cm × 710 cm.

Dimensions de chaque élément : une toile 120 F (195 cm × 130 cm), une toile 120 P (195 cm × 114 cm), une toile 120 M (195 cm × 97 cm), une toile carrée (150 cm × 150 cm), une toile ronde (∅ 150 cm), une toile ovale (146 cm × 114 cm).
Achat à l'artiste en 1988 par le Musée national d'art moderne.

Biographie

Claude Rutault est né en 1941 aux Trois-Moutiers.

Depuis 1973, ce peintre français propose des *Définitions-méthodes* qu'il inventorie sous la forme de textes. Ceux-ci définissent les formats, les dimensions et l'accrochage de ses toiles avec pour constante, le devoir de l'acquéreur de les peindre de la même couleur que les murs où elles seront présentées.

Malgré cette rigueur de principe, le rapport de la toile peinte avec le mur engendre une multitude de différences, puisque chaque définition-méthode met en jeu un certain type de relation entre la toile et le mur.

Le temps est une composante de l'œuvre puisqu'elle n'existe réellement qu'au moment de sa réalisation concrète.

Cette attitude radicale se veut une critique de la conception idéalisée du tableau et de la notion de chef-d'œuvre.

Elle remet aussi en question la relation artiste-collectionneur.

Depuis 1984, la notion de lieu public d'exposition est également remise en cause par la création de *Travaux publiés* sous la forme d'affiche ou de guide-mode d'emploi. Ainsi Claude Rutault ne possède pas d'atelier mais un lieu de stokage des éléments de base des définitions-méthodes. Une « boutique » : transit est gérée depuis 1993 par le Centre de création contemporaine de Tours.

Série

• Élément fixe.

La série ici se constitue avec le temps. La toile standard format 0 comme légende est commune à chaque ensemble.

• Répétition-différence

Les instructions données par l'artiste varient à chaque définition-méthode. La couleur du mur porteur à l'origine de chaque ensemble monochrome diffère dans chaque réalisation.

Élaboration

• Ce principe de définition-méthode confie la matérialisation de l'œuvre à l'acheteur.

• L'œuvre est définie par un protocole d'installation ou d'existence. Une suite de « définitions-méthodes » en stipule les règles.

• Le projet confère à l'œuvre un fonctionnement social (relation à l'acheteur, au collectionneur) qui semble bien plus intéresser C. Rutauld que sa dimension esthétique.

• L'œuvre est constamment à reformuler.

Bibliographie

• *La collection du Musée national d'art moderne : acquisitions 1986-1996*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1996, cit. et reprod. coul. p. 312.



1. Ilya Jossifovitch Kabakov
L'Homme qui s'est envolé dans l'espace depuis son appartement
1981-88



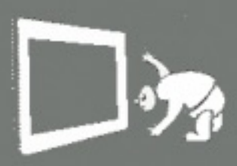
2. Jean-Pierre Raynaud
Sans Titre
1988



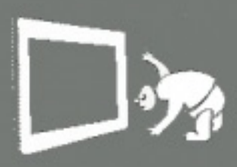
3. Erik Dietman
Concorde
1994



4. Joseph Beuys
Dernier espace avec introspecteur,
1982



5. Sol LeWitt
Wall Drawing n°711
1992



6. Annette Messager,
Les ,
1992-1993

Partie 4

L'installation

Gérard Charby, Philippe Zinetti

Motivation(s) 76

Réflexions pédagogiques 77

Questionnements 80

Présentation de la notion 81

Oeuvres choisies 90

Les incidences du « lieu » sur la conduite créatrice

Que ce soit au collège ou au lycée, nous favorisons de plus en plus la pratique des élèves du côté de la recherche, de l'exploration ; il est vrai que l'élève tente des réponses singulières qui mettent en œuvre d'autres procédés que les réalisations bidimensionnelles.

L'espace peut alors devenir lieu de réflexion de la création. En effet, « si le discours est constitutif de l'œuvre, l'espace où ce discours se donne à voir en est une composante essentielle. Travailler ce lieu devient un impératif pour un mouvement qui fait porter l'identification d'une œuvre comme œuvre d'art non sur son contenu mais sur son affirmation comme telle [...]. C'est dire que l'œuvre peut se comporter comme un *lieu,* une simple enveloppe sans caractère particulier. [1] »

Comment tenir compte alors, de l'espace dans lequel les élèves travaillent ou dans lequel ils proposent leurs réalisations lorsque celui-ci est partie prenante de la recherche ?

Par ailleurs, interroger avec les élèves l'agencement de cet espace, ou le contexte intellectuel de celui-ci revient à travailler avec eux la confrontation : *représentation-présentation.* Ceci les amène à réfléchir sur leurs conceptions de la création et leurs moyens d'agir sur le sensible.

Comment interroger les relations du corps à l'œuvre, par exemple ?

Que signifie travailler, « le corps », dans une réalisation en arts plastiques, sans tenir compte du lieu, du contexte dans lequel il se trouve, surtout lorsque l'on s'éloigne de la simple représentation ?

De plus, les élèves sont davantage confrontés à des espaces d'exposition où les artistes proposent leurs œuvres en adéquation avec le lieu où elles se trouvent... Ce qui nous permet aussi de réfléchir *in situ* à cette forme de création contemporaine.

Le travail autour du projet personnel, les oblige à tenir compte de nouveaux paramètres. Il leur faut chercher une cohérence dans l'ensemble de leurs recherches : proposer des pratiques diversifiées qui les conduisent à réfléchir sur *la présentation,* sur *l'installation,* et donc sur *le lieu.*

Travailler *l'installation,* c'est donc avec les élèves une manière d'interroger le lieu, l'espace, les formes souvent provisoires et éphémères, la pratique de l'objet et du *ready-made.* Il s'agit aussi de remettre en cause le statut de l'œuvre d'art comme objet unique et sacralisé, et de décloisonner les champs d'activités. Tout ceci dans un souci d'interrelation nécessaire entre pratique et culture artistiques, au regard de la création contemporaine.

---

1. Cauquelin Anne, *L'art contemporain,* coll. « Que sais-je ? », Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 103.

Lieu institutionnel-lieu singulier

En quoi l'espace participe-t-il à la création de l'œuvre ?

Motivation

Le lieu devient parfois dans la création artistique contemporaine, le matériau même de cette création. Il peut être partie prenante de son élaboration et de son investigation. Considérant le lieu, l'élève peut alors diversifier ses pratiques et se séparer du support papier.

Comment pourra-t-il alors interroger les relations entre sa réalisation et l'environnement dans lequel elle s'effectue ?

Ces questions pourront bien sûr porter sur l'aspect plastique du lieu mais aussi sur son contexte intellectuel, culturel, social…

Objectifs conceptuels

• Susciter une réflexion sur les relations entre l'élaboration de l'œuvre et l'espace environnant.

• Être capable de concevoir cette relation.

Objectifs plastiques

• Savoir établir et mettre en œuvre la relation espace-production.

Objectifs transversaux

• Articuler cette réflexion avec d'autres domaines tels que l'environnement, l'architecture.

Modalités

• Travailler dans un lieu insolite de l'établissement scolaire afin d'interroger toutes ses ressources plastiques et fonctionnelles.

• S'approprier intimement un lieu public. (espace scolaire, jardin public…)

• Interroger l'espace-classe par une intervention la plus minimale possible.

Évaluation

• Capacité à interroger le lieu où se réalise la production.

• Capacité à montrer la relation entre lieu et production.

• Le dispositif d'évaluation pourra ici être accompagné de reportages vidéo-constat, de lettres de demandes auprès de l'administration afin de nourrir cette articulation entre le lieu et la production.

Statut de l'objet-statut de l'œuvre d'art

Quelles sont les conditions qui font d'un objet une œuvre d'art ?

Motivation

L'œuvre d'art dans la création artistique du XX^e^ siècle est souvent confrontée à l'objet « quotidien », l'objet de récupération. Parfois, pour ainsi dire assimilée à celui-ci, l'œuvre interroge ses propres limites, elle est désormais liée au temps, elle déserte l'objet lui-même. Du même coup, l'auteur disparaît comme artiste-peintre et devient « montreur ».

Enfin, les frontières entre les catégories : peinture et sculpture longuement travaillées, presque effacées pour certaines productions, ne permettent plus de classer aussi facilement l'œuvre d'art dans des catégories distinctes.

L'enseignement des arts plastiques, prenant appui sur la création artistique contemporaine, ne pourrait faire l'économie de telles questions.

Objectifs conceptuels

• Susciter une réflexion sur l'œuvre d'art, sur la notion d'artistique.

• Être capable de travailler sur le sens d'un objet (le définir dans sa matérialité, mais aussi par rapport aux différentes significations qu'il peut engendrer).

• Être capable de comprendre la relation entre l'objet et l'espace qu'il occupe.

Objectifs plastiques

• Organiser des opérations plastiques intervenant sur le sens de l'objet.

• Intervenir plastiquement sur la relation de l'objet avec l'espace qu'il occupe.

Modalités

• Choisir un objet « banalisé » et tenter de le rendre le plus singulier possible, donc de se l'approprier.

• Travailler sur la relation entre objet insolite et le lieu où il serait placé

Évaluation

• Capacité à interroger le sens de l'objet, du lieu où il se trouve (par la mise en œuvre).

• Capacité à interroger la notion « d'artistique » face aux différentes opérations réalisées.

• Ces différentes capacités ne peuvent être travaillées et repérées qu'au travers d'une évaluation formative. Nous tenterons donc d'établir des dispositifs pouvant servir de constats à cette évaluation :

– enregistrement vidéo ou audio de présentation du travail, tableau explicitant la démarche suivie par l'élève, tableau cherchant à préciser l'articulation entre le travail de l'élève, sa démarche et la notion « d'artistique ».

Présentation-représentation

Comment articuler dans une production plastique l'opposition présentation-représentation ?

Motivation

L'élève est confronté au problème de la représentation : en effet, les arts plastiques lui offrent la possibilité de travailler les différentes approches de celle-ci pour comprendre le monde qui l'entoure.

Qu'en est-il des écarts qui subsistent entre réalité perçue et représentation plastique ?

Comment saisir alors les notions de représentation mais aussi de présentation ?

L'œuvre peut être à la fois présentation par son agencement, sa relation à l'environnement mais elle est aussi présentation comme conception.

Objectifs conceptuels

• Repérer la différence entre présentation et représentation.

• Comprendre les enjeux de la représentation.

• Être capable de repérer ce qui fait « représentation ».

• Être capable de définir la notion de présentation en discernant :

- la présentation comme conception ;

- la présentation comme agencement.

Objectifs plastiques

• Savoir mettre en œuvre des opérations relevant de la représentation (d'une interprétation par rapport à un modèle figuratif ou abstrait).

• Savoir mettre en œuvre des opérations relevant de la présentation (travailler sur le concept ou sur une mise en scène).

• Travailler la mise en relation plastique entre présentation et représentation.

Objectifs transversaux

• Articuler cette réflexion avec le domaine du théâtre.

Modalités

• Travailler sur l'objet, sa charge symbolique, affective et sa mise en espace.

• Dessiner un lieu et mettre en espace ce dessin dans ce même lieu.

• Mettre en relation le corps et la représentation de celui-ci dans un espace (par l'intermédiaire d'une performance par exemple).

Évaluation

• Capacité à mettre en espace la représentation et sa présentation.

• Capacité à rendre présent ce qui est montré.

• Verbaliser ce qui serait de l'ordre de la présentation.

Lieu institutionnel-lieu singulier

En quoi l'espace participe-t-il à la création de l'œuvre ?
Comment le lieu peut-il être interrogé par la mise en espace de l'œuvre ?

Périphérie-centre

Comment explorer la périphérie de l'œuvre ?
Cette relation peut-elle engendrer un travail sur la proximité ?
Que signifie établir une relation entre un objet unique
et son environnement ?

Limite-hors limite

Qu'est ce que travailler dans la marge ?
Comment explorer les frontières d'un espace, d'un lieu, d'une œuvre,
d'une institution ?

Accrochage-installation

En quoi l'environnement dans lequel est placé l'œuvre
peut-il intervenir sur sa compréhension ?

Objet unique-multiplicité d'objets

Est-il possible d'appréhender la globalité d'une œuvre ?

Statut de l'objet-statut de l'œuvre d'art

En quoi l'objet du quotidien peut-il participer
à l'instauration d'une œuvre d'art ?
Quelles sont les conditions qui font d'un objet une œuvre d'art ?
Comment l'organisation d'éléments du quotidien dans un espace
peut-elle prendre le statut d'œuvre d'art ?

Pratique-technique

En quoi les différentes opérations plastiques liées
à des techniques différentes peuvent-elles relever d'une pratique artistique ?

Présentation-représentation

Comment articuler dans une production plastique cette opposition ?
Est-il suffisant d'organiser des éléments dans un espace
pour mettre en évidence la notion de présentation ?

Présentation-présentification

Comment solliciter chez le spectateur ses perceptions externes
face à une installation ?
Comment rendre visible-lisible la présence de l'œuvre ?

Présentation de la notion

par Philippe Zinetti

Accrochage - installation

Lieu institutionnel-lieu singulier

Objet unique - multiplicité d'objets

Pratique - technique

L'installation dans la création artistique contemporaine prend son sens par des actions comme *disposer, établir, installer* un certain nombre d'éléments de manière provisoire et éphémère ; elle emprunte sa forme à l'assemblage, au décor, à la pratique de l'objet et du *ready-made,* voire à l'architecture [1]. Nous pouvons donc remarquer désormais que certains artistes comme Buren par exemple *travaillent sur des lieux,* investissent ces lieux. Cette approche de l'installation n'est donc pas sans résonance avec l'expression *in situ* apparue dans les années soixante-dix qui « qualifie les œuvres réalisées dans leur lieu d'exposition, avec lequel elles sont en interaction et dont elles révèlent un caractère singulier. Dès 1969, l'exposition quand les attitudes deviennent forme en indique l'usage chez les artistes diversement liés à l'art conceptuel ou à l'*Arte povera.* [2] »

L'activité artistique devient un véritable dispositif théâtral, sorte de mise en scène élaborée dans l'espace d'exposition et offert au spectateur. Néanmoins la notion d'installation n'implique pas forcément une critique du lieu institutionnel comme le mentionne Anne Cauquelin : « Il s'agit moins, comme le terme *installation* l'indique, de critiquer le lieu institutionnel, à la manière d'un Buren, que de s'y installer pour cause de *mise en vue* et d'intégration ; retournant à l'illusion perspectiviste, l'installation *ouvre* un espace de représentation dans lequel se produisent des objets d'art. Ici peuvent se jouer n'importe quelles scènes : soit la mise en perspective d'espace en tension, soit la scène domestique dérisoire de la vie quotidienne, du bureau, ou de l'atelier du peintre, ou encore du lieu d'exposition, ainsi ouverts à la transparence. C'est l'environnement de l'activité artistique qui est alors communiqué, selon une des lois du réseau communicationnel : le message qui transite sur le réseau est de moindre importance que la mise en vue du réseau lui-même. [3] »

Cette pratique apparaît donc liée à l'environnement dans lequel elle se trouve et se caractérise sans doute par la remise en cause de l'œuvre d'art comme objet unique et sacralisé.

Ainsi cette approche de l'œuvre pourrait-elle être une spécificité de la notion de contemporanéité ? Ou tout du moins serait-ce une possibilité de caractériser *l'installation* comme contemporaine ?

Les pratiques artistiques tendent à se décloisonner, il devient difficile de classer celles-ci en termes de peinture, sculpture, etc. Rosalind Krauss le montre très bien : « Les opérations critiques qui ont accompagné l'art américain d'après-guerre ont largement contribué à cette manipulation. La critique américaine a malaxé, étiré et tordu des catégories comme la sculpture et la peinture, leur conférant une élasticité extraordinaire et montrant ainsi comment le sens d'un terme culturel pouvait être élargi au point de recouvrir presque n'importe quoi. [...] Vers les années soixante, lorsque *la sculpture* a commencé à apparaître sous forme de tas de bourre de fil posés sur le sol, de morceaux de troncs de séquoia roulés à l'intérieur d'une galerie, de tonnes de terre arrachées au désert, de palissades en rondins entourées de fossés, il est devenu relativement plus embarrassant de prononcer le mot *sculpture.* [4] »

L'installation serait-elle donc par son assemblage de pratiques diversifiées une caractéristique de l'art contemporain ? Serait-elle ainsi la mise en œuvre d'une nouvelle pratique dite « composite » ?

Les lieux définissent l'art comme art

Après 1912. Marcel Duchamp dissocie totalement le contenu des œuvres, leur valeur en soi, de l'art conçu comme une activité parmi d'autres, ce qui change complètement la configuration de la situation de l'artiste, de l'œuvre et du lieu d'exposition.

En 1913, il expose son premier *ready-made : La roue de bicyclette*. L'introduction d'un objet banal, d'un objet de la vie quotidienne n'est pas une simple provocation par rapport au musée conçu comme un lieu de vénération esthétique introduisant ainsi une nouvelle catégorie ou renforçant par une simple opposition le discours dominant.

Il s'agit d'une véritable rupture. Duchamp a rapidement conclu à l'impossibilité non seulement de toute peinture représentative mais à toute présentation d'un quelconque objet répondant à des critères esthétiques.

« La construction exclusive de l'œuvre d'art autour de la notion d'intention fait directement référence à celle d'intériorité, à un espace mental privé. [5] »

C'est donc un langage objectif qu'a choisi Duchamp avec les *ready-made* refusant ainsi l'esthétique du faire et l'illusionnisme.

Le sens se situe au niveau de l'objet. Comme ce sens ne découle pas d'une expression privée, il va changer avec la place de l'objet. C'est le lieu où se trouve l'objet qui va donc en définir le sens. *Le porte bouteille* ou *La roue de bicyclette* sont des œuvres d'art à l'intérieur du musée.

Avec les *ready-made* conçus comme représentation d'une pure intention l'enceinte du musée suffit-elle à définir l'objet comme œuvre d'art ?

En 1938, à l'exposition surréaliste du Musée des Beaux-Arts de Bruxelles, Duchamp donne à voir quelque chose qui n'est plus de l'ordre du simple *ready-made,* ni de l'ordre de l'environnement, de la sculpture ou du paysage.

Il s'agit d'une salle dont le plafond est complètement recouvert de sacs de charbon, les coins de la salle sont occupés par des lits défaits que Duchamp qualifie « de bordel » et le centre de la salle est occupé par une mare d'eau environnée de roseaux. (Il existe différentes interprétations de cette œuvre.)

Même si cet environnement n'est pas défini comme *installation* à l'époque, ne s'agit-il pas ici des prémices d'une telle pratique ?

Comment ne pas voir dans cette construction certains indices qui dans le contexte de l'Europe de 1938 prennent tout leur sens (à la manière des *index* et des *embrayeurs* comme le signale Rosalind Krauss) ?

Déjouant le piège de la représentation, cet environnement rompt avec tous les moyens de la hiérarchisation de l'espace par les sacs de charbon au plafond, par les lits dans les coins, privilégiant ainsi autant les bords que le centre et bouleversant les codes de l'esthétique académique.

Ne serait-ce donc pas ici quelques indices, un *embrayeur* de certaines tendances contemporaines ?

Par ailleurs, aux États-Unis, Pollock à propos de ses *all over,* se posait la question : « Est-ce encore des tableaux ? » Le fait est que l'œuvre de Pollock en favorisant autant la marge que le centre rompt avec la notion même de tableau.

Denys Riout [6] dans son article « Du salon à l'auberge espagnole. Poïétique d'un espace de présentation » montre l'importance de l'organisation spatiale du tableau. Elle résulte d'une coupure par la différenciation et la hiérarchie entre un centre et ses bords, aussi bien en ce qui concerne l'espace que le plan. Le centre est dans l'ordre classique protégé du monde extérieur par des clôtures successives. Le portrait ressortait d'autant mieux en tons clairs que le fond était boursouflé de dorures, que le musée dans son institution dressait en épingle l'œuvre exemplaire et éternelle.

Le problème du *all over* interroge donc la structure même du tableau et introduit par extension une interrogation sur l'espace environnant de l'œuvre…

Si la configuration spatiale de l'œuvre d'art unique se dérobe, la configuration

Lieu institutionnel - lieu singulier

Statut de l'objet - statut de l'oeuvre d'art

Limite - hors limite

Périphérie - centre

Limite - hors limite

Périphérie - centre

Lieu institutionnel - lieu singulier

Statut de l'objet - statut de l'oeuvre d'art

temporelle aussi. Le multiple s'oppose à l'unité et commence à prendre place de diverses manières. Duchamp organisait sa *boîte valise* comme un polyptyque miniature. Le titre même des œuvres, *Composition 1… 2… 3…* etc. ou *Sans titre* préfigure les suites et les séries.

Yves Klein nous propose en 1958 une interrogation sur l'espace qui bouleverse la notion d'œuvre puisque celle-ci ne peut être que conceptualisée par l'espace lui même : vide !

L'exploration de la marge, de la périphérie du tableau, tout comme l'expérience du *ready-made* engendreraient donc une nouvelle conception de l'espace. La notion d'œuvre unique se transforme peu à peu pour laisser naître diverses formes agencées dans l'espace. *Les lieux définissent alors l'art comme art.*

Cependant qu'en est-il de l'institution muséale ? Victime de sa toute puissance le musée aurait-il fini par tout absorber, tout identifier à lui-même et de ce fait se trouve dans l'impossibilité de contenir ?

Ainsi Daniel Buren mène un travail critique sur le lieu institutionnel afin de mettre en œuvre de nouveaux paramètres définissant la notion d'œuvre d'art : « De plus en plus le sujet d'une exposition tend à ne plus être l'exposition d'œuvres d'art, mais l'exposition de l'exposition comme œuvre d'art […]. L'œuvre ne sert plus aujourd'hui que de gadget décoratif à la survivance du musée en tant que tableau, tableau dont l'auteur ne serait autre que l'organisateur de l'exposition lui-même. Et l'artiste se jette et jette son œuvre dans ce piège, car l'artiste et son œuvre, impuissants à force d'habitude de l'art, ne peuvent plus que laisser exposer un autre : l'organisateur. D'où l'exposition comme tableau de l'art, comme limite de l'exposition de l'art. Ainsi, les limites créées par l'art lui-même pour lui servir d'asile, se retournent contre lui en l'imitant, et le refuge de l'art, que ses limites constituaient, se révèle en être la justification, la réalité et le tombeau. [7] »

Indispensable et en même temps étouffante, la clôture du musée apparaît comme omniprésente. Les artistes interrogent cet espace institutionnel et ouvrent la découverte de nouveaux lieux qui auront pour fonction de *définir l'art comme art.*

Remise en cause de l'œuvre d'art comme objet unique et sacralisé

L'œuvre d'art a commencé comme trophée, comme collection, à ce titre elle représentait le pouvoir de celui qui par des batailles s'était approprié ces objets à ses ennemis. Le tableau gardera longtemps ce cadre « Trait du reliquaire ou de la chasse [8] ».

Cette vénération de l'œuvre d'art va se vider progressivement de son sens sacré et de sa représentation du pouvoir. Elle va même avec la prolifération des peintures, des salons être le fait d'un pouvoir ridicule, celui des jurys alors que les œuvres vraiment significatives étaient hors limite des salons officiels.

L'œuvre d'art est remise en cause par l'importance prise par la valeur médiatique d'une exposition en tant que telle, c'est-à-dire que ce pouvoir qui antérieurement appartenait à l'œuvre, appartient maintenant au commissaire d'exposition. « Dans l'état actuel des choses, et avant qu'on ne sorte de cette condition malheureuse parce que soumise, l'artiste restera un esclave, producteur d'une marchandise, dont le manipulateur, celui qui la possède (organisateur, conservateur, collectionneur, etc.) en devient finalement l'auteur. [9] » C'est la conclusion que tire Daniel Buren de l'analyse qu'il fait de l'exposition Pollock au Musée national d'art moderne. Il y analyse la manière dont l'inventeur du *all over,* inventeur ô combien subversif est *récupéré* avec son œuvre par l'institution muséale. Il y observe notamment la complète destruction de l'effet *all over* par la représentation qui place les œuvres de Pollock sur un large fond blanc fait d'un mur plus grand, lequel par décrochement reconstitue un fond et un cadre au tableau : exactement ce que Pollock avait cru supprimer !

Analysons les rapports entretenus par l'œuvre avec son environnement muséal, il constate « qu'avec la disposition du cadre [...] c'est l'environnement même dans lequel l'œuvre est placée qui va intervenir directement dans la lecture de l'œuvre [10] ». Et plus encore que « toute œuvre d'art, quelle qu'elle soit, et quelles qu'en soient ses qualités propres et qui ne tient pas explicitement ou implicitement compte de son installation, est vouée, immédiatement ou à moyenne échéance aux manipulations infinies de ceux qui ont ou auront charge de la présenter qui à lui faire dire le contraire de ce qu'elle voulait être [11] ».

L'œuvre d'art ne peut plus être vue, reçue, comme elle l'a été par le passé.

Non seulement un certain nombre de ruptures ont eu lieu, mais les modèles passés perspectivistes, figuratifs et historicistes ne sont plus applicables.

Daniel Buren démontre de son côté que même une œuvre d'art révolutionnaire, en rupture avec les modes et les conventions, non sacralisable, si elle est présentée dans un ensemble, un lieu, une institution-exposition, cette œuvre devient esthétique et sacralisée.

Que resterait-il alors d'autre à faire sinon de sortir des limites du musée pour « étendre le champ visuel aux limites de la visualité » [12].

L'art contemporain va voir dans les années soixante un certain nombre de tendances : *art pauvre, art minimal, land art, art conceptuel,* qui vont s'affranchir du musée pour investir l'espace visuel dans son ensemble, mais qui resteront dans un réseau de communication avec les musées et les galeries par l'intermédiaire de la photographie.

Il y a cependant inversion des rôles dans la communication. Ce n'est plus le cadre, le musée, l'exposition qui révèle l'œuvre, c'est l'œuvre qui révèle au spectateur le lieu où elle est installée ; du désert du Nevada investi par les minimalistes Serra, Smithon, Heizer, etc. au lieu banal oublié à force d'être vu.

Les installations vont donc s'affranchir de *l'art minimal, l'art pauvre, le land art, l'art conceptuel* pour mettre en forme l'espace. «... Liées au ballet, au théâtre, ou aux concerts des avant-gardes historiques elle devient l'environnement-cadre des actions, happenings et performances, intégrant dans les dispositifs de plus en plus sophistiqués les recherches des nouvelles technologies... Aujourd'hui, *l'installation est le lieu de réflexion* sur le *cadre* où l'art se manifeste, lieu des implications formelles symboliques et idéologiques que cet espace joue dans la réception de l'œuvre, *interrogeant ainsi les codes qui conditionnent les relations entre art et spectateur,* lequel en se déplaçant découvre l'impossible globalité de l'œuvre. Ils lui ont laissé l'initiative de structurer et de mémoriser ses réseaux multiples qui l'aideront à sa reconstitution. [13] »

Les interventions sur les lieux : accrochage, mise en scène, interventions *in situ,* installations... transforment le regard et donnent naissance à une nouvelle conception de la création, cherchant par là à subvertir l'œuvre en tant qu'objet unique sacralisé.

Accrochage - installation

Lieu institutionnel-Lieu singulier

Installation ou assemblage de pratiques diversifiées

L'installation, bien qu'elle puisse être comparée à d'autres formes artistiques qui lui sont proches, trouve sa singularité semble-t-il, dans l'idée d'agencement.

En effet nous pouvons remarquer dans les pratiques d'artistes des années soixante-dix – quatre-vingt l'apparition de diverses techniques ou différentes manières de faire qui sont confrontées dans une même production et du même coup *installées* dans un environnement.

Ainsi, Annette Messager élabore sa création à partir de la photographie, du dessin, du collage, de la fabrication d'objets, d'introductions de textes ou d'objets du quotidien... afin de méditer sur le langage et l'espace de création. *Mes ouvrages* de 1988 montre un ensemble de fragments corporels photographiés et encadrés, disposés sur un mur, accompagnés d'une forme engendrée par un

Pratique - technique

texte. Ici disparaît la pratique académique pour donner naissance à de nouvelles approches du faire.

La troisième dimension est toujours abordée par Annette Messager comme une organisation dans l'espace, une fusion de divers matériaux ou différentes techniques ; surtout dans ses derniers travaux où sont associés photographies, animaux en peluche disposés sur de grandes tiges : *Les piques,* 1992-1993.

Par ailleurs, chez un artiste comme Joseph Beuys, il sera caractéristique de retrouver diverses formes de productions : dessins, films d'actions, objets, ensembles de sculptures…

Il est, dès 1961, professeur de sculpture monumentale à la *Kunstakademie* de Düsseldorf. Dans une pièce qu'il a installée à la galerie Lilianne et Michel Durand-Dessert en janvier 1982, intitulée : *Derrière espace avec introspecteur* apparaissent différents matériaux associés, ainsi que diverses pratiques : deux volumes angulaires en cire d'abeille moulée dans du plâtre symbolisant les toits de Clèves (ville où Joseph Beuys passa son enfance), entre ceux-ci, une chaise à graisse réplique de *Fettstuhl,* réalisée en 1964 ; au bout de cet espace, un trépied sur lequel est fixée une relique de l'accident (souvenir d'enfance), juste derrière le rétroviseur, fixée au mur de la galerie, une photo de rétroviseur.

« Dans l'utilisation et dans l'agencement de la pièce où pour qu'il y ait fin, donc clôture d'un sens à lire directement, les matériaux, les formes deviennent, forment un tout, une nature propre à la pièce, nature enfermée dans l'espace d'une galerie dont il s'agit de célébrer le nouvel espace. [14] » Il s'agit bien ici comme le confirme Marc Vaudey d'une installation qui mêle diverses manières de faire pour engendrer un ensemble cohérent.

Tout comme dans les deux exemples présentés auparavant, *le Mastaba* de Jean-Pierre Raynaud reflète l'état d'esprit d'un créateur puisqu'il définit ce lieu ni comme une maison, ni comme un atelier mais comme un espace pour voir ses propres œuvres, pour quelques invités seulement. *Le Mastaba* réunit un certain nombre d'œuvres de l'artiste qu'il peut regarder à souhait, elles sont disposées dans l'espace prévu à cet effet.

Parmi ces œuvres existent une centaine de bassines d'hôpitaux rangées soigneusement sur le sol et contenant des morceaux de son ancienne maison.

« Je suis très attaché à cette maison et je continue à vivre avec elle […] j'ai vécu vingt-trois ans dans une maison qui était tout en carrelage, dans laquelle il n'y avait pas d'œuvre, justement parce que l'œuvre était la maison. Il fallait lui laisser son espace […]. [15] » La maison et *le Mastaba* apparaissent donc comme des sortes d'installations.

La présentation actuelle de la maison démolie, morcelée dans des bassines d'hôpitaux, nous confirme le sens de notre approche de *l'installation*.

Les trois exemples proposés reflètent l'esprit de *l'installation* et ont en commun une sorte de lien affectif mis en œuvre par l'artiste, comme s'il apparaissait indispensable pour ces créateurs de jouer avec leur biographie…

Il semble que l'œuvre unique en tant qu'objet soit ici transformée par l'espace qui l'absorbe : non seulement c'est le lieu qui définit l'œuvre mais elle ne peut exister sans celui ci. La confrontation de diverses pratiques nous amène à penser que *l'installation* serait fondée sur des pratiques composites…

Selon Gilles A Tiberghien, dans son approche du *land art,* il semble qu'on « assiste en fait, avec l'art des années soixante, à une tentative de redéfinition de l'art par l'art, à une volonté de sortir des classifications traditionnelles qui ont fait les beaux jours du modernisme, en renouant d'une certaine façon avec ce que les romantiques allemands ont essayé à Iéna durant la brève période où fut publiée la revue *Athenaeum* (1797-1800) : des propositions à la fois théoriques et artistiques qui ne soient réductibles à aucun genre et qui inventent le discours même dans lequel elles se formulent. [16] »

Par ailleurs, le désir de sortir des musées et des galeries pourrait être apparenté à une volonté de réinventer la conception même de la création et de sa

Objet unique - multiplicité d'objets

relation au lieu. «… Sortir des espaces, c'est aussi les *prolonger*. Les artistes oscillent ainsi entre le discours traditionnel sur l'art, dont ils entérinent la disparition, et l'élaboration conceptuelle et plastique de quelque chose dont ils se réclament encore *au nom de l'art*. [17] »

Cette remise en cause de l'œuvre d'art en tant qu'objet unique et sacralisé ainsi que cet assemblage de pratiques diversifiées seraient-ils une spécificité de la contemporanéité ?

Selon la leçon de Marcel Duchamp et considérant l'histoire avec sa continuité et ses ruptures, il apparaît sans doute que cette remise en cause de l'œuvre dans sa conception comme dans sa réalité objective concerne l'état actuel de la création artistique. « C'est ainsi que de nombreux théoriciens, prenant leur point d'appui sur ce que présente l'art actuel, mettent en péril les notions sacro-saintes de développement, d'influence, d'attribution, d'authenticité, d'intentionnalité, d'auteur. [18] »

L'installation apparaît donc comme un témoignage majeur de ces observations. De plus, la notion de post moderne vient ici légitimer notre pensée.

Anne Cauquelin définit le post moderne comme « ce mélange de traditionalisme et de nouveauté, de formes contemporaines de mise en scène et de regard vers le passé… [19] » ici encore est souligné l'aspect : *mise en scène* propre à *l'installation*.

De son côté, Jean-François Lyotard constate que « le post moderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même ; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible ; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable. [20] »

Il semble nécessaire alors de comprendre en quoi l*a présentation* et *la représentation* peuvent-elles être confrontées et par-là même répondre à notre approche de *l'installation*.

Espace de représentation ou de présentation des objets d'art ?

La pratique de l'installation met en œuvre des formes dans un espace et oblige bien souvent le spectateur à décrire un parcours dans ce lieu. Ce parcours inciterait peut-être le spectateur à s'interroger sur la réalité de l'objet, *sa présence* et son double, *sa représentation*.

Le problème de la *présentation* reste intimement lié à celui de la *représentation* mais il apparaît important face au phénomène de l'installation de pouvoir distinguer ces deux notions, voire de les confronter.

Le fondement même de l'installation ne reposerait-il pas sur la distinction de ces deux notions ?

Du point de vue esthétique, Murielle Gagnebin en propose une approche : « En art, la question de la *représentation*, étroitement liée aux perceptions endopsychiques, s'oppose traditionnellement à celles de la *présentation* et de la *présentification,* lieu éminent des perceptions externes. Mais que le registre sensoriel, provoqué par l'œuvre d'art, s'ouvre au monde extérieur ou qu'il s'exite à l'intérieur de la psyché, il semble orchestré avant tout par une formidable *fraude*. Fondamentalement, l'art repose sur *l'illusion,* c'est-à-dire sur un jeu compliqué avec nos sens, nos perceptions (externes et endopsychiques), nos fantasmes et nos représentations. [21] »

Ainsi la pratique de l'installation peut sans doute par son dispositif, son *élaboration* dans l'espace, mêler un jeu subtil entre *présentation* et *représentation*. Le spectateur serait en sorte conduit dans un espace d'*illusion* où ses différentes perceptions « externes et endopsychiques » pourraient l'interroger sur l'enjeu de l'œuvre proposée. En effet, si la *représentation* a longtemps été l'exigence de la création

Présentation - représentation

Objet unique - multiplicité d'objets

artistique tant par l'analogie visuelle que par l'expression de l'intériorité, serait-elle aujourd'hui face au phénomène de l'installation encore légitime ?

La représentation est définie comme « présentation qui en double une autre, plus particulièrement, perception ou image qui offre l'apparence sensible d'un être dont elle est un équivalent [...]. Dans les *arts plastiques,* les œuvres *représentatives* sont celles dont les éléments sensibles ne sont pas seulement organisés en forme primaire, uniquement plastique, mais doivent être interprétés en plus comme voulant dire quelque chose d'autre. Dans les formes *figuratives* de l'art représentatif, les éléments sensibles offrent l'apparence de quelque être concret et matériel [...]. Mais il existe aussi des œuvres représentatives non figuratives : l'œuvre y représente une idée, un être spirituel. [22] »

Il est courant de rencontrer dans la production artistique des représentations qui empruntent leur dispositif à la définition que propose Étienne Souriau ; et l'installation vient donc perturber quelque peu cette approche de l'œuvre de l'art.

En effet, Ilya Kabakov nous a proposé une exposition révélatrice de cette perturbation au Centre Georges-Pompidou en 1995 intitulée : *C'est ici que nous vivons*.

L'installation présente le chantier d'une énorme construction, probablement un *magnifique Palais du futur,* nous pouvons voir des colonnes qui marquent la trace de cette élévation. Partout sont posés des matériaux, planches, sable, échelle... etc. Le périmètre de l'espace est délimité par des baraques d'ouvriers où le spectateur est invité à pénétrer pour découvrir toutes sortes de lieux de vie, de repos, de travail... etc.

Tout cela semblerait presque habité cependant bien vite, nous nous rendons compte que les travaux sont arrêtés et que le chantier n'est qu'une *représentation* de ce qu'il pourrait être. Ce dispositif n'est pas sans rappeler les opérations qu'instaure *l'élaboration d'une œuvre* puisque ce qui est montré ici est bel et bien le chantier d'une architecture en cours.

Les baraquements semblant contenir un certain nombre d'objets de la vie quotidienne et figurent la transformation d'un lieu provisoire, invisible, en un espace figé dans le présent.

En descendant au sous-sol, nous découvrons encore un chantier, des échafaudages mais les salles fermées disposées en baraquement contiennent des sortes de mise en scène : une estrade peinte présente un tableau représentant des scènes figuratives de la vie populaire russe avec, de chaque côté, un vieux haut-parleur diffusant des chansons des années trente à cinquante. Le spectateur peut prendre place sur un banc ou traverser l'espace pour en trouver un autre un peu plus loin.

Cet espace apparaît bien comme la *représentation* d'un chantier, puisque tout est disposé de manière à inciter le spectateur à comprendre ce lieu comme l'élaboration d'une architecture, nous sommes dans un musée et cette mise en œuvre « en double une autre » celle de la réalité...

Cependant les objets disposés, matériaux ou objets quotidiens placés dans les baraquements, ne sont-ils pas ici pour perturber les perceptions du spectateur ?

La reconstitution d'un lieu qui n'est pas reconnu comme artistique dans la vue et le parcours obligé qui baigne le spectateur dans cette atmosphère curieuse de l'élaboration de l'œuvre ne sont-ils pas mis en place afin de solliciter les sens autres que la vue ?

Les perceptions externes sont ici convoquées par la *présence* des objets et des matériaux, par leur organisation dans l'espace qui oblige un déplacement corporel de la part de celui qui regarde. « Ce présent est figuré par la vie quotidienne. À ce propos, vous dites quelque part que les installations, *tels les églises ou les musées, intègrent le passé et le futur dans un présent permanent.* Ainsi, cette installation, qui est en partie un amas de détritus, selon vos propres termes, serait également le symbole du musée... [23] »

Il est question ici du *présent,* de la *présentation* d'un lieu qui interroge par son exhibition. Car en effet, ce ne sont pas tant les objets ou les matériaux qui sont

montrés que l'idée même d'élaboration, de chantier, de passé, de futur… Corinne Enaudeau reprenant les textes de Kant tente de nous montrer la part importante de cette *exhibition ;* celle-ci « réalise le concept dans une figure intuitive, en propose une incarnation qui lui assure *réalité objective, contenu, sens*. Selon la célèbre formule *des pensées sans contenu sont vides*. Faire la preuve qu'elles ne le sont pas, c'est exhiber leur teneur, c'est-à-dire sortir du simple jeu logique des représentations et ouvrir aux concepts la voie *esthétique,* l'accès au *phénomène,* à l'opposition sensible. [24] »

De sorte que ce qui est montré ici par la *réalité objective* de l'œuvre est avant tout la conception même de l'œuvre ; comme si l'œuvre en tant que telle restait *imprésentable*. « Faire voir qu'il y a quelque chose que l'on peut concevoir et que l'on ne peut pas voir ni faire voir : voilà l'enjeu de la peinture moderne. [25] »

Serions-nous ici même au cœur de cette opposition entre *représentation* et *présentation ?*

Le mot *présentation* renvoie, lui, d'une part à « tout ce qui se présente à l'esprit » [26] et se distingue aussi dans *présentationnisme* comme « Doctrine d'après laquelle l'esprit a la *conscience,* c'est-à-dire la connaissance immédiate de l'existence objective de certains attributs de la matière, tels qu'ils existent en eux-mêmes. [27] »

En fait, il apparaîtrait intéressant de le confronter au mot *représentation* en essayant de marquer l'*opposition* du *sujet* et de l'*objet*.

La pratique de l'installation nous amène à penser que la *présentation* serait synonyme d'arrangement, de mise en scène, d'organisation dans l'espace, ce que confirme l'approche donnée ci dessus ; néanmoins le problème de la *présentation* dans la production artistique et ceci dans sa plus grande généralité ne serait-il pas indissociable de celui de l'*apparence,* de son association à l'illusion et à la vérité de ce qui est présenté ?

Le travail d'Ilya Kabakov, interroge cette opposition entre *représentation* et *présentation* par son rapport des objets et des spectateurs à l'environnement, par sa pratique de l'installation et par la mise en scène de ses peintures représentatives d'une manière quelque peu « académique ».

Par ailleurs, il semble que la *présentation* en tant que *conception* soit aussi une possibilité d'approche du travail d'Ilya Kabakov, en ce sens où le parcours du chantier, donc de l'élaboration de l'œuvre, est privilégié à la production d'un objet unique reconnu comme œuvre d'art. Nous rejoignons ici les écrits de Jean-François Lyotard lorsqu'il propose *l'esthétique de la peinture sublime :* « comme peinture elle *présentera* évidemment quelque chose, mais négativement, elle évitera donc la figuration ou la représentation, elle sera *blanche* comme un carré de Malévitch, elle ne fera voir qu'en interdisant de voir, elle ne fera plaisir qu'en faisant peine. [28] »

Les installations d'Ilya Kabakov sont bien sûr avant tout liées à l'espace mais aussi au temps par le problème que soulèvent l'apparence et l'apparition. « L'instant du vivre (ou du *vécu* présent) se dégage aussi bien du passé d'où il vient que de l'avenir où il mène. Mais le poïétique n'est pas dupe de cet arrêt épiphanique : la présentation est d'abord une conduite, qui n'est que par sa récompense finale un oubli du temps dans l'apparition, enfin obtenue, enfin créée, du présenté et de son évidence. [29] »

Et par cela Ilya kabakov interroge aussi et surtout au travers de sa *présentation* l'expérience historique de la Russie, une pensée, une idéologie somme toute difficilement représentable.

---

1. Voir les définitions proposées par :

– Domino, Christophe, in *L'art contemporain,* Paris, Éditions Scala, Centre Georges-Pompidou, 1994, p. 123 ;

– *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945,* Paris ENSBA, 1989-1990, p. 166.

2. In *Dictionnaire de l'art moderne et contempo-*

rain, Paris, Éditions Hazan, 1992, p. 304.

3. Cauquelin, Anne, *L'art contemporain,* coll. « Que sais-je? », Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 111.

Cités par Anne Cauquelin:

– Mercadet, B., « L'In Situ comme lieu commun », in *Art Press,* n° 137, 1987;

– Payant, R., « Une ambiguïté résistante: l'installation », in *Parachute,* n° 39, 1985.

4. Krauss, Rosalind, *L'originalité de l'avant garde et autres mythes modernistes,* Paris, Éditions Macula, 1993, p. 111 et p. 113.

5. Krauss, Rosalind, *L'originalité de l'avant garde et autres mythes modernistes, op. cit.,* p. 38.

6. Riout, Denys, « Du salon à l'auberge espagnole. Poïétique d'un espace de présentation », in *Recherches poïétiques, la présentation,* sous la direction de René Passeron, Paris, Éditions du CNRS, 1985, p. 115-129.

7. Buren, Daniel, *Catalogue Documenta V, section 17,* février 1972, p. 29.

8. Marin, Louis, « Fragment d'histoire des musées », *Cahier du Musée national d'art moderne,* n° 17-18, 1986, p. 11.

9. Buren, Daniel, « La peinture et son exposition ou la peinture est-elle présentable », in « L'œuvre et son accrochage », *op. cit.,* p. 176.

10. Buren, Daniel, « La peinture et son exposition ou la peinture est-elle présentable », in « L'œuvre et son accrochage », *op. cit.,* p. 175

11. Buren, Daniel, « La peinture et son exposition ou la peinture est-elle présentable », in « L'œuvre et son accrochage », *op. cit.,* p. 175.

12. *Ibid,* p. 175.

13. *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945, op. cit.,* p. 166-167.

14. Vaudey, Marc, « Des aspects téléologiques de l'œuvre de Joseph Beuys », in *Artstudio,* spécial Joseph Beuys, n° 4, printemps 1987, p. 52.

15. Entretien avec Jean-Pierre Raynaud, in *Connaissance des arts,* n° 516, avril 1995, p. 99.

16. Tiberghien, Gilles A., *Land Art,* Paris, Éditions Carré, 1993, p. 20.

17. *Ibid,* p. 21, voir Willoughby Sharp, *Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson, Avalanche,* Automne 1970; réédité in *The Writings of Robert Smithson.*

18. Cauquelin, Anne, *L'art contemporain, op. cit.,* p. 98.

19. *Ibid,* p. 96.

20. Lyotard, Jean-François, *Le post-moderne expliqués aux enfants,* coll. « Le livre de poche », Paris, Éditions Galilée, 1988, p. 26.

21. Gagnebin, Murielle, « De l'essentielle falsification des perceptions », in *Revue française de psychanalyse,* Paris, avril 1995, p. 551.

22. Souriau, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique,* Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 1 222.

23. In « Entretien d'Ilya Kabakov », trad. par Galina Kabakov avec la collaboration de Karine Lech, Catalogue d'exposition, Centre Georges-Pompidou, 1995

24. Enaudeau, Corinne, « L'*exhibitio* chez Kant », in *Cahiers philosophiques,* n° 59, juin 1994.

25. Lyotard, Jean-François, *Le post-moderne expliqués aux enfants, op. cit.,* p. 22.

26. *Cf. Vocabulaire technique et critique de la philosophie,* A. Lalande, Paris, Presses universitaires de France, 1968.

27. *Cf. Vocabulaire technique et critique de la philosophie,* A. Lalande, *op. cit.*

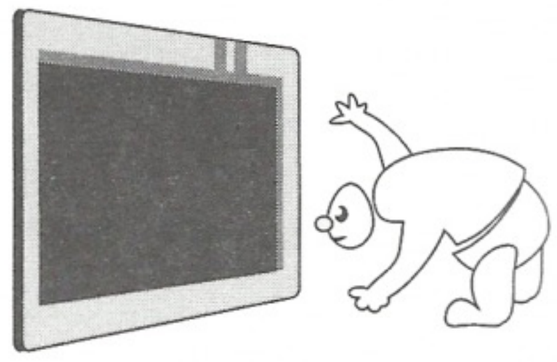
28. Lyotard, Jean-François, *Le post-moderne expliqués aux enfants, op. cit.,* p. 22

29. Riout, Denys, « Du salon à l'auberge espagnole. Poïétique d'un espace de présentation », in *Recherches poïétiques, la présentation,* sous la direction de René Passeron, *op. cit.,* p. 11.

ŒUVRE CHOISIE

L'homme qui s'est envolé…

Ilya Jossifovich Kabakov



L'œuvre

L'homme qui s'est envolé dans l'espace depuis son appartement, de la série « Les dix personnages », 1981-1988, Moscou.
Installation avec de la lumière.
Lit, ressorts, caoutchouc, bois, ficelles, imprimés, stylo bille sur papier, vaisselle, lampe, maquette, gravats et poussière de plâtre.
Dimensions de l'installation variables.
Achat en 1990 par le Musée national d'art moderne.

Biographie

Ilya Jossifovich Kabakov est né en 1933 à Dniepropetrovsk.

Après une formation de graphiste, il illustre plus de 150 livres pour enfant et réalise des peintures influencées par l'expressionnisme abstrait. Dans les années soixante, il associe texte et objet à la peinture. De 1970 à 1974, il travaille sur des albums constitués de dessins au crayon de couleur et de textes ; il commence à utiliser le concept d'« expo-art » dans des expositions fictives constituées de dépliants en accordéon, supports qu'il reprendra fréquemment dans ses installations. En 1980, il commence une série d'installations, dont *L'homme qui s'est envolé dans l'espace depuis son appartement*, (1981-1988) qui lui valent une reconnaissance rapide en Europe et aux États-Unis. Kabakov entend par installation totale un large dispositif qui permet aux spectateurs de se déplacer dans un environnement cohérent qui le plonge dans la plus grande illusion, tout en lui fournissant les meilleurs moyens d'analyse de cette illusion. Pour Ilya Kabakov, l'installation cherche à unir le temps et l'espace, à attirer à elle et à assimiler toutes formes d'arts plastiques (dessins, peintures, objets…) mais aussi les autres genres (littérature, musique, etc.).

Installation

• Assemblage de pratiques diversifiées.

Pratique de l'assemblage (objets, imprimés, matériaux divers), pratique du dessin.

• Assemblage incluant des matériaux à caractère politique.

Souci d'articulation entre pratique sociale et pratique artistique.

• Articulation entre présentation et représentation.

Présentation comme agencements d'éléments mais aussi comme conception par l'absence signifiante de *L'homme qui s'est envolé…*

• Mise en scène du regard du spectateur, positionné comme voyeur.

• Confrontation entre un lieu singulier (appartement) et un lieu institutionnel (musée).

• Quel est le statut de l'objet dans l'œuvre ?

• En quoi cette installation renvoie-t-elle au genre « peinture d'histoire » ?

Élaboration

• Le chantier de l'artiste.

Ici est montrée une œuvre constituée d'éléments épars et étrangement liés aux matériaux d'une élaboration en cours.

• C'est la mise en scène de la construction d'une réflexion.

• Interférence entre le travail réel de l'artiste, le sujet mis en scène, la perception du spectateur.

Autobiographie

• Mettre en œuvre sa propre vie.

Chaque objet semble doté d'une charge affective… Ne pas oublier que l'artiste passe à l'Ouest de manière tout à fait inespérée et que cet espace, ici proposé, n'est autre que celui de l'envol…

Bibliographie

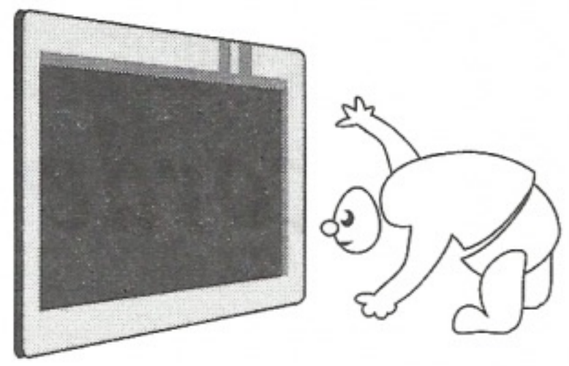
• *Magiciens de la terre*, Paris, Centre Georges-Pompidou, Musée national d'art moderne, La Grande halle-La Vilette, 1989, p. 158-159.

• *Art in America*, New-York, vol. 76, septembre 1988, n° 9, p. 179.

Œuvre choisie

Sans titre

Jean-Pierre Raynaud



L'œuvre

Sans titre, 1988, Paris.
Œuvre *in situ* composée du *Container zéro* dont l'espace peut également inclure le *Tableau 0* (objet en carrelage blanc, cadre métallique, 78,5 cm × 63 cm. *Tableau 0* est un élément indissociable du *Container zéro*.
Installation avec de la lumière.
Achat par commande à l'artiste en 1988 (avec la participation du Centre national des arts plastiques) par le Musée national d'art moderne.

Biographie

Jean-Pierre Raynaud est né en 1939 à Courbevoie.

Il suit une formation d'horticulteur, on retrouve les signes de cette formation dans la série des pots qu'il inaugure avec un pot rempli de béton. Sa première exposition personnelle a lieu en 1965. Les premiers « psycho-objets » datent de 1964 et vont faire apparaître le carrelage. Ce nouvel élément permet d'accéder à la *Maison de Saint-Cloud*. Chez Raynaud, ni le temps, ni l'espace ne sont des grandeurs mesurables. Il n'y a donc pas de différence entre les pots et la maison, abri semi-enterré qui sera déconstruit en 1993. Les objets zéro sont des tableaux faits de carreaux de céramique auxquels sont attachés des objets métalliques où sont gravés le chiffre « zéro ». Ils apparaissent en 1974. Les vitraux de Noirlac de 1975 à 1977, les stèles en 1990 où apparaissent les crânes continue son œuvre.

Installation

• Mise en scène du temps et de l'espace dans une relation à l'environnement.

L'artiste intervient régulièrement dans son œuvre et la rend par ce biais vivante.

• Espace-sculpture.

Ici, la sculpture est son propre socle, produit son propre éclairage, se veut comme un monde intérieur, ouvert à la sensibilité.

• Espace-peinture.

Bien qu'il s'agisse d'un objet en trois dimensions, c'est de peinture dont il est question ici. Le cadre délimite une surface plane. Des lignes noires dessinent la perspective.

• Assemblage de matériaux appartenant à des registres différents.

Fleurs, gravats, *Tableau 0*, container pour déchets radioactifs.

• Articulation entre présentation et représentation.

Le container est une sorte de musée Raynaud dans lequel vient se poser certains objets. La relation entre l'œuvre et le spectateur s'organise dans un face à face.

• La citation est convoquée régulièrement.

L'artiste emprunte des œuvres aux réserves du musée pour les installer dans le container (Malévitch, une manière de rappeler que la peinture, tout au long du siècle, a remis en cause la représentation de l'espace illusionniste).

Élaboration

• Cet espace *in situ* est en perpétuelle évolution par les différentes interventions de l'artiste.

Autobiographie

• Sa formation d'horticulteur participe à la constitution de ses matériaux artistiques.

• Ce thème prend toute sa signification face à la construction-destruction de la *Maison de Saint-Cloud*.

• Choix d'un matériau neutre qui devient une signature, celle de Raynaud. Sacralisation du carré de céramique format standard.

• *Numéro Zéro*, tableau constitué de 5 × 5 carreaux de céramique blanche : le signe de la disparition de Raynaud : *Numéro Zéro*, (le sens du zéro, il s'agit pour Raynaud du temps avant le 1, de l'espace avant l'œuvre) sera déposé à la mort de Raynaud au fond du *Container*. Valeur funéraire, testamentaire, programmatique d'une mort avec laquelle il travaille.

• Le *Container Zéro*, métonymie de sa maison.

• Révélation d'un enfermement structurel psychologique dans la matérialité de l'installation (caisse de résonance).

• La vie devient une œuvre ou le sacrifice d'une vie s'effectue dans l'élaboration de l'œuvre.

Le *Container* est destinée à recevoir les œuvres de Raynaud ou qu'il choisit (Malévitch, Klein… et les bouquets de roses rouges déposées rituellement par lui-même : « preuve que je suis vivant »).

• Relation sentimentale avec le matériau : fusion, solitude totale, processus de création comme sublimation extrême. L'objet a un rôle de transporteur de l'intimité venue de sa maison : testament de sa maison

• Le temps de l'œuvre intimement lié au temps de la vie : la continuité de l'élaboration. Relais de sa maison, le container est réalisée quand la maison est achevée : « Quand j'ai pris conscience qu'elle était réellement terminée, cela a été un choc terrible, comme l'aboutissement d'une recherche, la fin d'une vie ».

• Chassé-croisé entre le vide et le plein, entre le blanc brillant du matériau et la totale occupation de l'espace

Bibliographie

• Domino, Christophe, *L'art contemporain*, Paris, Centre Georges-Pompidou-Scala, 1994, p. 112.

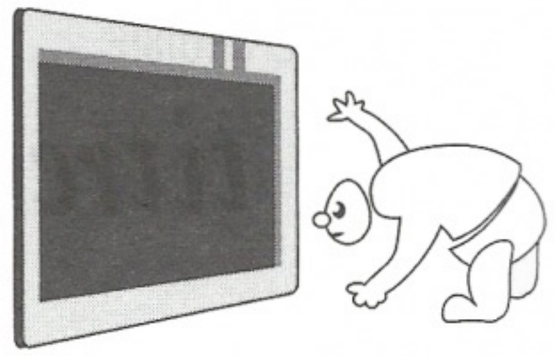
• *Art Press*, n° 181, juin 1993, article de Catherine Fracblin.

• *La Collection*, 1, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1986, p. 500.

ŒUVRE CHOISIE

Concorde

Erik Dietman



L'œuvre

Concorde, 1994.
Bronze exécuté à l'occasion de l'exposition Erik Dietman en 1994 au Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou.
Sculpture, bronze, 175 cm × 210 cm × 190 cm.
Achat en 1994 par le Musée national d'art moderne.

Biographie

Erik Dietman est né en 1937 à Jonköping.

Artiste suédois. Autodidacte, il travaille seul jusqu'en 1957, alimenté des lectures de Joyce et de Desnos. Dès son arrivée à Paris, il rencontre Spoerri, Filliou et Hains, mais il n'adhère ni au Nouveau réalisme ni à aucun autre groupe. Il définit son attitude individualiste comme *Dep-Art*, où résonnent alternativement l'imminence de la dépression et la nécessité de la constante rupture. Il travaille la sculpture au sens traditionnel mais y associe également toutes sortes d'objets.

Installation

• Sculpture au sens traditionnel du terme, mis en scène dans un espace.

Une petite motte d'argile est étirée et déformée par les mains du sculpteur. Agrandie quinze fois et fondue en bronze. Celui-ci est utilisé non pour ses possibilités de reproduction mais pour ses qualités de transfiguration.

• Association de cette sculpture avec d'autres objets.

Spécialement créée pour le Centre George-Pompidou, cette œuvre est mise en scène, accompagnée de deux fils tendus avec du linge accroché dessus.

• Combiner l'objet avec un autre.

Cette opération est réalisée non pour le détourner mais afin d'introduire une autre manière de le voir.

• La mise en scène constitue un univers peuplé de fantômes participant à la cérémonie de l'art.

Il existe ici, une anthropomorphisation des matériaux au travers de plusieurs métaphores : animaux, fragments, accessoires.

Bibliographie

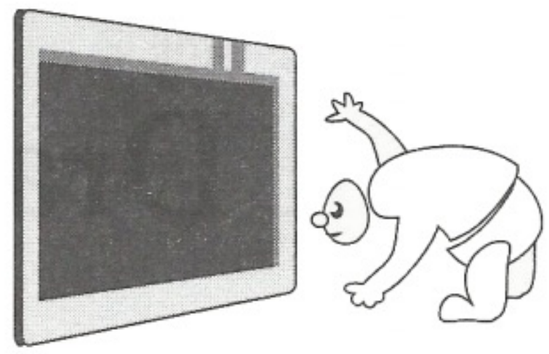
• *Erik Dietman*, monographie, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1994, p. 137.

• *La collection du musée national d'art moderne : acquisitions 1986-1996*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1996, p. 125.

ŒUVRE CHOISIE

Dernier espace avec introspecteur

Joseph Beuys



L'œuvre

Dernier espace avec introspecteur, 1982, Paris, galerie Liliane et Michel Durand-Dessert.
Installation. Un environnement faisant référence à un souvenir d'enfance de l'artiste, ainsi qu'à un accident de la circulation survenu en 1967. Deux volumes angulaires symbolisant les toits de Clèves, ville où Beuys passa son enfance ; placée entre ces deux formes en cire d'abeilles moulée dans du plâtre, une chaise à graisse, réplique, de la pièce Fettstuhl, réalisée en 1964. Au bout de cet espace, un trépied sur lequel est fixée une relique de l'accident juste derrière le rétroviseur, fixé au mur de la galerie, une photo du rétroviseur. Sur cet objet est tracée une croix, signe d'un lieu de souffrance.
Réalisée à la galerie L. et M. Durand-Dessert en 1982.

Biographie

Joseph Beuys est né en 1921 à Krefeld. Il est mort en 1986 à Düsseldorf.

Sculpteur allemand, aviateur de la *Luftwaffe* en 1941. Blessé en 1943, il est recueilli par une tribu de Tartars qui le soigne avec du feutre et de la graisse. Traumatisé par cette expérience des limites, il aura, par la suite, fréquemment recours à ces matériaux pour ses réalisations artistiques. De 1958 à 1961, se met en place l'essentiel de son vocabulaire dont les principaux termes s'appellent cuivre, bois, feutre, graisse, os, miel… Quand à la syntaxe, elle s'articule dans une dialectique du rigide et du malléable, du précis et du flou, du spontané et du didactique. Sa première exposition date de 1961. Il participe à de nombreuses actions et expositions collectives, *happenings* et événements médiatiques. Il fonde une université libre en 1974. Il crée le concept de sculpture sociale. L'acmé de ces pratiques rituelles est atteint à New York en mai 1974 lorsqu'il s'enferme une semaine durant avec un coyote dans la galerie René Block : *I like America and America likes me*. Il meurt d'une crise cardiaque à Düsseldorf. Nombre de ses œuvres sont rassemblées au musée de Darmstadt.

Installation

• Pratique du discours artistique composée d'œuvres complexes.

Ces œuvres ne peuvent être schématisées, ni réduites à des techniques ou à des catégories comme dessin, peinture, sculpture.

• La sculpture ici n'est pas seulement un environnement.

Il s'agit d'un ensemble du travail d'association d'idées, d'images, d'émotions, structuré par oppositions et corrélations, exclusions et inclusions, compatibilités et incompatibilités.

• Les objets de Beuys interrogent le lieu et ce pourquoi ils y sont.

Les matériaux utilisés forment un tout, enfermés dans l'espace d'une galerie dont il s'agit de célébrer le nouvel espace.

• Réévaluer le potentiel (concept d'énergie) de chaque objet dans un mode de fonctionnement social proche des sociétés magiques où ce que nous nommons art est d'abord inséparable de sa fonction d'usage.

Analyser pour cela chaque matériau ou objet utilisé. Par exemple les formes rondes qui se dressent au-dessus de la sculpture sont en quelque sorte des calices christiques, elles évoquent également des cheminées d'usine qui sortent d'un toit ou quelque souterrain d'alchimiste, duquel surgit quelque chose. Ces divers éléments soulignent un caractère mythologique et cérémonial.

• Pièce qui est ici l'espace d'une décision.

Beuys la désigne comme *Dernier espace* comme s'il était question d'une fin et cependant d'un début, la fin ici connote un commencement.

• L'expression du *silence* comme présence de l'œuvre.

Le feutre, matière isolante et perméable, chaleureuse et étouffante nous conduit à supposer le silence lié à l'expérience de l'action de penser.

Autobiographie

• Scupture qui évoque divers temps biographiques.

Celui de l'enfance, celui où il rencontre (pensons à son expérience de la guerre) un présage signifiant la potentialité de sa mort dans un accident de la route.

• Le rétroviseur, symbole d'une introspection.

Signe d'un regard à l'intérieur de soi.

Élaboration

• L'élaboration de la pensée au travers de matériau symbolique : le feutre.

Comme chaque élément de cette sculpture, le feutre, par ses qualités contradictoires, invite le spectateur à la nécessité de l'élaboration d'un mouvement de sa pensée. Au-delà de l'approche visuelle il faut « penser » cette œuvre pour en saisir la dimension réelle : en cela, réside l'initiation du spectateur.

• Le gravat des moules en plâtre laissé lors de l'exposition comme trace d'élaboration.

Ils ont servi à la réalisation des moulages en cire représentant les toits de Clèves.

Bibliographie

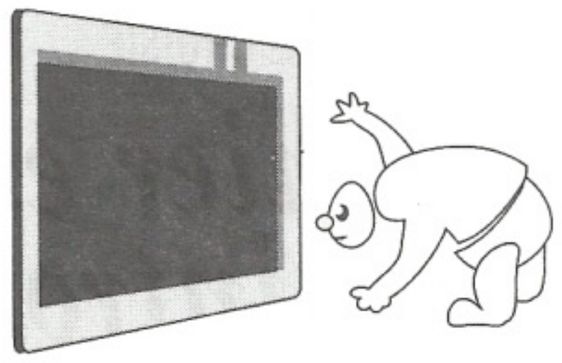
• *Artstudio*, numéro spécial « Joseph Beuys », n° 14, printemps 1987, p. 53 et p. 55.

• *Catalogue Joseph Beuys*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1994, p. 352-353.

ŒUVRE CHOISIE

Wall Drawing n° 711

Sol LeWitt



L'œuvre

Wall Drawing n° 711, 1992, Musée de Picardie, Amiens.
Lavis d'encres. Mur préparé à l'enduit imperméable blanc, après le report des lignes et l'apposition de *making tape*, chaque mélange d'encres de couleur (il y a une certaine proportion de gris dans toutes les couleurs, mêmes les primaires) est appliqué en trois étapes avec un chiffon imbibé puis essoré avant usage, la première couche est appliquée par mouvements circulaires sans retremper le chiffon, la deuxième est appliquée par tapotements jusqu'à ce que la surface peinte soit unifiée, enfin la troisième est appliquée à nouveau par mouvements circulaires. Les finitions le long des contours peuvent être faites au pinceau mince.
Réalisé au Musée de Picardie en 1992.

Biographie

Sol LeWitt est né en 1928 à Hartford. Au milieu des années soixante, Sol LeWitt entame sa carrière d'artiste après avoir travaillé un an comme graphiste dans le bureau de l'architecte I.-M. Pei (une expérience qui lui sera utile sur la question du projet par rapport à sa mise en exécution). En 1963-1964, il présente une première série de travaux dans une exposition collective dans laquelle apparaît l'influence de l'art du Bauhaus, de De Stijl, du Constructivisme russe. Il se lie avec d'autres jeunes artistes qui travaillent sur des formes pures et géométriques, tels que Mangold, Ryman, Flavin. Il est à l'origine avec Henry Flint du terme et de la notion d'art conceptuel : il a publié deux manifestes, l'un en 1967, *Paragraphes sur l'art conceptuel* (Art forum), l'autre en 1969, *Propos sur l'art conceptuel* (Art Language). Son œuvre est essentiellement tridimensionnelle mais également graphique, notamment dans les *Wall Drawings*, représentés à même les murs et voués à l'éphémère. Depuis la fin des années quatre-vingt, il réalise des commandes publiques.

Installation

• Le *Wall Drawing* est conçu, à la commande, pour un lieu spécifique.

Dans le Musée de Picardie, celui-ci occupe une petite rotonde qui dessert les salles d'exposition du rez-de-chaussée du musée. Sol LeWitt tient compte ici, de la spécificité du lieu, de l'organisation architectonique typique du style Napoléon III et de la polychromie qui vient souligner celle-ci.

• Le *Wall Drawing* pose ici la question de l'*in situ* et donc de l'installation.

Cette question est abordée avec précision lors d'un *Wall Drawing* réalisé à Turin en 1970.

• Fresques qui restent des dessins muraux et non des peintures.

• Mise en évidence des jeux complexes entre visibilité et présence, l'explicite et l'implicite. Celle-ci s'appuie sur la conjugaison de rapports comme conception-perception, plan-volume, réel-virtuel.

• Vibration des couleurs, matérialité de la surface, profondeur des tons… qui interrogent les relations entre projet et exécution.

La formulation des instructions peuvent être affinées si le besoin s'avère.

• Travail sur la frontière entre bidimensionnel et tridimensionnel.

Opération mentale qui nous conduit à replacer l'œuvre dans l'ordre de l'idée. Elle nous amène également à nous interroger sur les catégories (peinture, sculpture, dessin, etc.).

• Que signifie la présence dans cette œuvre ?

Il est peut-êre ici question du *présent* au sens où ce qui est à voir n'est pas la réalisation en tant que telle mais l'œuvre comme *concept*.

Élaboration

• Pour Sol LeWitt, l'œuvre commence toujours par n'être qu'une idée. Idée et réalisation sont nettement distinctes.

• Comme pour tous ses *Wall Drawings*, Sol LeWitt donne une définition de l'œuvre qui suffira à la signifier. La légitimité de l'œuvre repose sur sa définition.

• Le langage est pour lui un système de notation de l'idée, comme les notes, la portée pour un compositeur.

• L'œuvre sera réalisée par une équipe d'exécutants.

• La maquette, les diagrammes qui deviennent systématiques à partir des années quatre-vingt, consignent le concept lié au lieu.

• L'œuvre est réalisée sur le mur. Un support autre risquerait par son caractère d'objet, de diminuer le caractère conceptuel de l'œuvre.

• Le recours à la couleur permet de souligner l'investissement architectural du dessin. La technique est, là encore programmée par LeWitt : elle sera étalée selon des règles strictes. Il ne laisse pas de place à la subjectivité.

• Le but à atteindre est connu, l'objectif est délimité.

• En quoi le lieu induit-il l'œuvre ?

• S'agit-il d'un projet de décorateur ou d'un projet artistique autonome ?

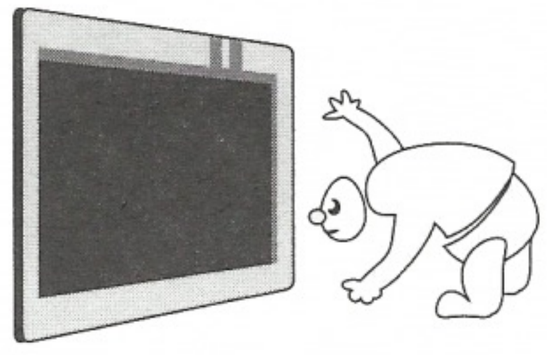
Bibliographie

• Hindry, Ann, *Carnets de la commande publique Sol LeWitt*, Paris, Éditions du regard, 1995, p. 45-59.

ŒUVRE CHOISIE

Les piques

Annette Messager



L'œuvre

Les piques, 1992-1993.
Installation.
Piques, crayons, pastels sous verre, objets, tissu, bas nylon, 250 cm × 800 cm × 425 cm.
Dimensions : celles de l'installation réalisée par l'artiste en mars 1994 au musée.
Achat en 1994 par le Musée national d'art moderne.

Biographie

Annette Messager est née en 1943 à Berck-sur-Mer.

Elle utilise aussi bien le dessin, la photographie travaillée par déchirures, ratures, juxtapositions, déplacements, addition de matière qu'elle assemble en pseudo-collection. Elle a recours aux techniques de la publicité de la presse féminine et utilise les clichés avec distanciation et dérision. Elle manipule la photographie par trucages qui combinent plusieurs modes d'expression. De plus en plus, sa pratique s'apparente à la collection, au musée personnel, présentée en adéquation avec le lieu d'exposition et en regard critique sur la société.

Installation

• Assemblage de pratiques diversifiées.

L'artiste dresse au bout de tiges métalliques des dessins figuratifs ou abstraits, des peluches augmentées de monstrueuses chimères aux formes inquiétantes.

• Installation organisée par l'artiste en fonction du lieu.

Réflexion sur la disposition, sur l'accrochage.

• Intégrations de textes, d'objets et d'images issus du quotidien.

Le mot, utilisé comme incantation, est répété. Il revient au point de lui faire perdre toute sa valeur. Il est comme offert à l'image.

L'objet est emprunté à la réalité, il est ici transpercé par des crayons de couleur assassins.

L'image vient des magazines d'actualités pour recopier la guerre, la famine, le viol, la violence faite aux hommes et aux animaux, la mort, la terreur…

• Intégrations de gestes simples et usuels dans une pratique artistique.

Empruntés aux ouvrages féminins, les gestes de découpage, de collecte, de tricotage… s'affirment face aux déclamations masculines.

• Comment la photographie, souvenir ou constat, la mise en relation texte et image constituent un moyen de coller à la vie ou de spéculer sur le langage et l'espace de la création ?

• En quoi la valorisation du geste du « quotidien » peut-elle montrer la remise en cause de l'œuvre d'art comme objet unique et sacralisé ?

Autobiographie

• Affirmation de la féminité.

Prise dans une société déterminée par le masculin, elle veut à la fois apprendre et apprendre à s'en méfier.

• Le matériau de l'œuvre comme témoignage du biographique.

Bibliographie

• *L'envers des choses, Annette Messager, Cindy Sherman, George George Kuchar*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, Galeries contemporaines, 7 septembre-11 octobre 1993, n. p.

• *La collection du Musée national d'art moderne, acquisitions 1986-1996*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1996, p. 249.

Bibliographie

Ouvrages généraux sur l'art contemporain

• Millet, Catherine, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1987.

• Millet, Catherine, *L'art contemporain*, coll. « Dominos », Paris, Flammarion, 1997.

• Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945, ouvrage collectif, Paris, Éditions de l'École nationale supérieure des Beaux Arts de Paris, 1989.

• Pradel, Jean-Louis, *L'art contemporain depuis 1945*, coll. « Connaissances artistiques », Paris, Bordas, 1996.

• Lucie-Smith, Edward, *L'art d'aujourd'hui*, Paris, Bookking international, 1996.

• Ferrier, Jean-Louis, *L'aventure de l'art au XX^e siècle*, Bienne, Éditions du Chêne-Hachette, 1988.

• Durozoi, Gérard, *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Paris, Éditions Hazan, 1992.

• Ardenne, Paul, *Art, l'âge contemporain, une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle*, Cremone, Éditions du Regard, 1997.

• Cauquelin, Anne, *L'art contemporain*, coll. « Que sais-je ? », 4^e éd., Paris, Presses universitaires de France, 1996.

• Cauquelin, Anne, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Le Seuil, 1996.

• *Dessiner une collection d'art contemporain, œuvres du fonds régional d'art contemporain de Picardie*, catalogue de l'exposition, Palais du Luxembourg, 6 mai-3 juillet 1994, Éditions Réunions des musées nationaux et Centre national des arts plastiques, 1994.

L'élaboration de l'œuvre

• Damisch, Hubert, *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris, Le Seuil, 1984.

• Fried, Mickaël, *La place du spectateur*, trad. de l'anglais par Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1990.

• Gombrich, Ernst, *Les moyens et les fins*, Paris, Rivages, 1988.

• Hours, Magdeleine, *Les secrets des chefs-d'œuvre*, Paris, Robert Laffont, 1988.

• Lorin, Claude, *L'inachevé*, Paris, Grasset, 1984.

• Passeron, René, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Vrin, 1980.

• Suquet, Jean, *Le miroir de la mariée*, Paris, Flammarion, 1974.

• « Archéologie de l'image », in *Art Press*, n° 235, mai 1998, Alain Jaubert.

• Revault d'Allonnes, O., « Création et liberté », in *La création artistique et les promesses de la liberté*, Paris, Klincksieck, 1973.

• « Achever la peinture », in *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, n°40, été 1992.

• Baudry, Jean-Louis, « Une œuvre mesure du temps », in *Catalogue de l'exposition Gérard Titus-Carmel*, Amiens, 1993.

• *Art conceptuel I*, catalogue de l'exposition, Bordeaux, C.A.P.C., 1988.

• *Réserves, Les suspens du dessin*, Catalogue de l'exposition, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1995.

L'autobiographie

• Andreas Salomé, Lou, *Correspondance avec Freud,* Paris, Gallimard, 1992 ; *L'amour du narcissisme,* textes psychanalytiques, trad. Isabelle Hildenbrand, Paris, NRF, Gallimard, 1980.

• Anzieu Didier, *Autoanalyse et connaissance de soi,* Paris, 1958.

• Arnaud, Alain, *Pierre Klossowski,* coll. « Les contemporains », Paris, Seuil, 1990.

• Barthes, Roland, *Roland Barthes par,* Paris, Le Seuil, 1995.

• Beaujour, M., *Autobiographie et autoportrait, Poétique,* novembre 1977.

• Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique,* Paris, Gallimard, 1936.

• Delacroix, *Journal,* Paris, Plon, 1950

• Derrida, Jacques, *Carte postale,* Paris, Aubier, 1980; *Limited Inc.,* Paris, Galilée, 1990.

• Deutsch, Hélène, *Autobiographie,* Paris, Mercure de France, 1986; *La psychologie des femmes. I. Enfance et adolescence,* Paris, Presses universitaires de France, 1987.

• Didier, Béatrice, *Le journal intime,* Paris, Presses universitaires de France, 1976.

• Francblin, Catherine, *Le Gac monographie, Art Press,* Paris, Flammarion, 1984.

• Freud, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse,* Paris, Payot, 1969; *L'inquiétante étrangeté et autres essais,* trad. Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1985.

• Gagnebin, Murielle, *Pour une esthétique psychanalytique, l'artiste stratège de l'inconscient,* Paris, Presses universitaires de France, 1994.

• Gusdorf, Georges, *Auto-bio-graphie,* Paris, Odile Jacob, 1991.

• Kierkegaard, Sören, *Journal,* coll. « Essais », Paris, Gallimard, 1953-1963.

• Lacan, Jacques, *Le séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse,* Paris, Seuil, 1986.

• Lejeune, *Je est un autre, l'autobiographie, de la littérature aux médias,* Paris, Seuil, 1980; *Le pacte autobiographique,* Paris, Seuil, 1976; *Moi aussi,* Paris, Seuil, 1986.

• May, Georges, *L'autobiographie,* Paris, Presses universitaires de France, 1979.

• Pachet, Pierre, *Autobiographie de mon père,* Paris, Belin, 1988; *Les baromètres de l'âme, Naissance du journal intime,* Paris, Hatier, 1990.

• Passeron, René, *La poïétique en question, Poïétique, actes du colloque de philosophie de la création,* Paris, Poïésis, 1991.

• Poulet, Georges, *Entre moi et moi – essais critiques sur la conscience de soi,* Paris, José Corti, 1977.

• Rank, Otto, *L'art et l'artiste,* Paris, Payot, 1984.

• Ricœur, Paul, *Temps et récit,* Paris, Le Seuil, 1983.

• Starobinski, Jean, *J.-J. Rousseau, La transparence et l'obstacle,* Paris, Plon, 1957.

• Stendhal, *Souvenirs d'égotisme,* Folio, Paris, Gallimard, 1983.

• Suchere, Éric, *Gasiorowski,* Paris, Maeght, 1994.

• Vance, *Le moi comme langage, Poétique,* n° 14, 1973

Revues et catalogues

• *Art Press,* n° 165, janvier 1992; n° 181, juin 1993; n° 185, novembre 1993; n° 210, février 1996; n° 214, juin 1996; n° 216, septembre 1996.

• *Autrement, Au plaisir des mots,* « Autobiographie et contraintes », P. Lejeune.

• *Le trimestre psychanalytique,* « Le patronyme », Paris, PA freudienne, 1992.

• *Corps écrit,* n° 5, « L'autoportrait », Presses universitaires de France, Paris, 1983.

• *Cahiers de l'association internationale des études françaises,* n° 29, « Le roman par lettres… », mai 1997, n° 17, « Les journaux intimes », mars 1965.

• *Les cahiers de philosophie,* « Biographies », n° 10, Lille, Presse de l'ANRT, printemps 1990.

• *Monographie Joseph Beuys,* Paris, Éd. Centre Georges-Pompidou, 1994.

• *Monographie Günter Brus,* Paris, Galeries contemporaines-Centre Georges-Pompidou, 1993.

• *X, l'œuvre en procès, Croisement dans l'art, vol. 1,* dir. É. Chiron, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996.

La série

• Johns, Jasper, *Suites et séries,* trad. de l'anglais de Bertrand Rougé, Pau, PUP, 1992, p. 159.

• Rougé, Bertrand, *Suites et séries,* Pau, PUP, 1992, p. 162.

• *Minimal Art, The critical Perspective,* Seattle, University of Washnigton Press, 1990, p. 58.

• Krauss, Rosalind, Problématique corps-esprit, Robert Morris en séries, catalogue d'exposition, Paris, Centre George-Pompidou, 1994.

• Titus-Carmel, Gérard, *Notes d'atelier et autres textes de la contre-allée,* coll. « Carnets », Alençon, Plon.

• Lascault, Gilbert, « Olivier Debré, douze notes sur les peintures d'Olivier Debré » *Artstudio,* n° 9, 1988.

• Titus-Carmel, Gérard, *Œuvres 1984-1993,* catalogue d'exposition, Amiens, Fonds régional d'art contemporain de Picardie, 1993, p. 162.

L'installation

• Buren, Daniel, *Catalogue Documenta 5*, Kassel, 1972.

• De Oliveira, Nicolas, Oxley, Nicolas, Petry, Michael, *Installations, L'art en situation*, Paris, Éditions Thames and Hudson, 1997.

• Domino, Christophe, *L'art contemporain*, Paris, Éditions Scala-Centre Georges-Pompidou, 1994.

• Hindry, Ann, *Carnets de la commande publique Sol LeWitt*, Paris, Éditions du Regard, 1995.

• Kabakov, Galina, *Catalogue d'exposition, Ilya Kabakov*, Paris, centre Georges-Pompidou, 1995.

• Krauss, Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.

• Krauss, Rosalind, Passage, *Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, Macula, 1997.

• Lyotard, Jean-François, *Le postmoderne expliqués aux enfants*, coll. « Le livre de poche », Paris, Éditions Galilée, 1988.

• Passeron, René, dir., *Recherches poïétiques, La pésentation*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1985.

• Tiberghien, Gilles, *Land art*, Paris, Éditions Carré, 1993.

• Enaudeau, Corinne, « L'exhibitio chez Kant », in *Cahiers philosophiques*, n° 59, 1994.

• Entretien avec Jean-Pierre Raynaud, in *Connaissances des arts*, n° 516, 1995.

• Gagnebin, Murielle, « De l'essentielle falsification des perceptions », in *Revue française de psychanalyse*, Paris, 1995.

• Marcadet, Bernard, « Une ambiguïté résistante : l'installation », in *Parachute*, n° 39, 1985.

• Marin, Louis, « Fragment d'histoire des musées », in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 17-18, 1986.

• Vaudey, Marc, « Des aspects téléologiques de l'œuvre de Joseph Beuys », in *Arstudio*, numéro spécial « Joseph Beuys », n° 4, 1987.

Table des matières

Introduction

Aider l'enseignant à réfléchir sur le rôle des références artistiques dans l'enseignement des arts plastiques, par Philippe Zinetti 7

Partie 1

L'ÉLABORATION DE L'ŒUVRE 10

Motivation (s)

La genèse de l'œuvre comme élément fondateur d'une pratique 12

Réflexions pédagogiques

Fini-non fini – ***Qu'est-ce qui motive la décision de fin ?*** 13

Lisibilité-visibilité – ***Peut-on véritablement montrer toutes les étapes d'une réflexion ?*** 14

Acceptation-élimination – ***Répondre à une demande, est-ce forcément proposer une solution qui rejette tous les autres possibles ?*** 15

Questionnements 16

Présentation de la notion

par Jean-Pierre Barba et Alice Vignal 17

Œuvres choisies

Card File *(Fichier)* de ***Robert Morris*** . . . 22

Sans titre de ***François Rouan*** 23

La boîte alerte – Couple de tabliers de ***Marcel Duchamp*** 24

Maquette pour le Wall Drawing n° 711 de ***Sol LeWitt*** 25

The Pocket Size Tlingit Coffin de ***Gérard Titus-Carmel*** 28

Opalka 1965/1-∞ de ***Roman Opalka*** 29

Partie 2

L'AUTOBIOGRAPHIE 30

Motivation (s)

Les relations entre le biographique et le processus créateur 32

Réflexions pédagogiques

Autobiographie-autoportrait – ***Comment différencier l'autobiographie de l'autoportrait ?*** 33

Vérité-fiction – ***Quelle relation entretient l'autobiographie avec le vrai et le faux ?*** . 34

Durée-instant – ***Comment appréhender le temps dans l'autobiographie et dans l'autoportrait ?*** 35

Questionnements 36

Présentation de la notion

par Diane Watteau 37

Œuvres choisies

Ruck *(Convulsion)* de ***Arnulf Rainer*** 45

Untitled # 141 *(Sans titre # 141)* de ***Cindy Sherman*** 46

Saynètes comiques :

Ma mère chante joyeux anniversaire de ***Christian Boltanski*** 47

Les aveugles de ***Sophie Calle*** 48

Story Art *(avec fantôme des Beaux-Arts)* de ***Jean Le Gac*** 49

Hommage à Freud de ***Michel Journiac*** . . . 50

Partie 3

LA SÉRIE 52

Motivation (s)

La pratique sérielle dans l'enseignement des arts plastiques 54

Réflexions pédagogiques

Plasticité-réflexivité – ***Y a-t-il opposition ou complémentarité entre les deux ?*** ... 55

Répétition-différence – ***Peut-on à la fois répéter et prétendre créer, en même temps, à chaque moment de la répétition, un événement ?*** 57

Unité-pluralité – ***Que se passe-t-il donc entre chaque pièce d'une série ?*** 59

Questionnements 61

Présentation de la notion

par Anne-Marie Jouve-Balédent 63

Œuvres choisies

Big Comet, 6-72°, Sea *(Grande comète, 6-72°, mer)* de ***Jan Dibbets*** 68

Stack de ***Donald Judd*** 69

Electric Chair de ***Andy Warhol*** 70

The Pocket Size Tlingit Coffin de ***Gérard Titus-Carmel*** 71

Sans titre de ***Tony Cragg*** 72

Toiles à l'unité de ***Claude Rutault*** 73

Partie 4

L'INSTALLATION 74

Motivation (s)

Les incidences du « lieu » sur la conduite créatrice 76

Réflexions pédagogiques

Lieu institutionnel-lieu singulier – ***En quoi l'espace participe-t-il à la création de l'œuvre ?*** 77

Statut de l'objet-statut de l'œuvre d'art – ***Quelles sont les conditions qui font d'un objet une œuvre d'art ?*** ... 78

Présentation-représentation – ***Comment articuler dans une production plastique l'opposition présentation-représentation ?*** 79

Questionnements 80

Présentation de la notion

par Philippe Zinetti 81

Œuvres choisies

L'homme qui s'est envolé dans l'espace depuis son appartement de ***Ilya Jossifovich Kabakov*** 90

Sans titre de ***Jean-Pierre Raynaud*** 91

Concorde de ***Erik Dietman*** 92

Dernier espace avec introspecteur de ***Joseph Beuys*** 93

Wall Drawing n° 711 de ***Sol LeWitt*** ... 94

Les piques de ***Annette Messager*** 95

Bibliographie 97

Remerciements 101

Enseigner à partir de l'art contemporain

Le champ artistique incite l'enseignant en arts plastiques à nourrir sa réflexion sur les œuvres, afin de lui permettre de construire des questions et d'inventer des transpositions de contenus selon les notions indiquées dans les programmes.

Cette recherche, conduite par un groupe de professeurs enseignant en collège et en lycée, met à la disposition des enseignants quatre possibilités d'appréhender l'art contemporain.

Les thèmes retenus sont l'élaboration de l'œuvre, l'autobiographie, la série et l'installation. D'abord conçue comme outil d'expérimentation lié à une pratique en arts plastiques, cette recherche propose différents modes d'approche : réflexions pédagogiques, questionnements, connaissances…

Les vingt-quatre reproductions d'œuvres d'art contemporain, accompagnées de fiches d'information sur l'œuvre et de réflexions selon le thème retenu, permettent à l'enseignant d'adapter celles-ci à sa pratique pédagogique.

La collection « Outils de formation » publie des travaux des groupes de recherche-action pour la formation (GRAF) du rectorat de l'académie d'Amiens. La collection poursuit les objectifs suivants : éditer des outils performants et validés pour résoudre des problèmes de terrain bien ciblés, renforcer l'appropriation par les personnels d'outils acquis dans le cadre d'actions de formation ; approfondir les savoirs et développer les compétences des personnels, notamment des formateurs en renforçant la pratique collective de la recherche-action.

Créés en équipe, essayés et testés en stages de formation, repris et modifiés à plusieurs reprises, les outils édités dans la collection sont solides, pratiques et directement utilisables.

La collection se veut aussi un espace de dialogue, de confrontation. Dans cet esprit, il est proposé au lecteur de s'approprier les outils, de les adapter à sa personnalité, à ses classes, à ses élèves, quitte à les déconstruire et à les recomposer. En retour, les auteurs lui proposent de leur faire part de ses essais, échecs, réussites afin de faire progresser la formation professionnelle pour en faire une formation à la fois globale et individualisée.

Illustration de couverture : Sol LeWitt, *Wall drawing n° 711,* 1992. Amiens © Musée de Picardie.

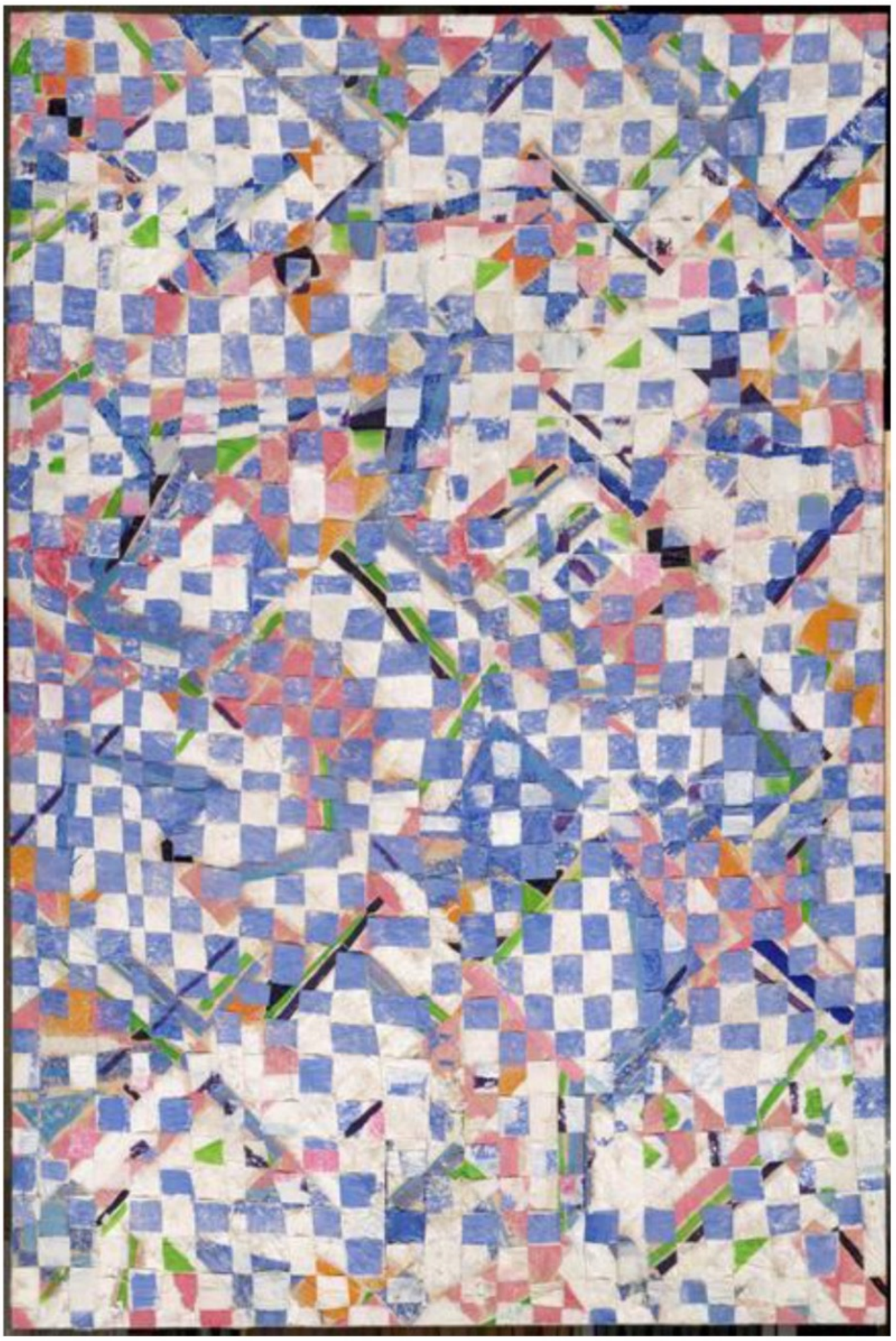
ISBN 2-86615-229-8 **800B5206** **180 F – 27,4 €**



Robert Morris, Card File, 1962

Tiroir de fichier métallique, monté sur planche de bois, fiches cartonnées
68,5 x 27 x 4 cm, Centre Pompidou Paris
http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-ArtConcept/ENS-ArtConcept.htm#image02

Card File (en français tout simplement fichier) répond au projet d'une œuvre entièrement tautologique, qui n'est constituée que de sa propre histoire : rien qu'une série de fiches, alignées dans un classeur de type Cardex, regroupant par ordre alphabétique les données constitutives de l'œuvre. A "Décision", on peut lire la liste des premières fiches et la date de leur choix ; à "Erreurs" le recensement des fautes d'orthographe contenues dans les autres fiches ; à "Titre" le titre ; à "Signature" la signature de Morris, etc, la plupart des fiches renvoyant l'une à l'autre. Ce jeu virtuellement infini est arrêté par décision arbitraire au 31 décembre 1962, comme l'indique la fiche "Travail".



François Rouan,

Tressage sur papier 1966

Gouache et aquarelle sur papier tressé, 2,39 m x 1,60 m

Site officiel de l'artiste : http://francoisrouan.net

Exposition au Musée Fabre Montpellier Tressages 1966-2016



Marcel Duchamp,

La Boîte alerte.

Carton, papier, calque, timbres, tissu, lithographies, disque vinyle
28 x 17,9 x 6,4 cm
Centre Pompidou Paris



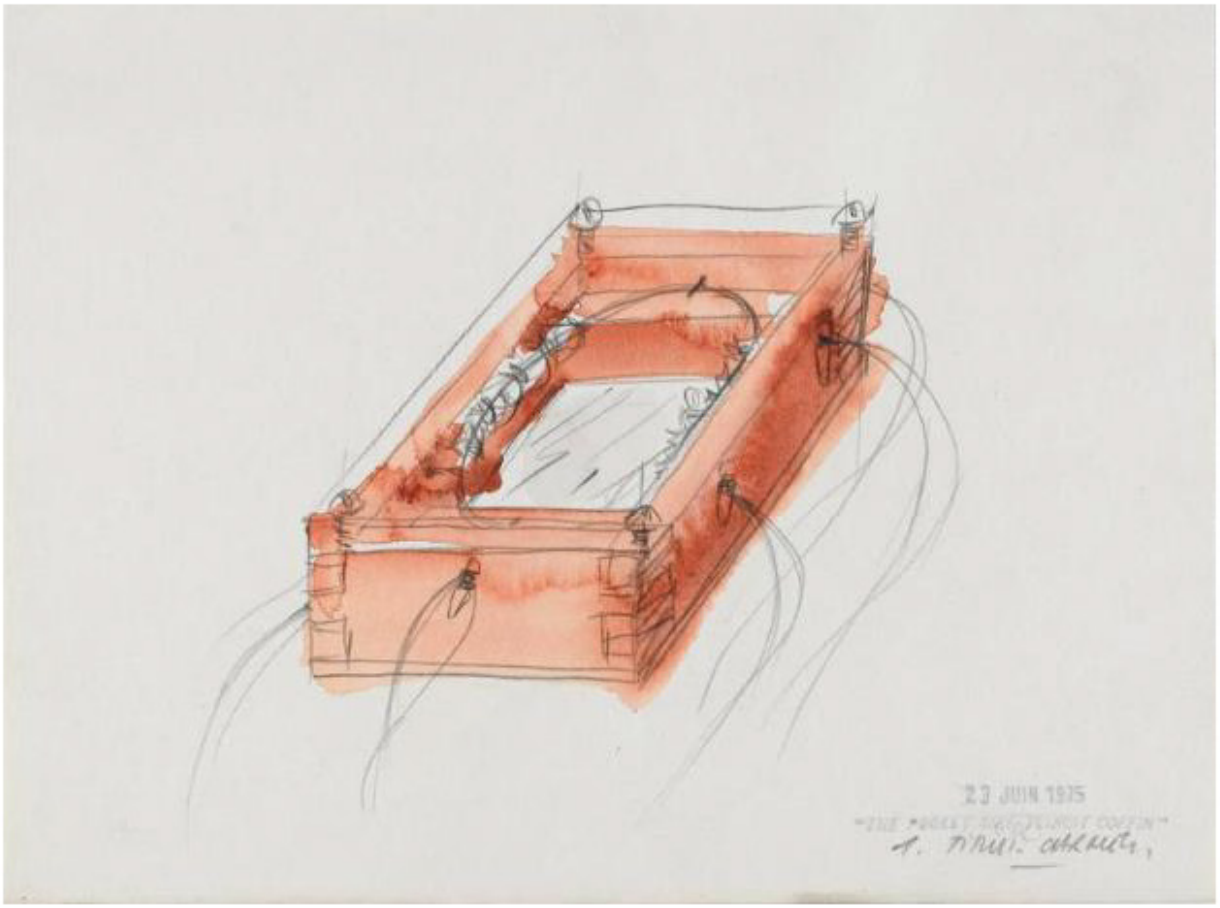
Couple de Tabliers 1959-60

Signé et daté 'Marcel Duchamp 59' (sur un ruban de soie collé en haut à droite de chaque tablier au revers)
Ready-made, imité et rectifié : deux maniques (mâle et femelle); tissu, fourrure et ruban adhésif
mâle 23.7 x 18.1 cm.
femelle 24.1 x 19.7 cm.

Conçu en 1959 cette paire de Ready-mades exécutée dans une édition de 20 exemplaires assemblés par Mimi Parent pour **Boîte alerte** la version luxe du catalogue de l'Exposition Internationale du Surréalisme, organisée en 1959 par André Breton à la Galerie Daniel Cordier, Paris



Sol LeWitt, Wall Drawing #711, 1992, lavis d'encre de couleurs au chiffon, rotonde Maignan du musée de Picardie, 1% artistique Commande publique réalisée en 1992, inaugurée en 1993



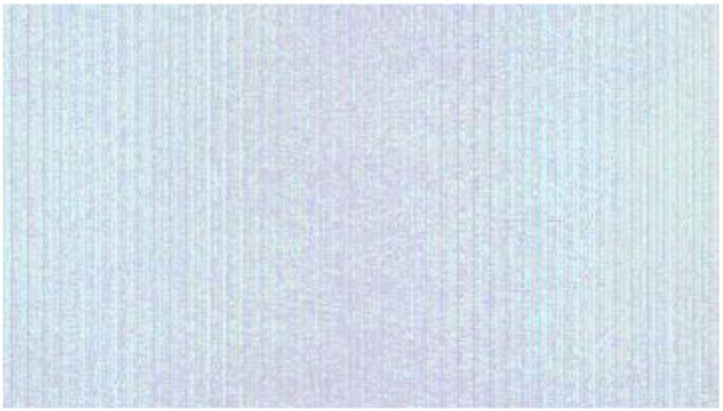
Gérard Titus-Carmel

The Pocket Size Tlingit Coffin
(Le cercueil de poche Tlingit)
1975

Mine graphite et aquarelle sur papier
20 x 27 cm
50 x 43,5 cm (avec cadre)
Inscriptions :
D.B.G. : 23 JUIN 1975
T.S.B.DR. : "THE POCKET SIZE TLINGIT COFFIN" G. TITUS-CARMEL

Centre Pompidou Paris

Série de 127 dessins exécutés entre le 23 juin 1975 et le 11 juillet 1976, variations autour d'un modèle, objet confectionné sur les instructions de Titus-Carmel, intitulé "The Pocket Size Tlingit Coffin" (Petit cercueil de poche "Tlingit"), qui emprunte son nom à un peuple d'Indiens d'Amérique du Nord.



Autre œuvre vue en gros plan :



Roman Opalka (1931 - 2011)

Opalka 1965/1 à l'infini, détail 3324388-3339185, 1965 - 1982
Peinture acrylique sur toile de coton de 196 x 135 cm
Inscriptions :S.T.R.H.DR. sur la toile : OPALKA 1965/1-infini / DETAIL 3324388-3339185

Centre Pompidou Paris







Jan Dibbets (1941 -)

Comet, 6-72°, Sky-Land-Sky

(Big Comet, 6-72°, Sea,
Comète, 6-72°, ciel-terre-ciel)
1973

Epreuves couleur chromogènes
315 x 318 cm
Inscriptions : S.B.G.: Dibbets 2°...

Ensemble
Montage de 12 photographies en arc de cercle

Centre Pompidou Paris



Donald Judd (1928 - 1994)

Stack

(Pile)
1972

Acier inoxydable, Plexiglas rouge
470 x 102 x 79 cm
(Fabricant : Bernstein Bros)

Installation murale composée de 10 éléments superposés à équidistance

Centre Pompidou Paris



Andy Warhol (1928 - 1987)

Big Electric Chair

(Electric Chair,
Disasters,
Grande chaise électrique)
décembre 1967 - janvier 1968

Encre sérigraphique et peinture acrylique sur toile
137,2 x 185,3 cm

Centre Pompidou Paris



Tony Cragg (1949 -)

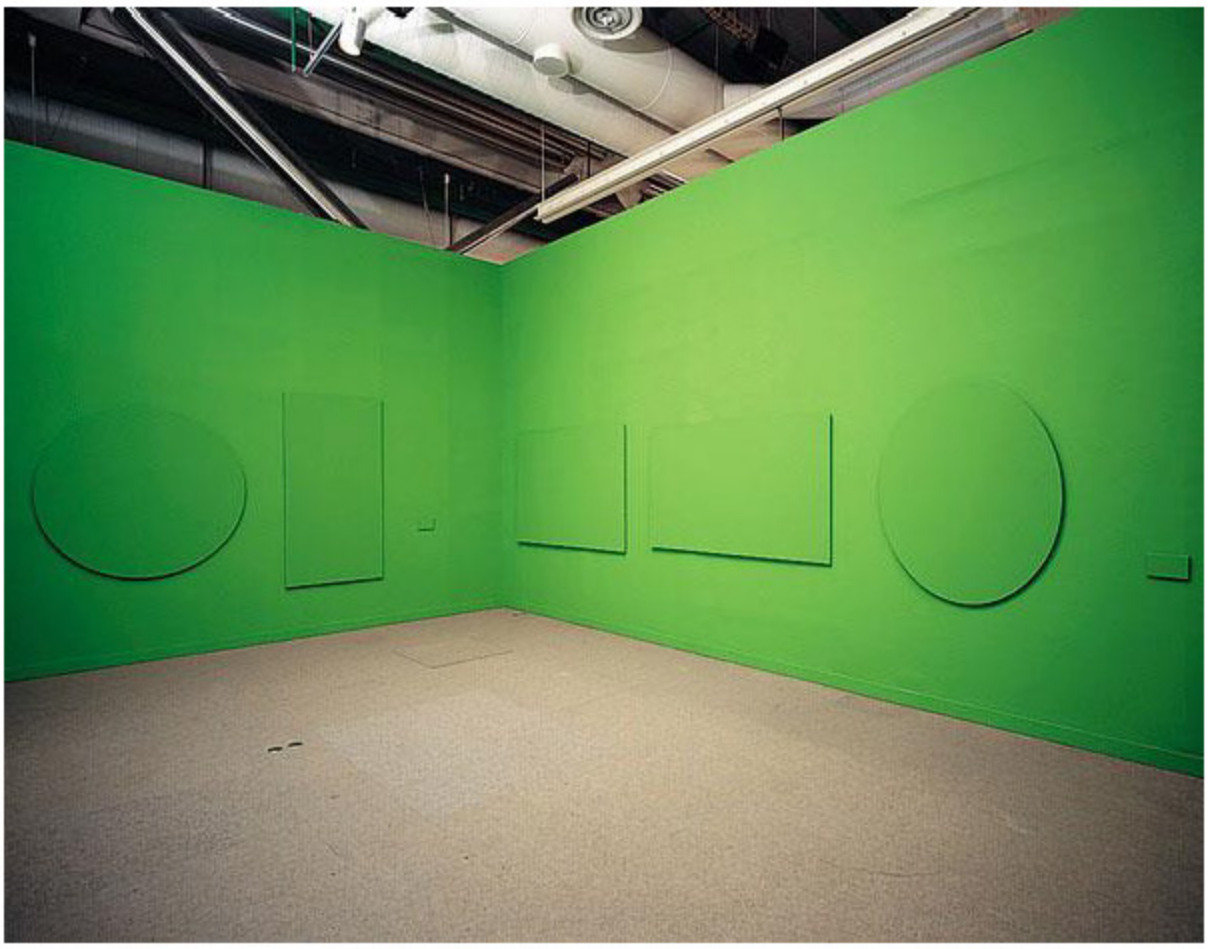
Sans titre

(Bouteille verte)
1980

Objets de récupération : plastique, bois, métal, tissu
550 x 350 cm

Installation au sol

Centre Pompidou Paris



Claude Rutault (1941-)

Toiles à l'unité

1973

Définition/méthode n°1 : une toile tendue sur châssis peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée. Sont utilisables tous les formats standards disponibles dans le commerce qu'ils soient rectangulaires, carrés, ronds ou ovales. L'accrochage est traditionnel.

MAMCO de Genève



Arnulf Rainer (1929 -)

Ruck

(Convulsion,
Kubelka)
1973

Huile et pastel gras sur épreuve gélatino-argentique
47,9 x 59,5 cm
(En collaboration avec Peter Kubelka)
Inscriptions : T.S.B.D. : "Ruck"/ A.Rainer

Centre Pompidou Paris



Cindy Sherman (1954 -)

Untitled, # 141

(Sans titre # 141)

1985

Epreuve à destruction de colorants, type cibachrome
184,2 x 122,8 cm
122 cm (hors marge)
Inscriptions : S.D.R.: Cindy Sherman, 1985

Centre Pompidou Paris



Christian Boltanski (1944 -)

Saynètes comiques : Ma mère chante joyeux anniversaire, 1974

Elément d'un ensemble de photographies



Epreuves gélatino-argentiques, encre blanche sur carton 37,9 x 112,6 cm Montage de 5 épreuves, texte
Inscriptions : T.H.M. : - L'ANNIVERSAIRE-
B. : Je suis content c'est mon anniversaire
Ma mère chante joyeux anniversaire
Je souffle les bougies
Ma mère a fait un bon gateau
Mon père me sourit

Centre Pompidou Paris

Sophie Calle (1953 -)



Une photographie noir et blanc encadrée du texte de l'artiste doit accompagner une partie ou l'ensemble de l'installation : "J'ai rencontré des gens qui sont nés aveugles. Qui n'ont jamais vu. Je leur ai demandé quelle est pour eux l'image de la beauté."
Une épreuve gélatino-argentique, une épreuve Cibachrome.
Texte d'une photographie noir et blanc: "Les poissons me fascinent. Je suis incapable de dire pourquoi. Ca ne fait pas de bruit, c'est nul, ça n'a aucun intérêt pour moi.
C'est leur évolution dans l'eau qui me plaît, l'idée qu'ils ne sont rattachés à rien. Des fois, je me prends à rester debout des minutes entières devant un aquarium. Debout, comme un imbécile. Parce que c'est beau, voilà tout."

Les poissons me fascinent
(Les Aveugles)
1986

Epreuves gélatino-argentiques, épreuve cibachrome
108 x 120 cm



N°17 de la série
Une photographie noir et blanc encadrée du texte de l'artiste doit accompagner une partie ou l'ensemble de l'installation : "J'ai rencontré des gens qui sont nés aveugles. Qui n'ont jamais vu. Je leur ai demandé quelle est pour eux l'image de la beauté."
Deux photographies noir et blanc :
Texte d'une photographie noir et blanc : "Le beau, j'en ai fait mon deuil. Je n'ai pas besoin de la beauté, je n'ai pas besoin d'images dans le cerveau. Comme je ne peux pas apprécier la beauté, je l'ai toujours fuie."

Le beau j'en ai fait mon deuil
(Les Aveugles)
1986

Epreuves gélatino-argentiques
108 x 120 x 15 cm

Centre Pompidou Paris



Jean Le Gac (1936 -)

Story Art (avec fantôme des Beaux-Arts)

1986

Toile polyester non tissée, peinture à la caséine, fusain, pastel sec et projecteur de cinéma avec sellette

250 x 340 cm

Inscriptions :

S.H.G. : Jean Legac 86

Sur le dessin, en bas, de la main de l'artiste : -Le fantôme des Beaux-Arts! hurlait le gardien du musée, en se roulant par terre comme un dément.

Le dessin reproduit une partie d'une couverture d'un roman de Jean Ray "Le Spectre de Mr Biedermeyer"

Ensemble de 2 éléments : une toile et un projecteur

Centre Pompidou Paris



Michel JOURNIAC (1943-1995). Hommage à Freud, constat critique à une mythologie travestie - 1972. Transfert photographique sur panneau. Rodolphe Stadler éditeur. Signé, daté et numéroté 3/10 en bas à droite. 80,5 x 60 cm (légers accidents en bordure). Provenance : Offert par l\'artiste à son actuel propriétaire.





Ilya Iossifovich Kabakov (1933 -)

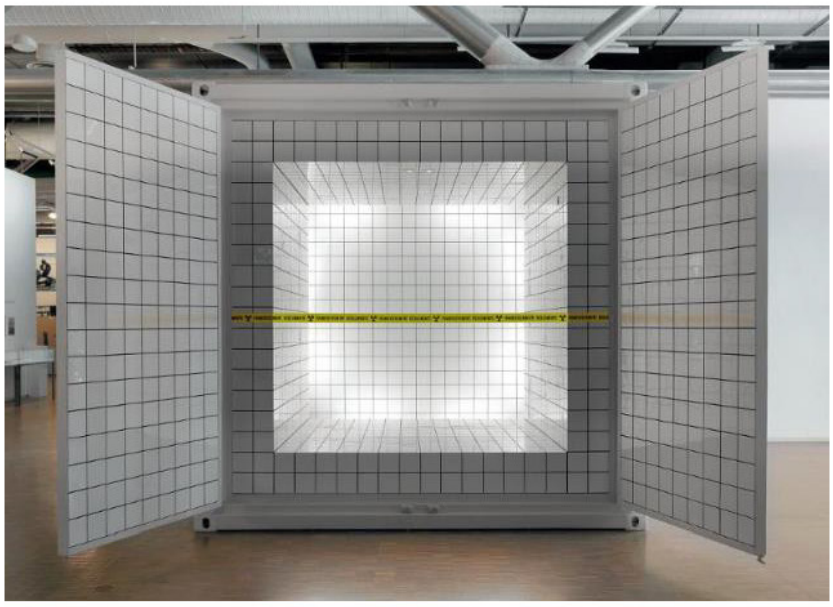
L'homme qui s'est envolé dans l'espace depuis son appartement

1984 - 1988

Bois, caoutchouc, cordes, papiers, lampe électrique, vaisselle, maquette, gravats et poussière de plâtre
280 x 242 x 613cm (environ)

L'artiste a réalisé cette oeuvre la première fois en 1985 dans son atelier à Moscou
L'installation comprend un vestibule et une pièce. Dans le vestibule, recouvert de papier peint, un panneau et des dépliants explicatifs, un manteau suspendu. L'accès à la pièce est fermé par des planches espacées qui permettent de voir ce qui se passe à l'intérieur: suspendu au plafond troué un siège de catapulte, au sol des gravats. La pièce est meublée pauvrement d'un lit pliant, de chaises, d'un peu de vaisselle, de planches, d'une lampe, d'une maquette de la ville. Les murs sont tapissés d'affiches et de dessins.

Centre Pompidou Paris



Jean Pierre Raynaud (1939 -)

Container Zéro

(Série "Espace Zéro") 1988 Carrelage, acier, électricité 330 x 330 x 330 cm

Historique des installations successives proposées par l'artiste à l'intérieur du container depuis 1988 :
- Février-mars 1988 : Tableau 0
- [s.d.] Pigment bleu étalé en rectangle aux angles arrondis
- [s.d.] Bouquet de roses fraîches posées sur le sol
- 1990 : Malevitch : Croix noire (AM 1980-1)
- 1990 : Panneau de signalisation d'un hôpital (croix rouge)
- 26 juin-18 sept 1991 : Pompe ionique pour le vide extrême réalisée en 1989 par le physicien P.G.Fournier
- 19 sept 1991-25 jan 1993 : Hommage à Tinguely : "Machine méta mécanique automobile", 1954
- 26 janvier-mai 1993 : Bouquet de roses bidon blanc
- 7 décembre 1993-1994 : 9 baquets sur roulettes contenant les gravats de pierre de la maison de Jean-Pierre Raynaud détruite à St Cloud
- 1996 : Roses fraîches
- janvier-4 avril 2000 : Drapeau français
- 4 avril 2000 : Drapeau de la Macédoine
- 30 juin 2000 : Drapeau israélien
- octobre 2000 : Container fermé suite aux évènements israélo-palestiniens
- décembre 2000 : Drapeau cubain
- mai 2001 : Drapeau de l'union des républiques socialistes
- septembre 2001 :Drapeau algérien
- 2 octobre 2001: Drapeau argentin
- 27 mars 2002 : Campagne communication-drapeau
-15 juin 2002 : Echographie, 2002
- décembre 2002 : Hommage à Matisse
- novembre 2003-28 janvier 2005 : Hommage à Pierre Restany
- 2005 : Page agrandie des drapeaux, extraite du dictionnaire Larousse, édition 1940
- 2006-mars 2007: "La Maison" , film projeté de Michelle Porte, 1993 (Mouvement des images)
- avril-17 octobre 2007 : Psycho-objet 4-3 (Les béquilles), AM 1977-580 de Jean-Pierre Raynaud
-17 octobre 2007-mai 2008: Peinture
-14 mai 2008 : L'affaire Tournesol, 1955, dessin d'Hergé (AM 2006-94)
- 16 décembre 2008 : Space Pot
- 5 octobre 2011 : Line (Ligne), 2010
-18 sept 2012-08 avril 2014 : Line1993-2012, sérigraphie contrecollée sur aluminium (motif d'un crâne)
- 1er juillet 2014 : Ruban "tri-secteur" de zone à risque nucléaire, 1992
- 1er septembre 2015 : Ruban de deuil noir en mémoire de l'oeuvre "Dialogue avec l'histoire" détruite par la ville de Québec le 17 juin 2015 et autoportrait de l'artiste (photographie noir et blanc), Quebec, 1987: "Inauguration politique"/2015 : "Destruction politique"
- 28 juin 2016- 30 janvier 2017 : souris morte (l'artiste n'a pas souhaité de cartel indicatif)

Réalisation in situ au Centre Pompidou Paris



Erik Dietman (1937 - 2002)

Concorde
[1994]

Bronze
175 x 210 x 190 cm

Bronze exécuté à l'occasion de l'exposition Erik Dietman en 1994 au Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou

Centre Pompidou Paris



Chaise de graisse, 1963,

chaise en bois et graisse animale, 90x30x30 cm,
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

Elément de l'exposition :

« Dernier élément avec introspecteur », 1982, exposition à la galerie Liliane et Michel Durand-Dessert, Paris : L'homme en osmose avec le cosmos.

Plusieurs versions de cette œuvre ont été créés et exposées par Joseph Beuys, qui attachait beaucoup d'importance à l'environnement de ses interventions.

La graisse renvoie à l'expérience de son sauvetage légendaire, mais désigne aussi le corps rendu à l'état de chose, cet amas devenant une métaphore de l'artiste et de la condition ambivalente de la matière comme état ultime et premier de l'être. En rapprochant brutalement la matière informe de l'évocation humaine, par la présence de la chaise, Beuys retourne la sculpture : non plus corps idéalisé mais un chaos en devenir ou, pour reprendre les catégories de la psychanalyse, une substitution du « ça » au fantasme du surmoi.



Annette Messager (1943 -)

Les Piques
1992 - 1993

Acier, crayon de couleur et pastel sur papier, verre, tissu, bas nylon, ficelle, peluches
250 x 800 x 425 cm

130 piques de hauteur variable, 79 cadres, 78 éléments textiles :
1) Figurines polymorphes en chiffon (libres ou encloses dans des bas noirs & chair, une série empalée sur une pique)
2) Pastels encadrés sous verre (cartes géographiques, tanks, scènes de massacre, fragments de corps,"pieta" ...), tissus divers, courroies, crayons de couleur hérissant des figurines, pastel sur papier
(descriptif fait avec l'artiste, mars 1994)

Centre Pompidou Paris

Visuels des références citées dans cet ouvrage