

COLLECTOR

ŒUVRES
DU CENTRE NATIONAL
DES ARTS
PLASTIQUES



Lille3000

EXPOSITION
05 OCT. 2011
01 JAN. 2012
TRIPOSTAL
LILLE

DOSSIER
PÉDAGOGIQUE



DOSSIER PÉDAGOGIQUE

SOMMAIRE

p 3	ÉDITOS
p 5	« COLLECTOR », PRÉSENTATION GÉNÉRALE DE L'EXPOSITION
p 6	LES ARTISTES
p 7	LE PARCOURS (LES 3 GRANDES THÉMATIQUES PAR PLATEAU)
p 8	INTRODUCTION
p 9	PISTES D'EXPLOITATION PÉDAGOGIQUE : PREMIER ET SECOND DEGRÉ - <i>La Joconde</i> ou comment un tableau devient une icône - Art et design, Art ou design? - Art, publicité et société de consommation
p 43	SECOND DEGRÉ - Images du monde, monde des images - De l'imitation à la création
p 58	PREMIER DEGRÉ - Hommage, détournement et parodie - Le temps et la finitude de l'être
p 77	PROGRAMMATIONS SATELLITES AU TRIPOSTAL, AU LaM ET AU PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LILLE
p 78	INFOS PRATIQUES
p 79	ÉQUIPE lille3000
p 80	ÉQUIPE CNAP
p 81	PARTENAIRES lille3000
p 82	ÉVÉNEMENTS lille3000 À VENIR

RÉDACTION DU DOSSIER PÉDAGOGIQUE :

- Godeleine Vanhersel, professeur d'histoire-géographie et d'histoire des arts au Lycée Pasteur de Lille
- Marie-José Parisseaux-Grabowski, conseillère pédagogique en arts visuels de Lille

COORDINATION ÉDITORIALE :

- lille3000 : Magali Avisse, Vanessa Duret, Audrey Chaix, Estelle Hamon
- CNAP : Aurélie Lesous

REMERCIEMENTS :



MAURIZIO CATTELAN

Sans titre, 1997 - FNAC 980395, Centre national des arts plastiques

© Maurizio Cattelan / CNAP / photo : galerie Emmanuel Perrotin, Paris

Lille est devenue en 2004 Capitale Européenne de la Culture. **lille2004** a puisé sa force des artistes et des habitants qui ont transformé la cité pendant un an. Des signes forts restent présents dans la mémoire collective comme dans la réalité : les Métamorphoses, les Mondes Parallèles, les maisons Folie, les fêtes, un formidable enthousiasme. Cet événement hors norme a véritablement modifié en profondeur l'image de la Ville de Lille et de l'Eurorégion. **lille2004** a révélé la formidable énergie créatrice de son territoire.

lille3000 poursuit et approfondit ce dynamisme. Porte d'entrée vers le futur, **lille3000** se propose d'explorer les richesses et les complexités du monde de demain en interrogeant chacune des voies de son développement. Ni festival, ni biennale, **lille3000** invite à la découverte des cultures à travers les artistes les plus contemporains d'ici ou d'ailleurs, tout en faisant partager ses manifestations par le plus grand nombre au cœur de la ville.

lille3000 interroge de multiples domaines : l'économie et les nouvelles technologies, l'art de vivre en ville et la construction de la ville de demain, la spiritualité, et plus généralement les questions de société et de civilisation.

Cette ouverture vers d'autres mondes, **lille3000** l'a vécue intensément à l'automne 2006, avec sa première édition thématique : "Bombaysers de Lille". L'Inde et ses multiples facettes au croisement de l'art et de la modernité étaient au cœur de ce premier grand rendez-vous : métamorphoses, installations d'artistes, expositions, cinéma, spectacles et parade, autour de Bangalore, Bombay, Brick Lane...

lille3000 a su saisir l'opportunité de présenter à Lille des œuvres emblématiques rassemblées par un des plus importants collectionneurs d'art contemporains : François Pinault. En 2007, l'exposition "Passage du Temps", au Tripostal, marque une nouvelle étape déterminante pour Lille, tournée vers des modes de création et de diffusion qui évoluent grâce aux nouveaux réseaux.

En 2010, **lille3000** présente "La Route de la Soie" au Tripostal, du 20 octobre 2010 au 23 janvier 2011, une exposition de pièces majeures de la Saatchi Gallery à Londres ; dans l'esprit **lille3000**, cette programmation allie avec force culture populaire et respect des œuvres du génie humain dans leur foisonnante diversité.

Pour sa deuxième édition thématique, *Europe XXL*, **lille3000** est partie à la découverte d'un nouveau continent, celui d'une Europe transfigurée 20 ans après la chute du mur de Berlin. Durant quatre mois, au gré de grandes expositions, de Midi-Midi survitaminés, de spectacles radicaux et de nouveaux lieux, Lille et l'Eurométropole se sont mises à l'heure du nouvel Est, de la bouillonnante Berlin au Kazakhstan.

Autre thème récurrent de **lille3000**, les multiples visions du futur et l'avant-garde. Au cœur de cette thématique, l'exposition "Futurotextiles" aborde ces questions de manière insolite en mêlant l'art et la science. Suite à son succès au Tripostal de Lille (2006), à Istanbul (2007) ou à Courtrai (2008), c'est à Bangkok, Casablanca et Jakarta qu'elle a été présentée en 2009 et 2010. Après une escale dans le *Pavillon Lille Europe*, à l'occasion de l'Exposition Universelle Shanghai 2010, c'est une version revisitée de Futurotextiles qui entame une nouvelle tournée : un voyage de deux ans, entre Barcelone et Tourcoing, en passant par Cordoue et Prato.

Rendez-vous printanier renouvelé à la Gare Saint Sauveur dès le mois d'avril 2011, avec l'exposition "Paranoïa" et de nombreux événements festifs et conviviaux. Puis, à partir d'octobre, **lille3000** poursuit sa route des grands collectionneurs avec, au Tripostal, une exposition inédite, "Collector", consacrée aux collections publiques françaises, en partenariat avec le Centre national des arts plastiques.

Enfin, pour 2012, **lille3000** prépare une nouvelle édition thématique, l'occasion de traverser le réel sur fond d'étrangeté, avec une programmation intrigante pleinement... *Fantastic*.

De **lille2004** à **lille3000**, le voyage continue...

Martine Aubry

Maire de Lille

Présidente de Lille Métropole Communauté urbaine

L'année 2011 marque les 220 ans de la collection dont le Centre national des arts plastiques assure la garde et la gestion. Cette collection prospective et unique par son ampleur rassemble aujourd'hui plus de 90 000 œuvres et tend à être le reflet le plus exact de la scène artistique actuelle. Dans le cadre de cet anniversaire exceptionnel, le CNAP a répondu à l'invitation qui lui est faite par Lille 3000 afin de présenter, du 5 octobre 2011 au 1^{er} janvier 2012, l'exposition "Collector" dans les vastes espaces du Tripostal. Sur près de 6000m², le public pourra ainsi découvrir un panorama de la création des 40 dernières années alliant librement design, photographies et arts plastiques de la scène française et internationale.

Animant une politique active de diffusion de ses collections en France et à l'étranger, le CNAP contribue ainsi à la diffusion de l'art contemporain auprès d'un public toujours plus large. En France, le CNAP a ainsi mené une série de manifestations cherchant à renouveler chaque année les approches et les partenariats : à l'échelle d'une ville en créant un parcours urbain à Amiens en 2007, ou d'une région avec des Musées de France pour l'opération *Tilt* en Région Centre en 2009 mais aussi à l'échelle du territoire national pour l'opération *Les visiteurs* en 2006 en partenariats avec 20 monuments nationaux ou encore tout au long de l'année 2010 en lien avec le réseau de l'art contemporain pour la manifestation *Diagonales* qui a rassemblé 20 lieux (Musées, Fonds régionaux d'art contemporain, écoles d'arts...) en France, au Luxembourg et en Belgique autour d'une thématique commune.

À l'étranger, le CNAP s'est associé à de grandes manifestations prestigieuses afin de faire connaître la richesse de la scène française comme dans le cadre de l'année France - Russie 2010 en présentant l'exposition "Res publica" au Musée d'art moderne de Moscou (MMOMA), et à l'automne 2011 l'exposition "Liberty, Equality, Fraternity" au Wolfsonian Museum de Miami (États-Unis) qui présentera au moment de la foire internationale "Art Basel Miami" une lecture non linéaire des arts décoratifs et du design français des XX^e et XXI^e siècles. Le CNAP s'engage à diffuser plus largement ces collections en direction du continent africain notamment au Cameroun à Douala en 2010 et 2011 et en 2012 au Sénégal avec l'itinérance de l'exposition "Métissage" à Dakar dédiée au "médium textile" dans la création contemporaine.

Prolongeant cette politique, "Collector" sera la première présentation d'ampleur des collections du CNAP en France depuis plus de 10 ans, événement majeur tant par son ampleur que par la richesse des thématiques qui y seront abordées. "Collector" se propose ainsi de renouveler le regard sur les grandes expositions thématiques en mettant en jeu des œuvres rarement montrées en France dans des rapports et confrontations inattendues. Profitant de la configuration du Tripostal de Lille sur trois niveaux, l'exposition sera conçue en trois chapitres qui dessineront un parcours rempli de jeux de formes et de langages propre à donner à lire l'art du XX^e et XXI^e siècle.

Richard Lagrange

Directeur du Centre national des arts plastiques

COLLECTOR PRÉSENTATION GÉNÉRALE

EXPOSITION

→ **TRIPOSTAL, LILLE**

Le Centre national des arts plastiques (CNAP) et lille3000 s'associent pour la première fois afin de présenter l'exposition "Collector", qui investit durant trois mois le Tripostal, à Lille.

À l'occasion des 220 ans des collections du CNAP, "Collector" constitue une exposition manifeste et pluridisciplinaire. Elle rend hommage à l'État, qui, depuis plus de deux siècles, est le principal collectionneur de son époque, constituant peu à peu notre patrimoine commun. Collector, « celui qui amasse », dans son acception latine, affirme l'une des missions premières du CNAP consistant à enrichir les collections nationales. Cependant, le mot « collector » impose une distance critique, désignant tout à la fois l'objet devenu iconique par sa rareté comme celui rendu massivement disponible.

Largement inspirée des évolutions sociales, politiques, économiques et artistiques depuis la fin des années 1960, "Collector" invite à une réflexion sur les systèmes de représentation, entre reproductibilité de l'image et de l'œuvre, image médiatique et image de soi. Panorama des dernières années de la création contemporaine, l'exposition "Collector" est construite suivant des jeux de va-et-vient entre le présent et le passé permettant de suivre les filiations artistiques et la vivacité des réflexions qui y sont abordées. Près de 150 œuvres de 86 artistes sont ainsi proposées pour la première fois dans une lecture ouverte et décloisonnée, mêlant arts plastiques, photographie, design et vidéo.

L'exposition porte une attention particulière à l'accès de tous les publics à l'art contemporain, en lui donnant des clés de compréhension pour aborder les œuvres d'aujourd'hui. Dans ce cadre, un programme de médiation à destination de tous est mis en œuvre. Par ailleurs, "Collector" est accompagnée d'une vaste programmation hors les murs. Au LaM et au Palais des Beaux-Arts de Lille se tiendront des concerts, des conférences et la présentation de quatre commandes publiques inédites.

À l'occasion de cette manifestation, trois musées de la métropole lilloise - le LaM à Villeneuve d'Ascq, la Piscine à Roubaix, le MUba musée Eugène Leroy à Tourcoing - proposent un réaccrochage de leurs collections permanentes, en mettant l'accent sur les œuvres du CNAP en dépôt.

"Collector" est présentée par le Centre national des arts plastiques et lille3000, avec le soutien de la Ville de Lille.

Commissaire et coordinateur général : Sébastien Faucon, responsable de collection au CNAP.
Commissaires : Pascal Beausse, Claire Bernardi, Pascale Cassagnau, Émilie Philippot, responsables de collection au CNAP.

COLLECTOR LES ARTISTES

LES GRANDS TRANS-PARENTS

(PREMIER PLATEAU, RDC)

ANONYME
Karina BISCH
Ulla von BRANDENBURG
Luigi CALAMATTA
Valentin CARRON
Jean-Charles de CASTELBAJAC
Nicolas CHARDON
Roman CIESLEWICZ
Robert DOISNEAU
ERNEST T.
ERRÓ
Richard FAUGUET
Hans-Peter FELDMANN
IKHEA@SERVICES
Jean-Auguste-Dominique INGRES
Pierre JOSEPH
Bertrand LAVIER
Édouard LEVÉ
Sherrie LEVINE
MAN RAY
Henri MATISSE
MATTA
Alessandro MENDINI
Gabriel OROZCO
Gaetano PESCE
André RAFFRAY
Antonio SAURA
Denis SAVARY
STUDIO 65
THE BLUE NOSES
Jacques VILLON

DOMMAGES COLLATERAUX

(DEUXIÈME PLATEAU, R+1)

Mathieu Kleyebe ABONNENC
Vito ACCONCI
Dennis ADAMS
AES
Kader ATTIA
Renaud AUGUSTE-DORMEUIL
Éric BAUDELAIRE
Francis BAUDEVIN
Jurgen BEY
BP
Fernando & Humberto CAMPANA
Pier Giacomo & Achille CASTIGLIONI
Maurizio CATTELAN
CLAIRE FONTAINE
Claude CLOSKY
Hannah COLLINS
matali crasset
Damien DEROUBAIX
Gérard DESCHAMPS
Robert DOISNEAU
Sam DURANT
Jimmie DURHAM
ERRÓ
Mounir FATMI
Piero GILARDI
Felix GONZALEZ TORRES
H5 (François ALAUX, Hervé de
CRÉCY, Ludovic HOUPLAIN)
Raymond HAINS
William KENTRIDGE
William KLEIN
Gianni MOTTI
Eduardo PAOLOZZI
STILETTO STUDIOS
Raymond PETTIBON
Robert RAUSCHENBERG
Sophie RISTELHUEBER
Franck SCURTI
Philippe STARCK
Roland TOPOR
Marcel WANDERS
WANG DU
Andy WARHOL
Zhuang XIAO

LIFE IS A KILLER

(TROISIÈME PLATEAU, R+2)

Saâdane AFIF
Ron ARAD
Pierre ARDOUVIN
Maarten BAAS
Olaf BREUNING
James Lee BYARS
Brice DELLSPERGER
Peter FRIEDL
John GIORNO
Roman OPALKA
David SHRIGLEY
Jean-Luc VERNA
Rémy ZAUGG

QUATRIÈME PLATEAU

(HORS LES MURS)

Ziad ANTAR
Eleanor ANTIN
Guy BEN-NER
Laetitia BÉNAT
Charley CASE
Arnaud CATHRINE
Étienne DE CRÉCY
Brice DELLSPERGER
DJ CHLOÉ
Quentin DUPIEUX
Vincent EPPLAY
Pierre GINER
Lothar HEMPEL
Teun HOCKS
Kelly LAMB
Matthieu LAURETTE
MADE IN ERIC
Christian MARCLAY
Maurizio NANNUCCI
Deimantas NARKEVICIUS
Cécile PARIS
Alexandre PÉRIGOT
Chloe PIENE
Claudia TRIOZZI

LE PARCOURS

LES 3 GRANDES THÉMATIQUES PAR PLATEAU

LES GRANDS TRANSPARENTS PREMIER PLATEAU (RDC)

Ce premier plateau invite le spectateur à une réflexion sur l'avenir de la création, dans une société saturée d'images depuis l'échec des grandes utopies modernistes. Selon le principe de la citation, il s'agit pour l'artiste de surmonter un certain désenchantement du monde.

Au travers des médiums traditionnels que représentent la sculpture et la peinture, ce premier plateau met en jeu la formation du regard dans la construction de l'icône et du chef d'œuvre.

Si Henri Matisse rend hommage au XVII^e italien en copiant *La Chasse* d'Annibal Carrache, les silhouettes de Richard Fauguet laissent deviner les sculptures de Jeff Koons, de Martin Kippenberger ou encore d'Edgar Degas. Entre hommage et irrévérence, cette relecture de l'histoire de l'art, depuis l'Antique à Picasso, nous entraîne dans une mise en abîme. L'unicité de l'œuvre est ainsi remise en cause. *La Joconde* photographiée par Robert Doisneau, devient icône pop chez Jean-Charles de Castelbajac.

DOMMAGES COLLATÉRAUX DEUXIÈME PLATEAU (R+1)

Consacré à l'analyse des échanges, des articulations et des interactions qui peuvent exister entre les artistes et le monde, ce second plateau témoigne d'un mouvement d'ouverture perpétuel : de l'objet au logo, de l'image média à sa déconstruction, de la mémoire au mémorial. L'artiste adopte une attitude critique entre dénonciation d'une société de plus en plus immédiate et amorce d'une tentative de sortie.

Fredric Jameson définit notre culture contemporaine comme s'apparentant au logo et caractérise notre société actuelle comme un monde du signifié. Le court métrage d'animation *Logorama* des H5 (François Alaux, Hervé de Crécy, Ludovic Houplain) en démontre les ressorts mais aussi l'universalité. Le monde actuel semble saturé de messages visuels communicants.

Par un retournement des codes médiatiques, les artistes livrent dans ce plateau un décryptage d'une société de l'image. Spectacle du monde, *Défilé* de Wang Du, puise dans la presse chinoise, matérialisant en 3D ces images de propagande de l'armée. Gianni Motti nous apprend à nous désinformer, prendre recul sur l'information, en décontextualisant des images de la guerre du Kosovo.

LIFE IS A KILLER TROISIÈME PLATEAU (R+2)

Selon l'injonction donnée par l'œuvre de John Giorno à l'entrée du troisième plateau, *Life is a Killer* est avant tout inévitable. Formes de memento-mori, ces trois dernières salles nous renvoient au caractère transitoire de l'existence.

La représentation du crâne humain, largement exploitée dans l'histoire de l'art retrouve ici toute sa place. Les monstres de David Shrigley annoncent le plafond anamorphose *Re : Tête de Mort* de Saâdane Afif, référence aux *Ambassadeurs* d'Hans Holbein le Jeune.

À l'inverse de la saturation du signe et de l'image abordée par les plateaux précédents, cette dernière partie tend à un effacement progressif de la figure et à une épure formelle. Chaque salle se présente ainsi comme un nouveau seuil, une nouvelle expérience de la durée.

Par ses injonctions sentencieuses, Rémy Zaugg nous force à refuser l'aveuglement et à percevoir notre destinée collective et individuelle. Peter Friedl invite à "corrompre l'absolu", ces quelques mots deviennent la synthèse globale et le dénouement de ces œuvres, s'engageant dans la sphère du collector.

EXPOSITION COLLECTOR PISTES D'EXPLOITATION PÉDAGOGIQUE

INTRODUCTION

Collectionner l'art est affaire de coups de cœur ou de choix raisonnés, de passion ou d'investissements spéculatifs. Certains collectionneurs privés, un jour ou l'autre, dévoilent leurs trésors au grand public afin de faire partager leur amour de l'art. À l'automne 2007, « Passage du temps », au Tripostal, évoquait non pas la fugacité de l'existence mais l'art de ces trente dernières années à travers la collection de François Pinault. En 2010, « La Route de la Soie » emmenait ses visiteurs à la découverte de l'art contemporain d'Inde, de Chine et du Moyen-Orient via les œuvres de Charles Saatchi. Un jeune collectionneur, Steve Rosenblum, dit d'eux « Ils ont donné aux artistes une visibilité. C'est ce dont ils ont besoin, pas d'être accrochés dans des appartements. Ils ont aussi éduqué les jeunes générations à l'art contemporain. » Ce faisant, l'un et l'autre remplissent une mission de service public puisqu'ils contribuent à la démocratisation de l'art.

Le Centre national des arts plastiques (CNAP) est quant à lui un collectionneur public dont la tâche est différente. En effet, sans aucune exclusive, le Centre national des arts plastiques enregistre une image de l'art contemporain, afin de la restituer dans toute sa diversité technique (les différents médiums), générationnelle ou géographique (nationale et internationale), en vue d'enrichir, de diffuser et de conserver le patrimoine français. Trois priorités orientent la politique d'acquisition : l'attention à la création émergente, l'achat d'œuvres marquantes d'artistes confirmés pour constituer des ensembles significatifs et une ouverture à la création et à l'actualité internationale. Depuis 20 ans, ce sont plus de 20 000 œuvres et objets d'art contemporain qui ont ainsi rejoint les collections du CNAP.

Le CNAP tire son origine de la Division des beaux-arts, des sciences et des spectacles, créée en 1791, deux ans avant la loi sur la création du musée du Louvre. Dès le début, un budget a été attribué pour l'acquisition d'œuvres d'artistes vivants, que ce soient de jeunes talents, des artistes confirmés ou en difficulté. Près de 93 000 œuvres ont rejoint le CNAP dans les domaines de la peinture, de la sculpture, de la photographie, du multimédia et de la vidéo, des installations, des arts graphiques, des livres d'artistes, des objets d'art décoratif et du design. Le CNAP enrichit ses collections en achetant aux artistes, aux galeries ou lors de foires d'art, mais il commande aussi des œuvres comme par exemple *The Dreadful Details* à Eric Baudelaire ou les *Eleven Blowups* à Sophie Ristelhueber, grâce au dispositif de la commande public. Enfin, de nombreuses donations viennent compléter l'ensemble.

Les œuvres du CNAP sont prêtées ou déposées dans des musées mais aussi dans des administrations en France et à l'étranger. Dès l'origine, les œuvres d'art achetées ou commandées par l'État étaient destinées à être mises en dépôt dans les musées, dans les administrations ou dans l'espace public. Les établissements qui bénéficiaient alors de ces envois étaient très divers : musées, mairies, églises, cathédrales,

évêchés, universités, hôpitaux, palais de justice, préfectures, édifices militaires, etc.

Aujourd'hui encore, le fonds national d'art contemporain est pour le CNAP un outil important pour assurer la mission de diffusion de la création contemporaine que lui a confiée l'État, au sein du réseau des institutions culturelles publiques (musées, centres d'art, Fonds régionaux d'art contemporain, etc.) et des administrations en France et à l'étranger.

Le CNAP ne se contente pas de constituer une collection. Il développe un programme d'expositions conçu à partir du seul fonds national d'art contemporain dont il valorise à chaque fois un aspect particulier. Il organise des expositions comme celle du Tri postal. Il apporte son appui aux projets menés par de jeunes artistes ainsi qu'une aide pour leur première exposition sans omettre les allocations accordées aux artistes en difficulté. À cela il faut ajouter les soutiens octroyés aux critiques d'art et aux éditeurs ou aux recherches en matière de restauration. Le rôle joué par cet organisme dépasse de très loin celui d'un collectionneur privé même quand ce dernier ouvre généreusement ses réserves. Le CNAP est un acteur majeur du marché de l'art en France mais surtout son action est décisive pour le développement et la diffusion de la création contemporaine dans notre pays.

Godeleine Vanhersel

Le dossier pédagogique de "Collector" conçu pour proposer des ressources sur les œuvres de l'exposition est organisé en trois parties.

La première partie de ce dossier pédagogique est destinée aux enseignants du premier et du second degré. Elle aborde les thématiques communes suivantes : la Joconde en tant qu'icône, le lien entre art et design et enfin le regard des artistes sur la société de consommation.

La deuxième partie, aborde, plus spécifiquement pour les enseignants du second degré, des thématiques en lien avec les différents thèmes du programme d'histoire des arts au collège et au lycée : « Images du monde, monde des images » et « De l'imitation à la création ».

La troisième et dernière partie, s'adresse aux enseignants du premier degré, et traite des deux thématiques suivantes : « Hommage, détournement, parodie » puis « De l'imitation à la création ».

Des ressources complémentaires sont également téléchargeables dans l'espace enseignant sur www.collector-expo.com.

¹ Fondateur du site d'achat en ligne *Pixmania*, cité par *Connaissance des arts*, juillet-août 2011, Axelle Corty, « Collectionner, un passe-temps très tendance ».

EXPOSITION COLLECTOR PISTES D'EXPLOITATION PÉDAGOGIQUE

PREMIER
&
SECOND
DEGRÉ



LA JOCONDE OU COMMENT UN TABLEAU DEVIENT UNE ICÔNE

PREMIER PLATEAU, RDC (SALLE 2) - LES GRANDS TRANS-PARENTS

I - SECOND DEGRÉ

« Quelle est cette femme sans sourcils, aux mâchoires développées sous leur luxuriante rondeur, aux cheveux extrêmement fins ou très peu fournis, au front très découvert ou très puissant, à l'œil sans éclat, mais d'une limpidité surhumaine ? La tradition nous dit que c'est madame Lise (Mona Lisa), femme del signor Francesco del Giocondo ». George Sand décrit ainsi *La Joconde* dans un texte intitulé « *La Joconde* de Léonard de Vinci gravée par M. Calamatta ».

Poser cette question découlait d'une constatation que l'auteur de *La Mare au diable* avait faite dans le même texte : « Il est peu de figures aussi connues que celle de Mona Lisa del Giocondo, et, chose étrange, il est peu de physionomies moins devinées. Cette beauté célèbre offre, dans son expression un tel problème, que personne ne l'a regardée sans émotion, et que personne, après l'avoir vue un instant, ne l'a oubliée. ».

La Joconde de Léonard de Vinci est considérée aujourd'hui comme le tableau le plus célèbre du monde. Ce portrait a été admiré dès l'époque de sa réalisation par les contemporains de Léonard de Vinci mais c'est vers le milieu du XIX^e siècle qu'il acquiert une renommée auprès du grand public. Sa silhouette, ses yeux ou son sourire seul suffisent à la reconnaître, ce qui fait que nous ne le regardons pas vraiment.

D'où vient cette notoriété et ce mystère évoqués par la bonne dame de Nohant ? **Ce tableau est devenu une icône révérée ainsi qu'en témoignent les spectateurs photographiés par Doisneau ou les multiples reproductions et détournements comme ceux de Calamatta, Castelbajac ou encore Cieslewicz.**

LA JOCONDE EN FRANCE DEPUIS FRANÇOIS I^{ER}

Léonard de Vinci a réalisé cette huile sur bois de peuplier entre 1503 et 1506. L'histoire en demeure obscure à bien des égards. Le modèle en serait Lisa Gherardini, épouse de Francesco del Giocondo, marchand d'étoffes à Florence, d'où son surnom de « Gioconda » francisé en « Joconde ». Les circonstances de la commande sont mal connues. Peut-être est-ce à l'occasion de la naissance d'un des fils du couple, Andrea, en décembre 1502. La peinture ne fut jamais livrée à son commanditaire et on ne sait précisément comment le tableau est entré dans les collections royales françaises à l'époque de François I^{er}.

Lors de la Révolution française, ces collections deviennent propriété des citoyens. En 1798, *La Joconde* est installée au Louvre mais « Madame Lisa », ainsi qu'il la nommait, plaît beaucoup à Bonaparte, alors Premier Consul. Il la fait accrocher dans sa chambre aux Tuileries jusqu'en 1804, date à laquelle elle rejoint la grande galerie du Louvre. Elle n'en bougera plus jusqu'à la Seconde Guerre mondiale où elle est mise à l'abri à Chambord, puis à Montauban avant de regagner la capitale une fois le conflit achevé. Dès le XIX^e siècle, l'œuvre est donc accessible à un large public et la fascination qu'elle exerce ne s'est jamais démentie depuis.

UNE PEINTURE MYSTÉRIEUSE ET FASCINANTE

Mona Lisa del Giocondo est assise de trois quarts, dans une loggia avec à l'arrière-plan un paysage de collines et de montagnes. Le sujet ne semble pas a priori exceptionnel. Et pourtant le tableau fascine depuis cinq siècles. *La Joconde* pose le bras gauche sur l'accoudoir d'un fauteuil auquel on ne voit pas de dossier. Première étrangeté. Derrière elle, un muret la sépare du paysage et la rapproche de nous, elle est dans notre espace, elle nous regarde droit dans les yeux, elle hypnotise ainsi ses admirateurs. Et puis, il y a ce sourire qualifié d'« énigmatique ». L'expression ambiguë de la jeune femme fait se demander si derrière ce demi-sourire, ce nom (« gioconda » signifie « gaie » en italien) et cette attitude calme et tranquille ne se cache pas de la mélancolie.

Selon l'historien d'art Ernst Gombrich, l'usage du sfumato aux coins de la bouche et des yeux, autrement dit le fait de les avoir estompés en les ombrant, expliquerait pourquoi la physionomie de Mona Lisa serait si difficile à lire. Et il y a encore ce curieux paysage à l'arrière-plan, vide d'habitants et d'activités. Nulle trace d'occupation humaine. Les seuls témoignages du passage de l'homme sont la route située à la droite de la jeune femme et le pont situé à sa gauche. Ce pont enjambe un fleuve guère visible, un symbole de l'écoulement du temps, et ceci expliquerait le choix de sa présence par Léonard de Vinci. Le relief ici présenté est escarpé, rocheux, quelques traces de vert laissent imaginer une végétation rase. L'altitude s'élève, les pentes se raidissent et les parois se bleussent de plus en plus vers le fond du tableau où le lac permet une trouée vers l'infini. L'impression créée est celle d'un paysage d'avant l'arrivée de l'homme sur terre. *La Joconde* deviendrait ainsi une incarnation intemporelle de l'éternel féminin.

REGARDER LA JOCONDE

Dans le diptyque de **Robert Doisneau**, une des photos montre un groupe de personnes en train de scruter on ne sait quoi. Mais l'autre photo - le tableau de Léonard de Vinci recadré - nous suggère une réponse à cette énigme. **Devant La Joconde (musée du Louvre, 1947)** (page 18) fait partie d'un ensemble d'images réalisées par le photographe pour saisir la réaction des visiteurs devant des peintures célèbres.

À l'époque, juste après la Libération, Doisneau vient de rejoindre l'agence Rapho et travaille comme photographe indépendant, il vend ses clichés à des magazines tels Paris Match, Vogue, La Vie Ouvrière ou Life. Pour ces journaux, il imagine des séries d'histoires comme celle à laquelle appartient *Devant la Joconde* ou *Le Regard oblique*, 1949. Pour cette dernière, le photographe s'était installé à l'intérieur d'un magasin d'où il captait l'expression des passants - qui ne le voyaient pas - en train d'admirer subrepticement un voluptueux nu féminin placé dans la vitrine.

Avec Edouard Boubat et Willy Ronis, Doisneau se situe dans la mouvance de ce que l'on appelle « La photographie humaniste », courant qui connaît son apogée dans l'immédiat après-guerre. Ces photographes ont pour thème de prédilection les scènes de rue, les petites gens et leur quotidien. Ils renouent avec des valeurs mises à mal dans les camps de concentration dont on s'efforce par ailleurs d'oublier rapidement qu'ils ont existé.

Les spectateurs de *Devant la Joconde* sont perdus dans leur contemplation, ils sont penchés vers le tableau, autant que leur permet la corde qui les empêche de trop s'en approcher. Oublieux des voisins qui se pressent contre eux, ils dévorent l'œuvre des yeux, d'un air de défi comme la dame de gauche, intrigué ou pensif pour l'un ou l'autre des deux messieurs de droite. Doisneau a fixé sur le papier diverses expressions, toutes interrogatives, comme si le photographe, les sujets photographiés et au-delà tous les spectateurs de *La Joconde* se demandaient en quoi réside la séduction de ce portrait, sensible quelles que soient les époques.

REPRODUIRE LA JOCONDE

Au XIX^e siècle, le tableau dorénavant visible par le plus grand nombre suscite l'enthousiasme. C'est le cas de Théophile Gautier : « Nous l'avons revue depuis bien des fois, cette adorable Joconde, et notre déclaration d'amour ne nous paraît pas trop brûlante. Elle est toujours là, souriant avec une moqueuse volupté à ses innombrables amants. Sur son front repose cette sérénité d'une femme sûre d'être éternellement belle, et qui se sent supérieure à l'idéal de tous les poètes et de tous les artistes ».

La gravure **La Joconde** de **Luigi Calamatta** (page 11), contribue à l'engouement pour la belle Florentine. Calamatta graveur reconnu, fut l'élève d'Ingres, parrain de sa fille Lina. Pour cette estampe exécutée en 1857, l'artiste utilise un nouveau procédé, l'aciérage³. La qualité du rendu du visage atteste du talent du graveur, fasciné comme d'autres par son modèle. « Quand je dessinais cette suave figure, » écrivait-il à un de ses amis, « seul, sous les voûtes du Musée, je me surprénais à rire avec elle.⁴ » Une autre fois, il écrivait : « J'ai fini la Joconde. C'est une douleur pour moi. Il y a si longtemps que j'étais heureux et tranquille avec elle. »

Le texte de George Sand, d'où est extraite cette citation, fit

beaucoup pour la renommée de Calamatta. Celui-ci a effectué trois portraits de l'écrivain et tous deux avaient noué des liens d'amitié. Le fils de George Sand, Maurice, épousera d'ailleurs Lina. Pour son ami Calamatta, George Sand prend la défense de la gravure par rapport à la peinture parce qu'elle considère que la première est une œuvre d'art à part entière à l'égale de la seconde. « Rendre avec le burin les finesses insaisissables de cette peinture devenue elle-même mystérieuse comme la pensée du modèle, sous les sombres transparences de la couleur éteinte, c'était un problème à résoudre, et il nous semble que M. Calamatta l'a résolu.⁵ » Reproduire fidèlement le tableau ainsi que le fait le graveur italien est une forme d'hommage à l'œuvre originale comme l'est la citation.

CITER LA JOCONDE

La robe La Joconde du couturier **Jean-Charles de Castelbajac** (page 17) en est un exemple. Sur la soie noire, le créateur a reproduit en noir et blanc le visage de Mona Lisa. Le vêtement devient un « tableau vivant ». Cependant plusieurs éléments ont été modifiés. Le support utilisé est un tissu mouvant et fluide qui permet de reconnaître l'œuvre, mais qui la déforme aussi et la transforme d'une certaine manière en sculpture, une sculpture mobile au gré des déplacements de celle qui la porte. Le visage est surdimensionné à l'échelle du corps humain, manière peut-être pour Castelbajac de signifier la grandeur à ses yeux de l'œuvre de Léonard de Vinci.

Dès le début de sa carrière, le créateur a manifesté son intérêt pour l'art. En 1982, il fabrique ses premières « robes-tableaux » peintes par Annette Messager, Ben, Jean-Charles Blais ou Miquel Barceló. L'année suivante, Castelbajac propose des « robes-hommages » à Mickey Mouse ou Louis XVI et ici à Mona Lisa. L'amour de l'art transparaîtra dans d'autres collections telles les robes objets en référence au Pop Art américain, dans les collaborations avec les photographes Robert Mapplethorpe et Cindy Sherman.

Au-delà, il réalise en 2009, sa première exposition personnelle en tant qu'artiste et non en tant que couturier, « Triumph of the Sign », qui a eu lieu à Londres. Il y présente des copies à l'identique d'œuvres d'art célèbrissimes sur lesquelles étaient peintes des logos de marques elles aussi plus que connues. Il inscrit le visage de *La Joconde* à l'intérieur du logo de Total, pied de nez irrespectueux à l'égard d'un artiste de génie, mais la parodie n'est-elle pas aussi une forme de déférence souriante ?

SE MOQUER DE LA JOCONDE

Dans le projet de couverture pour la revue Opus, **Roman Cieslewicz** fait preuve d'irrévérence à l'égard de Léonard de Vinci. Comme le couturier précédemment évoqué, il n'a conservé que la tête de la jeune femme mais en lui faisant subir un traitement à sa façon. Il n'a gardé qu'un des côtés du visage qu'il a fait se refléter dans un miroir et le tout a fait de Mona Lisa un cyclope dont la bouche se réduit à un trou, plus évocateur d'un nombril que de lèvres, le tout étant démesurément agrandi. Il n'empêche qu'à voir la sérigraphie, aucun doute n'est possible, il s'agit bien de **La Joconde** (page 15). Dans les affiches de Cieslewicz primaient la simplicité, la clarté de l'expression plastique et l'utilisation de signes iconiques. Sa *Joconde* l'illustre. Polonais d'origine, il s'était établi à Paris en 1963 « pour voir comment [ses] affiches résisteraient à la lumière des néons en Occident ».



↑
LUIGI CALAMATTA, (CIVITAVECCHIA, 1802-MILAN, 1869).

La Joconde,

Estampe, burin et eau-forte, 56,7 x 44 cm

FNAC 7 Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la communication, Paris, achat par souscription, 1859,
en dépôt depuis 1879: Musée de Tessé, Le Mans © D.R / CNAP / photo: Y. Chenot, Paris

Entre 1975 et 1983, il travaillera en tant que graphiste pour le Centre Pompidou ; on lui doit les affiches et la conception graphique des catalogues de « Paris-Moscou », « Paris-Paris » ou « Présences polonaises »⁶. Il s'inspire tant du Pop Art, du surréalisme, des constructivistes russes que des maîtres anciens. Il utilise des détails qui, de transformations en répétitions, de collages en photomontages, deviennent des signes explicites. Il a détourné l'illustre portrait à plusieurs reprises. Mona Lisa a pris la tenue de Mao Zedong dans *Mona-tse-toung-collage* en 1977. Elle est devenue impossible à fixer avec son regard triple dans *Les Mona's Lisa's* (1969). Elle est réduite à des aplats de noir, de vert et de rose fuchsia avec juste une larme rouge pour l'affiche d' « Art et Technologies » en 1967. L'humour noir de Cieslewicz a fait merveille sur *La Joconde* mais bien d'autres l'ont revue selon leur fantaisie.

L'œuvre de Léonard de Vinci se démarque des portraits italiens antérieurs de diverses manières. *La Joconde* est le premier tableau qui représente une personne souriante en Italie. Le cadrage, avec non seulement la figure mais aussi le buste, était lui aussi fort peu courant avant Léonard de Vinci de ce côté de l'Europe. Il sera rapidement repris par des peintres comme Raphaël dans *La Dame à la Licorne* (1505-1506). La descendance, si l'on peut dire, de *La Joconde*, sera particulièrement nombreuse au XX^e siècle.

L'hommage se traduit, non plus sous forme de reproduction fidèle à l'instar de Calamatta mais plutôt sous forme de citation pour Castelbajac, ou pour *La Joconde aux clés* (1930) de Fernand Léger. Elle est réinterprétée à la manière de son nouvel auteur, Warhol dans *Thirty Are Better Than One* (1963) ou Basquiat dans sa *Mona Lisa* de 1983. Elle tombe de son piédestal lorsque Kasimir Malevitch en colle une reproduction déchirée dans *Composition avec la Joconde, Éclipse partielle* (vers 1914), Cieslewicz la malmène et la réduit à ses attributs les plus immédiatement reconnaissables. Marcel Duchamp en donne une tout autre lecture avec *L.H.O.O.Q. la Joconde* (1919), Mona Lisa n'est plus l'épouse dont la fidélité est indiquée par les mains posées l'une sur l'autre et la modestie par le discret voile noir mais au contraire une créature au tempérament de feu.

***La Joconde* est devenue une icône imitée, citée, détournée, voire moquée et en tout cas déclinée à l'infini sur toutes sortes d'objets, preuve s'il en est, du propos universel de ce portrait à travers les pays et le temps, un demi millénaire après que Léonard de Vinci l'a peint.**

G.V

³ L'aciérage consiste à recouvrir d'une fine couche de fer la plaque de cuivre afin de renforcer les barbes formées par la pointe sèche. Ces barbes retiennent l'encre et permettent d'obtenir des noirs denses.

⁴ Calamatta, cité par George Sand.

⁵ Voir note 1.

⁶ Expositions ayant respectivement eu lieu en 1979, 1981 et 1983.

EXPOSITION COLLECTOR PISTES D'EXPLOITATION PÉDAGOGIQUE

PREMIER
&
SECOND
DEGRÉ



LA JOCONDE OU COMMENT UN TABLEAU DEVIENT UNE ICÔNE

PREMIER PLATEAU, RDC (SALLE 2) - LES GRANDS TRANS-PARENTS

II - PREMIER DEGRÉ

« Les yeux ont ce brillant, cette humidité que l'on observe pendant la vie ; ils sont cernés de teintes rougeâtres et plombées, (...), les cils qui les bordent sont exécutés avec une extrême délicatesse.(...) Le nez, avec ses ravissantes ouvertures roses et délicates, est vraiment celui d'une personne vivante.(...) Au creux de la gorge, un observateur attentif surprendrait le battement de l'artère ; enfin, il faut avouer que cette figure est d'une exécution à faire trembler et reculer l'artiste le plus habile du monde qui voudrait l'imiter. »
Giorgio Vasari (1511-1574)

Vies des artistes, 1550, *Les Cahiers Rouges*, Éditions Grasset, Paris, 2007

C'est en ces termes élogieux que Vasari, premier biographe des grands peintres de la Renaissance, décrit le chef d'œuvre de Léonard De Vinci, il sera l'un des premiers chroniqueurs à élever le tableau à la notoriété. Depuis cinq siècles, Mona Lisa nous est devenue si familière que l'on se permet même de l'appeler par son prénom. Très tôt élevée au rang d'icône, elle sera imitée dès sa création.

Au XIX^e siècle grâce la diffusion massive des images, la copie d'œuvres devient prétexte à des interprétations personnelles, des détournements et des pastiches. Mais c'est Marcel Duchamp en 1920 qui attentera à la sacro sainte figure de l'histoire de l'art en l'affublant de moustaches, et d'un titre irrespectueux *L.H.O.O.Q La Joconde*. Par cette parodie, on théoriserait sur le geste de l'artiste, on y verra une charge contre l'idolâtrie des œuvres du passé, interprétation que Duchamp confirmera en déclarant : « Ne vous laissez pas hypnotiser par les sourires d'hier, inventez plutôt ceux de demain. ». Il ouvrira ainsi la voie à de nombreux autres artistes qui joueront à parodier ce symbole de la peinture. Succès parodique qui n'a cessé d'alimenter à son tour la célébrité de l'œuvre !

Dans l'exposition « Collector », La Joconde est citée par Luigi Calamatta, Jean-Charles de Castelbajac, Roman Cieslewicz et Robert Doisneau, mais peut être est-il nécessaire de représenter ce chef d'œuvre devenu icône de l'art.

Leonardo di ser Piero Da Vinci dit Leonard de Vinci (Vinci, 1452 / Ambroise, 1519), Mona Lisa, La Gioconda ou la Joconde, entre 1503 et 1506, huile sur bois (peuplier), 77x53 cm. Acquis par François I^{er} en 1518. Département des peintures, musée du Louvre, Paris, France.

« Qui est cette femme représentée ? A-t-elle existé ? »

Ce portrait représente une jeune femme souriante au visage doux et serein qui nous regarde, assise dans une loggia, les mains délicatement croisées. Il s'agit probablement de l'épouse de Francesco Del Giocondo, riche gentilhomme qui vivait à Florence au XV^e siècle.

« Pourquoi Léonard de Vinci l'a-t-il peinte ? »

L'artiste, comme de nombreux peintres de son époque, réalise des portraits sur commande. La photographie n'existant pas, la peinture a pour fonction de fixer des moments importants de la vie des personnes fortunées de la société. C'est ainsi que Francesco Del Giocondo a commandé le portrait de son épouse au plus grand peintre de son temps, pour l'honorer et fêter leur déménagement dans une maison plus grande de Florence suite à la naissance de leur troisième enfant.

« Pourquoi dit-on que La Joconde est belle ? »

Certes la jeune femme représentée est agréable à regarder mais quand on parle de *La Joconde*, c'est de la peinture dont il s'agit et de la perfection de sa technique picturale. Nul autre artiste avant Léonard de Vinci n'avait encore réussi à rendre cette illusion de vie dans un portrait. Contrairement aux autres artistes de son temps, pour qui le portrait magnifiait avant tout le statut social du modèle, Léonard de Vinci nous met ici devant une énigme psychologique.

« Le tableau était-il déjà connu au temps de l'artiste ? »

Dès sa création, il est admiré car il représente la synthèse de toutes les innovations artistiques de la Renaissance italienne et flamande du XV^e siècle. Tout y est nouveau : la composition pyramidale, le modèle représenté dans un intérieur ouvert sur un paysage, le cadrage à mi corps, la figure souriante (le sourire est alors jugé comme incorrect), la manière de relier la figure au paysage, le sentiment du passage éphémère d'un moment par le traitement inégalable de la lumière, le sentiment de mystère, et surtout cette impression de vie et de proximité avec le spectateur car Mona Lisa nous fixe toujours de manière troublante et cela malgré ses quelques 500 ans.

Cette œuvre incarne une nouvelle conception de la peinture, reflet d'une nouvelle conception du monde, celle de la pensée humaniste.

« Pourquoi y a-t-il un paysage très sombre derrière elle ? »

C'est d'abord un jeu de contrastes de valeurs : le paysage sombre permet à l'artiste de détacher davantage la figure claire de Mona Lisa. Cependant c'est un paysage angoissant et « inhumain » loin des fonds de portraits habituels avec des prairies et des ciels bleus. Ce paysage est très énigmatique : la rivière aux pieds des rochers, le pont qui l'enjambe, sont certes des symboles du temps qui passe, mais le côté chaotique renvoie aux énigmes et à l'échelle macroscopique de l'univers. Ce paysage est peut être une métaphore de la brièveté de la vie et de la beauté humaine. On sait aussi qu'à la même époque, Léonard travaille sur les cartes géographiques. Le paysage avec son lac, et sa vallée marécageuse dans la partie gauche sont pratiquement la représentation en perspective cavalière d'une carte de la Toscane que l'artiste réalise en 1503-1504.

« Combien de temps a-t-il mis pour réaliser ce tableau ? »

Léonard de Vinci a commencé ce tableau vers 1503 mais l'a sans cesse remodifié. On sait que *La Joconde* l'a suivi jusqu'en France et n'a donc jamais été livrée à Francesco Del Giocondo. L'artiste a peint très peu de tableaux car il revenait sans cesse sur ses toiles. Il était obsédé par la recherche de la perfection et se plaignait que ses mains n'aillent pas aussi vite que sa pensée.

« Qui achetait les tableaux de Léonard de Vinci ? »

Léonard de Vinci a eu la chance de naître en Italie à une époque où un grand mouvement intellectuel, l'Humanisme, a permis une nouvelle forme de pensée et d'art. Reconnu dès son apprentissage comme exceptionnel, il se met rapidement au service d'une puissante famille italienne, les Médicis, qui l'honorera de multiples commandes et participera à sa notoriété. Très vite, les cours princières italiennes, les papes, et même le roi de France François I^{er}, s'arracheront le célèbre artiste.

« Pourquoi ce tableau a-t-il toujours autant de succès ? »

Sans doute pour plusieurs raisons. D'abord à cause de la personnalité exceptionnelle de son créateur. Léonard de Vinci représente à lui seul la métamorphose de pensée au XV^e siècle et incarne l'esprit de la Renaissance par ses recherches multiples et dans de nombreux domaines comme l'anatomie, la géologie, l'optique, l'architecture, etc. Ensuite le tableau reste inégalé dans la perfection de sa technique picturale, Léonard de Vinci maîtrise complètement la peinture à l'huile et use de multiples glacis pour atteindre des nuances subtiles et remarquables, il créera ainsi son célèbre sfumato. Le succès de *La Joconde* tient aussi des mystères autour de l'identité du modèle qui a posé pour cette œuvre, des récits et hypothèses plus ou moins rocambolesques ont souvent prêté à confusion. Enfin depuis son entrée sur le sol français, le tableau a connu des aventures dignes d'un roman policier.

**Luigi Calamatta, (Civitavecchia, 1802-Milan, 1869),
La Joconde, Estampe, burin et eau-forte, 56,7 x 44 cm**
(page 11)

« On dirait une vieille photo de La Joconde... Comment l'artiste a-t-il fait ? »

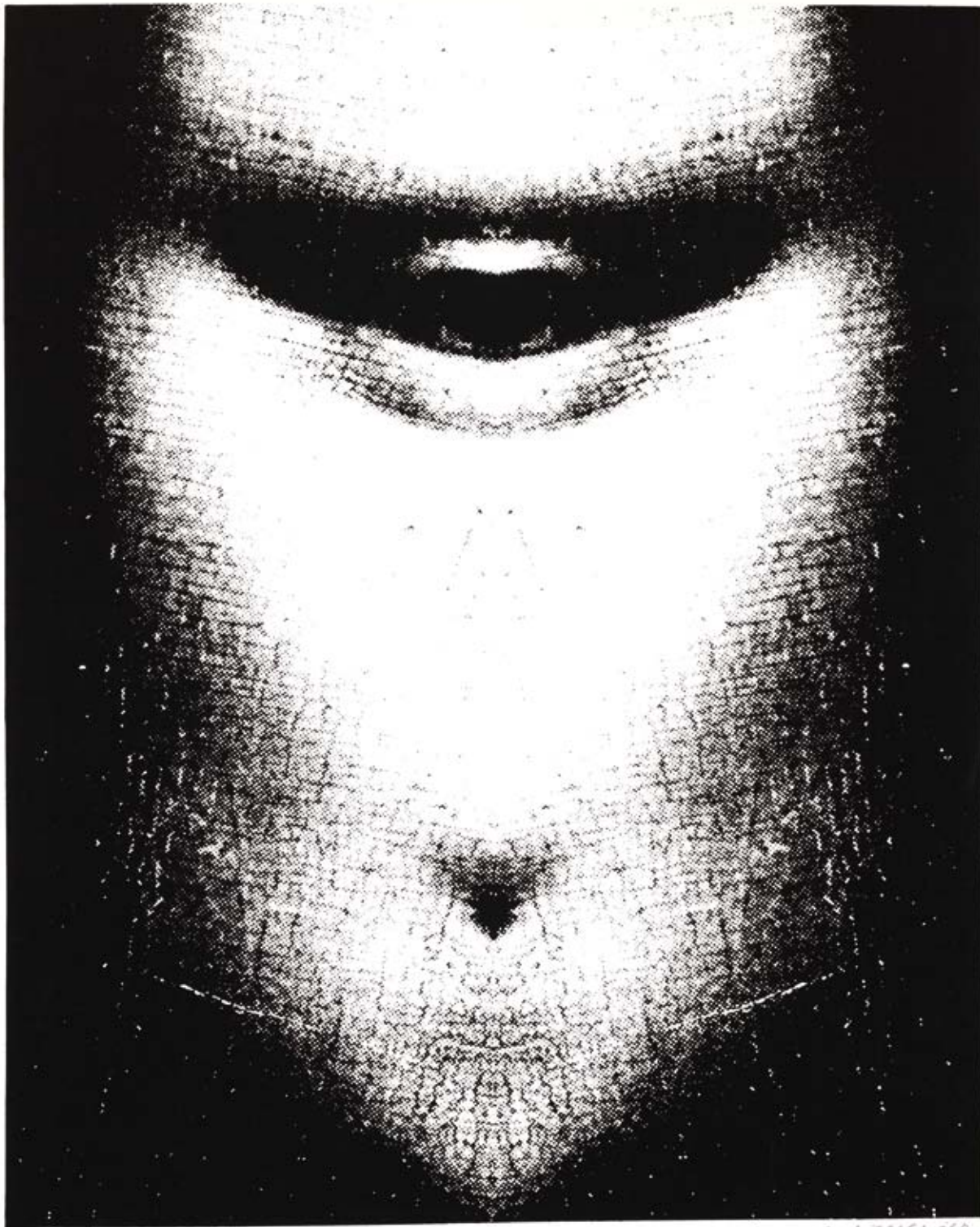
C'est une gravure réalisée avec une nouvelle technique d'impression née à la fin du XIX^e siècle : la gravure sur plaque de cuivre couverte d'acier. L'artiste creuse le motif sur le métal à l'aide de burins, la plaque de cuivre est ensuite encrée puis passée sous presse. Cette matrice gravée permet de reproduire la copie de *La Joconde* sur papier en un nombre limité d'épreuves, 22 exemplaires exactement pour l'œuvre de Calamatta. La gravure est un exercice difficile car non seulement il faut travailler à l'envers mais aussi savoir transposer les couleurs du modèle copié en valeurs de gris.

« Pourquoi faisait-on des reproductions d'œuvres d'art ? »

Depuis la Renaissance jusqu'au XIX^e siècle, la copie d'œuvres est avant tout un moyen d'apprentissage. Depuis la création de l'Académie des Beaux-Arts en France en 1648, le dessin est la formation de base des futurs artistes qui s'inspirent de modèles célèbres pour en comprendre le thème, l'esprit de l'œuvre et sa technique. Mais dès le XVII^e siècle, un véritable marché de la copie va s'ouvrir permettant aux collectionneurs peu fortunés d'acquérir des toiles de maîtres à des prix imbattables. Posséder des œuvres d'art devient un marqueur social pour une bourgeoisie en pleine ascension. A la fin du XIX^e siècle, la gravure devenue moins onéreuse est en quelque sorte un moyen publicitaire qui permet aux marchands de diffuser les tableaux à vendre mais aussi d'alimenter l'inspiration des artistes. Gauguin par exemple utilisera les estampes comme ressources iconographiques. La gravure permet par ailleurs aux artistes de gagner de l'argent en reproduisant des tableaux célèbres tout en continuant leur œuvre personnelle. L'ère de l'image est née.

« L'artiste ne faisait-il que des gravures d'œuvres du passé ? »

Luigi Calamatta, peintre et graveur, a réalisé de nombreux portraits. Élève de l'artiste néo classique Jean Dominique Ingres, il devient célèbre en 1834 grâce à sa gravure qui immortalisera le masque mortuaire de Napoléon. Il se lie d'amitié avec George Sand et réalise trois portraits de la romancière qui l'aidera à se faire connaître dans le milieu intellectuel et artistique. En 1837, installé à Bruxelles, il enseigne à l'Académie Royale des Beaux-Arts. Dans cette interprétation, l'artiste démontre sa très grande technicité en rendant notamment le mystérieux sourire du modèle autant que le célèbre sfumato du maître.



41/45

R. CIESLEWICZ

↑
ROMAN CIESLEWICZ (1930, LWOW-1996, PARIS).
La Joconde, 1974
FNAC 91390 Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la
communication, Paris © D.R / CNAP / photo: Y. Chenot, Paris / photographe / ADAGP

Roman Cieslewicz (1930, Lwow-1996, Paris), La Joconde, 1974, Estampe, 65x50 cm (page 15)

« On ne reconnaît pas La Joconde... »

Difficile de définir ce que l'on voit ! Cela ressemble vaguement à quelque chose de connu, à un portrait insolite de cyclope sans nez, mais il y a sans conteste quelque chose de Mona Lisa...

« Placer la main ou un miroir au milieu de l'œuvre.

Que voit-on ? Que reconnaît-on ?

« Pourquoi ce drôle de portrait monstrueux ? »

C'est un photomontage sérigraphié, qui fait partie d'une série que l'artiste entame en 1971. Il réalise alors une première image destinée à lancer une nouvelle revue photographique à partir du portrait d'Arrabal (écrivain et cinéaste du XX^e siècle). Elle représente un visage cyclopéen à lunettes, accompagnée de la phrase « Zoom contre la pollution de l'œil ». Avec cet œil intrigant, Roman Cieslewicz veut interroger sur l'impact des images dans notre environnement : images qui dictent, autorisent, vendent ou interdisent. Nous sommes dans les années 70 : des vagues de protestations sociales éclatent en différents coins de la planète et l'affiche contestataire tient le haut du pavé. Roman Cieslewicz joue ici d'un humour décalé, teinté de cynisme et de surréalisme avec l'une des grandes icônes de l'art.

« Comment l'artiste a-t-il réalisé cette image ? »

Comme les artistes du Pop Art ou de la Nouvelle Figuration, Roman Cieslewicz tire son inspiration d'images puisées autant parmi les emblèmes médiatiques de son époque, que parmi les reproductions de chefs d'œuvres de l'histoire de l'art. Durant les années 70, il crée des photomontages avec des ciseaux et de la colle (à cette époque l'ordinateur n'existe pas) et réalise des compositions autour d'un axe de symétrie. Pour s'aider, il utilise un miroir qui réfléchit une partie de son photomontage qu'il reproduit ensuite. L'image est ensuite photographiée et agrandie au maximum afin que le grain apparaisse, on parlerait aujourd'hui de pixels pour une image numérisée. Roman Cieslewicz est alors passionné par les effets de démultiplications et de reflets des images, liés aux expériences du mouvement artistique Op Art dont Victor Vasarely est l'une des figures majeures en France.

« Pourquoi l'artiste s'est-il inspiré de La Joconde ? »

Comme tout artiste issu des Beaux-Arts, Roman Cieslewicz a d'abord une solide culture artistique et comme beaucoup d'autres avant lui, il se frotte à la citation et au détournement des icônes de l'art par jeu, par provocation. Il s'attaque aux référents de la culture occidentale pour créer des affiches comme moyens de communication mais aussi comme armes subversives. Il réalisera une série de détournements de *La Joconde* dont la célèbre *Mona-Tse-Toung*.

« Qui est Roman Cieslewicz ? »

D'origine polonaise, il arrive en France en 1963, à l'heure où gronde la contestation un peu partout dans le monde et où en art, le réalisme socialiste domine dans son pays soumis à la dictature soviétique. En arrivant en France, il veut voir « comment ses affiches résisteraient à la lumière des néons en Occident ». Durant cette première période l'artiste travaille essentiellement en noir et blanc et utilise le photomontage, la photographie et la photocopieuse. Très vite reconnu comme novateur, il devient un graphiste incontournable en répondant à des commandes de vente, de revues, d'expositions, d'événementiels culturels. Il travaille pour les magazines Elle, Vogue, Zoom, et plusieurs

maisons d'éditions, il accompagne des campagnes publicitaires, collabore avec les journaux Libération, Révolution. Comptant parmi les plus grands graphistes de la deuxième moitié du XX^e siècle, il a influencé d'une façon décisive le développement des arts graphiques et de l'affiche.

Jean Charles de Castelbajac, (1949, Casablanca), robe La Joconde, objet design, 1983 (page 17)

« La mode, est-ce de l'art ? »

La haute couture appartient à l'art, c'est une sorte de laboratoire où des créateurs s'inspirent de formes et de matériaux pour créer des vêtements détonants et inédits. C'est grâce à Madeleine Vionnet, au début du XX^e siècle que les vêtements créés dans les ateliers de haute couture sont protégés juridiquement de la copie au même titre que les œuvres d'art.

« Quelle est la différence entre haute couture et prêt à porter ? »

Une robe de haute couture est unique (ou n'existe qu'en très peu de modèles), comme une œuvre d'art. Cousue à la main, elle est faite sur mesure, c'est-à-dire taillée aux dimensions précises de la personne qui la portera. Le prêt à porter est conçu de manière industrielle, les vêtements sont assemblés à la machine et en grand nombre (ce que nous portons est fabriqué en milliers d'exemplaires semblables). Cependant, bon nombre de grands couturiers ont ouvert des collections de prêt à porter afin de pouvoir financer leur travail de créateurs de haute couture.

« Pourquoi Jean Charles de Castelbajac copie-t-il des tableaux ? »

Jean Charles de Castelbajac est un grand amateur et connaisseur d'art. Dès 1982, il invite des artistes comme Hervé de Rosa, Gérard Garouste, Ben et Jean Charles Blais à peindre les robes de ses défilés. A partir d'une forme simple inspirée de la tunique de Saint Louis, il commence à créer une série de robes, où il rend hommage aux maîtres de la peinture occidentale en reproduisant des fragments de leurs œuvres. Mais avec ces emprunts aux grands maîtres, Castelbajac cite également un autre grand couturier, Yves Saint Laurent, qui dès 1966, avait lancé des collections de robes inspirées de l'art (la collection *Mondrian* ou encore les collections inspirées du Pop Art).

« Quelle est la différence entre produits dérivés et œuvre d'art ? »

L'œuvre d'art originale ne veut pas forcément dire œuvre unique : la sculpture, l'estampe, la photographie, l'objet design (comme la robe de Castelbajac) même fondus, édités, créés en plusieurs exemplaires, restent des œuvres originales si elles ne sont reproduites qu'en un certain nombre de « tirages » limités et numérotés. A l'inverse, le produit dérivé, objet industrialisé en grand nombre, est issu d'une œuvre, et s'appuie sur sa célébrité pour être vendu. Ce sont par exemple l'affiche, le foulard, le parapluie, le stylo, qui inondent les boutiques des musées et sur lesquels figure « le souvenir » d'une œuvre d'art originale.

« Qui est Jean Charles de Castelbajac ? »

Issu d'une famille noble du Bigorre, il rencontre en 1967 l'artiste dadaïste Raoul Hausmann, et réalise cette année-là sa première photo et sa première création textile : une veste taillée dans sa couverture de pensionnaire. En 1969, il fonde sa maison Ko and co. Son premier défilé de mode sera marqué par l'utilisation détournée de serpillières, éponges, toiles cirées ou tissus de camouflage. Depuis, le couturier diffuse ses idées pop et pleines d'humour sur la scène de la mode. Quarante années d'existence et de créations « chocs » n'ont pas entamé la volonté de surprendre et d'abolir les frontières entre Art et Mode, de Jean Charles de Castelbajac.

↙
JEAN-CHARLES DE CASTELBAJAC
La Joconde,
1983 FNAC 2974 Centre national des arts plastiques -
Ministère de la Culture et de la communication, Paris
© D.R. / CNAP / photo : Laurent Sully-Jaulmes, Les
Arts Décoratifs, Paris





↑
 ROBERT DOISNEAU, (1912, GENTILLY-1994, MONTROUGE)
 Devant la Joconde,
 FNAC 971087
 Centre national des arts plastiques - Ministère de la
 Culture et de la communication, Paris.
 © D R / CNAP

↑
 ROBERT DOISNEAU, (1912, GENTILLY-1994, MONTROUGE)
 La Joconde,
 FNAC 971088
 Centre national des arts plastiques - Ministère de la
 Culture et de la communication, Paris.
 © Atelier Robert Doisneau / CNAP

**Robert Doisneau, (1912, Gentilly- 1994, Montrouge),
 Devant la Joconde, Musée du Louvre, 1947, Photographie noir
 et blanc, 40,5 x 29,8 cm** (page 18)

« Que peuvent-ils bien regarder ? »

Cette photo intrigante nous donne à voir non pas le sujet de fascination de ces regardeurs mais leurs attitudes étonnées et stupéfaites. Les postures sont exagérées et dignes d'une pièce de théâtre. Le décor et le titre nous permettent cependant de connaître l'objet hors champ qu'ils sont en train d'admirer. Il s'agit du célèbre tableau de Léonard De Vinci dont chacun des protagonistes semble vouloir percer le mystère.

« Que veut nous dire Doisneau ? »

De 1940 à 1944, le Louvre et Paris sont placés sous l'Occupation allemande, le musée restant malgré tout sous la direction de l'administration française reconnue par les Allemands et dirigée par le gouvernement de Vichy. Après la

guerre, le Louvre transformé rouvre ses portes entre 1945 et 1947. Le tout Paris s'y presse.

Robert Doisneau va chercher à saisir les retrouvailles du grand public avec son patrimoine. Il tirera une quinzaine de clichés sur ce thème, faisant poser des acteurs pour la cause.

« Qui est Robert Doisneau ? »

D'abord graveur lithographe, il travaille de 1934 à 1939 comme photographe industriel pour les usines Renault de Billancourt. Licencié, il devient photographe indépendant. Malheureusement la guerre éclate et ses projets sont freinés mais il continue de photographier, « circulant là où il n'y a rien à voir ». Il va privilégier les moments furtifs, les petits bonheurs de la vie parmi le bitume des villes. Il a été le témoin amusé, bienveillant mais pas naïf de son époque.

Marie-José Parisseaux-Grabowski

EXPOSITION COLLECTOR PISTES D'EXPLOITATION PÉDAGOGIQUE

PREMIER
&
SECOND
DEGRÉ

→ LA JOCONDE OU COMMENT UN TABLEAU DEVIENT UNE ICÔNE

DANS LE PROGRAMME D'HISTOIRE DES ARTS

- **Primaire** : la liste de référence propose pour l'époque moderne d'étudier des peintures et sculptures de la Renaissance (Italie, Flandres, France). Liste de références disponible sur www.collector-expo.com sur l'espace enseignants.

- **Collège** : la thématique « Arts, ruptures, continuités, temps. » propose d'examiner les relations entre l'art et la tradition et en particulier la réécriture de thèmes et de motifs, les hommages, les reprises, les parodies.

- **Lycée** : dans le champ esthétique, deux thématiques peuvent être abordées :

La thématique « Arts, artistes, critiques, publics » invite à replacer les œuvres d'art dans leur contexte de production et de réception, et d'évoquer le rôle des critiques « comme médiateurs du goût et instances de légitimation ». Elle permet aussi de s'intéresser au rôle des institutions muséales (exposition, célébration, diffusion, vulgarisation, démocratisation, etc.).

La thématique « Arts, goût, esthétiques » invite à interroger l'œuvre d'art dans la diversité de ses valeurs et de ses approches. Sur le concept de « beau » et sa relativité ; sur l'universalité de l'œuvre à travers une multiplicité d'approches (historique, phénoménologique, technique, esthétique, sociologique).

le prétexte d'une étude sur la libération de la femme dans les années 1960.

Arts du langage :

- Nâzim Hikmet, *La Joconde et Si-Ya-Ou*, 1929. Poème en vers libres qui raconte comment le Chinois Si-Ya Ou devient à la fois amoureux de *La Joconde* et révolutionnaire.
- Hervé Le Tellier, *Points de vue sur Mona Lisa*, Les "Jocondes", 1998, 2001, Le Castor Astral
- Jacques Prévert, « Au Musée du Louvre »

Arts du langage littérature jeunesse :

- Anthony Brown, *Les tableaux de Marcel*, Album, Editions du Kaléidoscope
- Catherine Thernaux, *Le secret de La Joconde*, Roman, Editions Grasset
- Marie Bataille, *La Joconde a disparu*, Milan Jeunesse, 2008

Arts du quotidien :

Toutes les affiches et maquettes de couvertures de revues de Cieslewicz précédemment citées.

Arts du son :

- Barbara, «La Joconde», paroles et musique de Paul Braffort, album *Barbara à l'Écluse*, 1959
- Bob Dylan, «Visions of Johanna», album *Blonde on Blonde*, 1966

Arts du spectacle vivant :

Le sourire de la Joconde sur des textes de Kurt Tucholsky a été traduit et mis en scène par Françoise Delrue et interprété par la Cie la Bardane à la Condition Publique à Roubaix en avril 2011.

Sitographie :

Retrouvez tous les liens directs sur www.collector-expo.com dans l'espace Enseignants :

- Le site « L'Europe des Cultures » (INA) propose une grande fresque multimédia sur 50 ans de création artistique et de vie culturelle des 27 pays de l'Union Européenne.

- Roman Cieslewicz : Dans ces images extraites de l'émission Zig Zag de 1978, l'INA nous présente un reportage dans l'atelier de Roman Cieslewicz qui parle de son métier et de la force de l'image.
<http://www.ina.fr/fresques/europe-des-cultures-fr/fiche-media/Europe00086/roman-cieslewicz-affichiste?video=Europe00086>

- Robert Doisneau : vidéo 4 min 41 sec
<http://www.ina.fr/fresques/europe-des-cultures-fr/liste/recherche/simple/doesneau1-9-pertinence-desc>

- « Œuvre à la loupe » du site Internet du Musée du Louvre, *La Joconde à la loupe*: www.louvre.fr

- Parodies, la bande dessinée au second degré / Dossier d'accompagnement. Le Musée de la Bande Dessinée propose de faire le point sur le phénomène de la parodie dans la BD : www.citebd.org

M.J.P et G.V

III - LA JOCONDE DANS D'AUTRES DOMAINES ARTISTIQUES :

Autres hommages ou citations de l'œuvre de Léonard De Vinci dans les différents domaines artistiques :

Arts du visuel :

- Erro, *American Project*, 1958
- René Magritte, *La Gioconda*, 1960
- Salvador Dali, *Self Portrait as Mona Lisa about 1964*
- Daniel Spoerri, *Joconde à repasser*, 1964
- Peter Klasen - *Visage 9*, 1965
- Robert Filliou, *La Joconde est dans les escaliers*, 1969
- Robert Rauschenberg, *Mona Lisa*, 1982
- Vik Muniz, *Peanut Butter and Jelly Mona Lisa*, 1999
- Banksy, *Mona Lisa Mujahedin*, 2001

Cinéma :

- Michel Deville, *On a volé La Joconde*, 1966. Un voleur parvient à s'emparer du tableau et rencontre une femme de chambre qui est le sosie de Mona Lisa.
- Roland Emmerich, *2012*, 2010. En prévision de la fin du monde, *La Joconde* est enlevée du Louvre et est remplacée par une copie parfaite.
- Mike Newell, *Le Sourire de Mona Lisa*, 2003. L'étude du tableau est

EXPOSITION COLLECTOR PISTES D'EXPLOITATION PÉDAGOGIQUE

PREMIER
&
SECOND
DEGRÉ



LA JOCONDE OU COMMENT UN TABLEAU DEVIENT UNE ICÔNE

IV : PREMIER DEGRÉ : PISTES DE PRODUCTIONS EN MAÎTRISE DE LA LANGUE

Imaginer la description de l'œuvre de Léonard de Vinci en variant les points de vue des regardeurs.

En reprenant les procédés de Hervé Le Tellier, donner son avis sur Mona Lisa du point de vue de son mari, de son père, de sa sœur, du peintre, d'un voleur, d'un couturier, etc.

- Le point de vue du sondeur :

Selon vous, Mona Lisa, dite la Joconde, est un tableau de :

Raphaël : 25 %

Léonard de Vinci : 25%

Hervé Le Tellier : 25%

Ne sait pas : 25 %

Sondage LDV réalisé du 10 au 12 septembre 1997 auprès d'un échantillon représentatif de 4 personnes.

- Le point de vue de Georges Perec :

Dix ans avant Marignan, Vinci avait fait son portrait. D'abord au fusain, puis au lavis. Mona Lisa posait, parfois un jour durant, sans un mot. Soudain, sans raison, un soir d'avril, dit-on, Mona disparut. Un mois passa, puis un an. Vinci comprit alors, trop tard, qu'il l'aimait d'un vrai amour, d'un amour puissant. Las, Mona avait disparu. Mais son portrait, lui, parfait, joyau du grand Vinci, souriait pour toujours. Ainsi, nul n'oublia jamais Mona Lisa, qu'on nomma La Gioconda.

- Le point de vue de la maman :

Mona, quand elle était petiotte, elle mangeait rien, mais alors ce qu'on appelle rien. Le cinéma qu'il fallait lui faire pour qu'elle mange ne serait-ce qu'une Vache qui rit, c'était pas croyable. Et une cuillerée pour Léo, et une autre pour François 1^{er}. Vous auriez vu le tableau ! Des heures, que ça durait. Moi mon mari, on en était malade. Elle n'était pas anorexique, mais presque.

Extraits de Hervé Le Tellier, *Points de vue sur Mona Lisa, Les "Jocondes"*, 1998, 2001, Le Castor Astral.

V : PREMIER DEGRÉ : PISTES DE PRODUCTIONS EN ARTS VISUELS

Collectionner des images de citations de *La Joconde* parmi des reproductions d'œuvres d'art ; Classer les images entre parodie, détournement, appropriation.

Travailler sur la citation :

Citer au sens propre : c'est intégrer le nom de l'œuvre, des éléments plastiques, des éléments techniques, à une composition plastique

Citer : c'est utiliser

Citer : c'est détruire, c'est déformer

Citer : c'est utiliser comme motif

Pour dire autre chose, pour donner un autre sens ...

Détourner *La Joconde* pour en faire un slogan publicitaire ou pour en faire une affiche militante.

Imaginer *La Joconde* comme effigie d'une nouvelle marque de parfum, de lunettes, de tenue sportive, de médicament, de produit de luxe, etc. Ou la porter comme icône en faveur des sans-abris, de la faim dans le monde, d'une candidate politique, etc.

Réaliser un photomontage en jouant de rajouts typographiques, manuscrits ou dessinés.

Détourner la reproduction de l'œuvre pour se moquer.

Déformer *La Joconde* en la grossissant, en l'allongeant, en l'affublant d'attributs grotesques, etc.

Réaliser une installation pour évoquer la personnalité imaginaire de Mona Lisa.

Réaliser une installation pour évoquer sa présence comme dans l'œuvre de Filliou, l'imaginer en starlette, en femme d'affaire, en femme d'intérieur, etc.

Quelle installation avec quels objets ?

Souligner l'importance du titre.

Jouer plastiquement avec l'icône de la peinture.

Changer de support, d'échelle, de technique.

EXPOSITION COLLECTOR PISTES D'EXPLOITATION PÉDAGOGIQUE

PREMIER
&
SECOND
DEGRÉ



**ART ET DESIGN,
ART OU DESIGN ?**

PREMIER PLATEAU, RDC (SALLE 2) - LES GRANDS TRANS-PARENTS
DEUXIÈME PLATEAU, R+1 (SALLE 3, 4) - DOMMAGES COLLATERAUX

I : SECOND DEGRÉ

Design. Dans le langage courant, le mot est à la fois employé comme nom et dans ce cas, est synonyme de mobilier contemporain, et comme adjectif signifiant de style moderne. Le mot, dans son double sens, s'applique aux sièges créés par les frères Campana, Alessandro Mendini, Philippe Starck et Stiletto Studios. Dans le dictionnaire⁷, le design est « L'étude industrielle, esthétique et fonctionnelle de tout objet dans leur environnement humain ».

L'activité, ainsi définie, apparaît dans la seconde moitié du XIX^e siècle, au moment où la Révolution industrielle est devenue un phénomène de grande ampleur. Les objets artisanaux sont remplacés par des produits industriels fabriqués parfois avec peu de préoccupations esthétiques. La prise de conscience de cette évolution favorise l'émergence des mouvements Arts and Crafts apparu en Angleterre vers 1860, et du Werkbund fondé en Allemagne en 1907. Leur but sera de créer des objets quotidiens qui soient aussi des créations artistiques.

Le Bauhaus est issu de cette tendance. Cette institution est née de la fusion de l'École des Beaux-Arts et de l'École des Arts Appliqués de Weimar. Son premier directeur et fondateur, l'architecte Walter Gropius, donne comme slogan à l'école « Art et technique : une nouvelle unité ». Son but est de réaliser une synthèse des arts au sein de l'architecture et d'en finir avec la distinction entre artistes et artisans. Le Bauhaus n'a vécu que 14 ans mais il aura une influence fondamentale sur la réflexion et la pratique du design industriel en adoptant une démarche fonctionnaliste selon laquelle « la forme suit la fonction »⁸. Ce précepte sera regardé d'un œil plus critique dans la seconde moitié du XX^e siècle. Mendini, Starck, Stiletto et Campana se situent plus ou moins dans cette mouvance.

Mendini : revisiter les classiques

Dans les années 70, la lecture de l'ouvrage de Roland Barthes, *Mythologies*, rend les designers conscients de l'importance des signes et du fait que les consommateurs entretiennent un rapport plus harmonieux avec des objets chargés de symbolisme. Ils rejettent le fonctionnalisme car il leur paraît déshumanisé.

L'Italien Mendini et ses amis du studio Alchimia vont chercher avec humour à montrer que l'innovation ne réside pas dans le respect figé du passé mais au contraire dans sa remise en question. Alessandro Mendini devient le créateur et l'apôtre du « redesign », qui consiste à revisiter ce que l'on pourrait appeler les icônes du design du XX^e siècle en leur donnant un nouveau décor fantaisiste et exubérant.

En 1978, **Mendini** revoit donc à sa manière le **fauteuil Wassily** (page 22) de Marcel Breuer. Ce siège, dessiné en 1925 à l'intention de Wassily Kandinsky alors enseignant au Bauhaus, avait été conçu selon le principe de « l'analyse fonctionnelle » chère à Gropius. Cette démarche s'appuyait sur l'étude de la fonction du meuble, en privilégiant une logique constructive et un choix de matériaux en vue d'une fabrication industrielle.

L'esthétique épurée des ouvrages du Bauhaus porte la marque des constructivistes russes et plus encore de De Stijl et de Gerrit Rietveld. La légende dit que Breuer se serait inspiré du guidon de la bicyclette qu'il venait de s'acheter pour concevoir ses chaises en métal. Entre autres qualités, selon Breuer, « Elles n'occupent pas l'espace de leur masse »⁹. L'assise, les accoudoirs et le dossier du B3, ainsi nommé avant de devenir le *Wassily*, étaient à l'origine faits de tissu puis de cuir. Mendini fait perdre son sérieux au fauteuil de Breuer en appliquant sur le cuir noir des pièces grises, beiges et marrons dont les formes évoquent celles que l'on voit sur le pelage des vaches. Par son regard iconoclaste, Mendini montre que changer le décor remet en cause les fondements de la démarche fonctionnaliste.

À la suite de Mendini et de ses comparses du groupe Memphis, d'autres concepteurs de mobilier vont s'autoriser une plus grande liberté de ton dans leurs créations.

Starck : l'humour du design

Philippe Starck est certainement l'un des designers français les plus connus, si ce n'est le plus connu. C'est un créateur prolifique aussi bien d'objets de toutes sortes (la brosse à dent Fluocaril par exemple) que d'aménagements intérieurs (l'aménagement d'une partie des appartements de l'Élysée et du café Costes à Paris ou de bâtiments comme la Flamme d'or pour la brasserie Asahi à Tokyo).



↗
Alessandro MENDINI,
Wassily de Marcel Breuer, 1978
FNAC 99869, Centre national des arts plastiques
© D.R./CNAP/photo : B. Scotti, Paris

Dans beaucoup de ses meubles, Starck trouve son inspiration dans des modèles anciens mais en changeant le matériau et en épurant la forme, il donne à son mobilier un aspect ludique.

Réalisé en polycarbonate translucide, un fauteuil Louis XVI n'est plus un meuble évocateur d'un passé révolu. Il devient au contraire l'archétype de la modernité. Quand, en plus, ce siège s'appelle *Louis Ghost* (Louis le fantôme), on ne peut que sourire au clin d'œil fait à la transparence dans l'appellation. Il est vrai que l'objet, de par sa translucidité, tend à disparaître.

Philippe Starck (page 28) accorde une grande importance au choix, souvent humoristique, des noms de ses créations. On n'imagine pas qu'*Attila* et *Napoléon* sont... des tabourets, qui plus est, en forme de nains de jardin. Ces grands conquérants qui inspirèrent la terreur sont devenus des nains et, de plus, on s'assied dessus. Belle revanche sur l'Histoire ! Pour pacifier les relations entre les deux personnages, Philippe Starck a convoqué le Saint-Esprit... sous forme de tronc d'arbre devenu table. Le télescopage d'idées prête à rire. Le designer crée un irrationnel de surprise. Il réutilise des éléments emblématiques de la culture populaire - les nains de jardin, considérés de surcroît comme étant du dernier mauvais goût pour les transformer en objets design, symboles du bon goût pour une classe urbaine aisée. Réemployer des éléments existants est à l'origine de la démarche d'autres créateurs.

Stiletto : changer de fonction

Franck Shreiner, dit Stiletto Studios, est, comme Mendini, adepte du redesign. Cependant, pour l'Allemand, il s'agit de transformer un produit industriel pour lui donner d'autres fonctions, au contraire de l'Italien qui changeait l'allure de l'objet en lui donnant un nouveau décor sans pour autant en modifier sa fonction. La démarche de Stiletto est aussi redevable à Marcel Duchamp et au concept de ready made.

Consumer's Rest (page 30) et **Short Rest**, conçus en 1983, sont à l'origine des chariots de supermarchés transformés en fauteuil. Pour cela, il a suffi au créateur, qui a étudié la mécanique puis la sculpture, d'ouvrir l'avant du caddie, de replier l'assise vers le bas et les côtés vers l'extérieur. L'idée de ce siège est venue à Franck Schreiner alors qu'il visitait un magasin de design avec sa mère. Celle-ci, au vu des meubles réalisés en grillage métallique, déclara qu'ils lui faisaient penser aux caddies. Ces objets, évocateurs des supermarchés et symboles de la consommation de masse, sont devenus des meubles à l'esthétique industrielle. Le grand modèle a été ironiquement baptisé « Le repos du consommateur », lequel s'assied là où on stocke les marchandises comme s'il en était devenu lui-même une. Ce regard critique sur la société de consommation est aussi le fait des frères Campana.

Campana : recycler des ours en peluche

Humberto et Fernando Campana sont brésiliens. Les sièges qu'ils conçoivent naissent, disent-ils, de leur pays et de l'environnement urbain de São Paulo, où ils vivent. Leur démarche créatrice, radicalement différente de celle des fonctionnalistes, commence d'abord avec le matériau - des morceaux de bois, un rouleau de corde, des bouts de plastique trouvés dans la rue. Ensuite, ils élaborent la forme et étudient finalement l'ergonomie. Leur but et leur défi sont de transformer un matériau pauvre, abandonné par le consommateur, en un fauteuil opulent et kitsch. L'originalité de leur approche réside aussi dans le fait qu'ils allient les

méthodes artisanales des Brésiliens, prompts au recyclage, avec des technologies ultramodernes. Les éditions Studio Campana sont créées en 2002 pour réaliser artisanalement le mobilier imaginé par les deux frères. Chaque pièce est unique.

Le fauteuil Banquete (page 27) est élaboré en 2003. Celui qui est présenté dans l'exposition est constitué d'une collection hétéroclite de peluches fixées sur une armature en métal. Mais il en existe des versions réunissant uniquement des pandas, ou des dauphins ou des ours. *Banquete* est une allusion au « banquet » qui réunit tous ses animaux sur un même siège. La façon de faire des deux designers s'inscrit dans un contexte où les préoccupations environnementales et l'intérêt pour le développement durable sont devenus des fondamentaux. Plus précisément, ils pratiquent l'« upcycling » ou transcyclage en français, c'est-à-dire en quelque sorte, faire du neuf de qualité avec du vieux sans valeur.

Le Post modernisme délaissait le processus industriel de fabrication. Mendini et ses collègues du groupe Memphis s'inscrivent dans cette tendance. Ils voulaient de surcroît remettre en valeur l'artisanat et le talent du créateur. De ce fait ses produits étaient coûteux et réservés à une élite, à l'opposé du but recherché mais pas toujours atteint par les adeptes du fonctionnalisme et du Mouvement moderne. Cependant la remise en question des principes revendiqués par ces derniers a conduit à une réévaluation de ce qui est essentiel dans le design. Starck affirme, par exemple, que « la fonction est indispensable à tout objet, même le plus apparemment futile. Mais il faut bien comprendre que, parfois, les objets n'ont pas la fonction que l'on croit (...) Mon presse-citron n'est pas fait pour presser des citrons, mais pour amorcer une conversation. »¹⁰. Peut-on encore dire alors que « La forme suit la fonction » ? Les productions fonctionnalistes devaient être fabriquées en grandes séries.

Parmi les meubles évoqués plus haut, seuls *Attila*, *Napoléon* et *Saint-Esprit* le sont. *Le Wassily*, *Consumer's Rest* et *Banquete* ne sont produits qu'à un tout petit nombre d'exemplaires. Le prix en est la conséquence directe. Les tabourets de Starck dépassent à peine les 200 euros, le caddie détourné par Stiletto se vend à quelques milliers d'euros alors que le B3 revu par Mendini est lui estimé à 15 000 euros. Enfin, le siège des frères Campana peut atteindre 25 000 euros en salle des ventes. Ce sont là des prix d'œuvres d'art. Les meubles design sont des créations qui tiennent un propos sur la société et sur eux mêmes. Lorsqu'ils sont édités en quantité limitée, comme le sont les multiples ou les photos, ils sont vendus en galerie et non dans les circuits commerciaux traditionnels.

Depuis 2004, la FIAC¹¹ compte un secteur dédié au design. Ces objets d'art que sont les productions du design ont un statut de plus en plus proche de celui des œuvres d'art.

G.V

⁷ Nouveau Littre, Garnier, Paris, 2006.

⁸ Louis Sullivan, « The Tall Office Building Artistically Considered », 1896

⁹ Marcel Breuer cité dans Bauhaus de Jeannine Fiedler et Peter Feierabend, Taschen, 2000, p. 325.

¹⁰ Philippe Starck, *L'Œil*, septembre 1997

¹¹ FIAC : Foire internationale d'art contemporain, elle a lieu à Paris tous les ans en octobre.

EXPOSITION COLLECTOR PISTES D'EXPLOITATION PÉDAGOGIQUE

PREMIER
&
SECOND
DEGRÉ



**ART ET DESIGN,
ART OU DESIGN ?**

PREMIER PLATEAU, RDC (SALLE 2) - **LES GRANDS TRANS-PARENTS**
DEUXIÈME PLATEAU, R+1 (SALLE 3, 4) - **DOMMAGES COLLATERAUX**

II – PREMIER DEGRÉ

Quand le designer invente de nouvelles formes, teste de nouveaux matériaux, crée des objets qui inspirent les artistes eux-mêmes, alors les frontières entre art et design deviennent plus que floues. De plus, depuis plusieurs décennies, le design a sa place dans les musées car comme l'art, il est témoin de son temps, de la culture du moment.

Certes le design a pour fonction de vendre des produits et on le place encore souvent parmi les arts appliqués, mais quand un objet est une création unique ou réalisée en petites séries alors il rivalise avec l'art.

Depuis le début du XX^e siècle, on assiste d'ailleurs à des allers retours entre design et art : certains artistes jouent à transformer des objets du quotidien en œuvre d'art alors que les designers s'inspirent des grands artistes pour créer leurs objets.

« Que veut dire le mot anglais design ? »

Le mot « design » vient de l'italien « disegno », mot utilisé en art à la Renaissance pour signifier à la fois dessin et dessein (projet). En France, on l'a d'abord traduit par « dessein », avant que la création de l'Académie Royale de peinture sous Louis XIV en 1648, ne l'interprète plus que par « dessin ».

Chez les Anglais à l'inverse, « designo », traduit par « design » signifie « dessein ».

Dès les années 1960, le terme « design » sera retenu de manière internationale pour traduire les deux sens dessin et dessein. Le designer est en effet celui qui réalise le dessin de son projet, où il donne forme à une idée qui dans la plupart des cas deviendra un objet fonctionnel de la vie quotidienne. Il travaille souvent pour répondre à des commandes mais peut aussi réaliser des recherches libres.

« Mais avant la création du design, on créait déjà des objets, où est la différence ? »

En effet depuis que l'homme est apparu, il s'est entouré d'objets. Au début chacun réalisait les siens puis très vite des artisans se sont spécialisés dans des domaines comme la poterie, le mobilier, la décoration, pour fabriquer en plus grand nombre et pour d'autres, mais aucun des objets n'était exactement pareil car fait main. Le mobilier par exemple était l'affaire de menuisiers, d'ébénistes, de tapissiers.

« Quand la notion de design est-elle apparue ? »

C'est au XIX^e siècle grâce à des inventions techniques comme la machine à vapeur puis l'électricité que des machines ont permis de fabriquer des objets identiques en série. On pense alors qu'il est possible de donner un environnement utile, à beaucoup et... à moindre coût : l'ère industrielle est née. Mais c'est aux États-Unis vers 1930 que l'on prône le fait qu'il est plus facile de vendre un objet esthétique.

« Avant le design, y avait-il des modes pour le mobilier par exemple ? »

Dès le Moyen Âge, les princes et les rois marquaient leur goût en imposant des styles. Ainsi parle-t-on du style Louis XVI, du style Louis-Philippe, etc. mais déjà on tient compte de paramètres de changements de société : le fauteuil à oreilles est né ainsi sous Louis XVI pour se protéger des courants d'air mais aussi se préserver de l'indiscrétion des domestiques à l'heure où la prudence est de mise...

« Les objets sont d'abord utiles, pas forcément beaux... Qui a pensé à faire du beau pour tous ? »

Dès le XIX^e siècle, le design va consister à concevoir des objets en vue d'une production industrielle en série. Les avis seront très vite partagés, certains accusent le progrès technique de ne pas répondre aux besoins de tous, voire d'enlaidir le monde. D'autres, au contraire, pensent qu'il sera dorénavant possible de créer des objets fonctionnels aux lignes élégantes pour le plus grand nombre en associant art et technologie. C'est en 1919 que cette union fait son apparition avec la fondation du Bauhaus, une école d'art allemande dirigé par Walter Gropius. Les artistes y contestent les formes passées et prônent la modernité en utilisant des formes claires et géométriques.

« L'objet n'est pas qu'affaire de design puisque des artistes s'en servent... Quels sont les artistes qui ont détourné des « objets » pour leur création ? »

En art, c'est Marcel Duchamp, qui au début du XX^e siècle va être le premier à détourner des objets déjà manufacturés. C'est avec lui qu'apparaît la notion de « ready-made » (en anglais, « *already-made piece* » : pièce déjà toute faite). En 1917, il prône qu'en art l'idée l'emporte sur la création donc autant se servir de ce qui existe déjà ! En 1917, il expose *Fontaine*, un urinoir qu'il hisse au statut d'œuvre. Il remet alors en question le statut de l'œuvre d'art. De nombreux artistes issus des

mouvements artistiques comme le Dadaïsme, le Surréalisme, le Pop Art, le nouveau réalisme utiliseront dès lors des objets de la vie quotidienne dans leurs œuvres et lui seront redevables d'avoir transgressé les normes académiques.

« Mais les designers s'inspirent aussi de l'art pour créer leurs objets... »

Oui car les grands designers sont de grands connaisseurs en histoire de l'art comme nous l'indiquent les artistes exposés.

« Qui travaille autour du designer, du concepteur ? »

Entre l'idée et le dessin du designer, plusieurs corporations de métiers interviennent, les étapes sont multiples et il peut parfois s'écouler de nombreuses années entre l'idée et sa réalisation : il faut mesurer technologiquement la faisabilité matérielle, le coût de production, évaluer les besoins de la clientèle. C'est un marché qui touche ingénieurs, techniciens, commerciaux : les objets conçus sont l'œuvre d'un travail d'équipe.

« Qui achète du design ? »

Jusque récemment, seules quelques personnes se le permettaient car les objets étaient fabriqués en très peu d'exemplaires et à des prix fort élevés, on faisait preuve d'originalité en se meublant design. Mais aujourd'hui des chaînes de grands magasins comme Ikea, Habitat, Prisunic, ont engagé des designers pour inciter les gens à changer de décor à moindre coût.

« À l'heure de l'écologie, il paraît paradoxal de toujours créer des objets nouveaux pour répondre à notre société de consommation et de vouloir en même temps protéger la planète... »

Les designers doivent effectivement nous aider à repenser notre mode de consommation. Le design d'un objet est le reflet de notre conception de l'environnement. Actuellement architectes, designers intègrent la nécessité écologique et se penchent vers des matériaux recyclables pour concevoir de nouveaux objets.



←
PIER GIACOMO CASTIGLIONI (1913-1968)
& ACHILLE CASTIGLIONI (1918-2002)
Siège Mezzadro, 1957
FNAC 01-077 Centre national des arts plastiques -
Ministère de la Culture et de la communication, Paris
© D.R / CNAP / photo : Meubles et Fonction, Paris

DÉTOURNER, ASSEMBLER POUR CRÉER

Détourner un objet de son usage pour lui inventer une nouvelle fonction crée un décalage qui attire l'attention et pour marquer les esprits, l'humour tient le haut du pavé.

Pier Giacomo CASTIGLIONI (1913-1968) et Achille CASTIGLIONI (1918-2002), Siège Mezzadro, 1957 ;
Siège Sella, 1957

« Que veut dire « mezzadro » ?

« Mezzadro » signifie métayer, fermier en italien. Le tabouret ainsi nommé est constitué d'un siège de tracteur, d'une tige en acier courbé, d'une traverse de bois, fixée par une vis à ailettes. L'assise de ce tabouret renvoie à la nécessaire souplesse de celle du tracteur utilisé pour labourer des sols inégaux. Quant à la forme du pied en bois, elle rappelle les jougs d'attelage des bœufs.

« Que veut dire « sella » ?

« Sella » signifie « selle » en italien. Ici, les designers conçoivent un siège conçu à partir d'une selle de vélo fixée sur un axe en

acier verni rose et une base de fonte. Ce tabouret digne d'un culbuto est un siège confortable qui permet de s'asseoir, de se lever et de rasseoir librement...

« Qui sont les frères Castiglioni ? »

Livio, Pier Giacomo et Achille sont trois frères qui, après avoir étudié l'architecture à l'École Polytechnique de Milan, vont se tourner vers le design. Ils se distinguent très vite dans l'immédiat après-guerre où tout est à reconstruire tant dans l'urbanisme que dans l'industrie. Dès 1947, ils utilisent le détournement et la récupération pour créer des objets. En marge du design italien de l'époque, ils restent proches du design industriel. Après le départ et la mort de ses frères, Achille poursuivra ses recherches en aménageant des magasins ou des expositions et en travaillant avec des firmes.

« Est-ce que ce sont les premiers designers à avoir détourné des objets ? »

Les frères Castiglioni se souviennent de la leçon de Marcel Duchamp et seront les premiers designers à utiliser le détournement d'objets industrialisés pour en faire d'autres.



→

PIER GIACOMO CASTIGLIONI (1913-1968)

& ACHILLE CASTIGLIONI (1918-2002)

Siège Sella, 1957

FNAC 2000-906 Centre national des arts plastiques - Ministère de la

Culture et de la communication, Paris © D.R. / CNAP

©photo: Y. Chenot, Paris



↑
 FERNANDO CAMPANA (1961)
 & HUMBERTO CAMPANA (1953),
 Banquete, 2003
 FNAC 05-409 Centre national des arts plastiques -
 Ministère de la Culture et de la communication, Paris
 © D.R / CNAP / photo : Galerie Kreo, Paris

**Fernando CAMPANA (1961) et Humberto CAMPANA (1953),
 Banquete, structure acier inoxydable couverte de peluches,
 2003**

« Dans les habitations et l'architecture des favelas, si une porte est jetée, elle peut être transformée en table. »
 Humberto et Fernando Campana, « Qu'est-ce-que le design ? »,
 Beaux-Arts Magazine, 2004

« Qui sont les frères Campana ? »

Ce sont deux frères brésiliens nés à São Paulo qui ont suivi respectivement des études de droit et d'architecture. Enfants, déjà, ils aimaient créer et décorer des objets, c'est donc naturellement qu'ils arrivent au design et travaillent ensemble depuis 1989. Leur œuvre s'inspire de la dure réalité des favelas où la survie découle du recyclage sans même penser à l'écologie. Ils reprennent ici des techniques artisanales de leur pays : créer avec les moyens du bord. Cette idée de

détournement des matériaux mis au rebut est récurrente dans leurs créations. En 1991, ils réalisent de manière emblématique la chaise *Favela* composée de bouts de bois bon marché, assemblés à la main.

« Pourquoi ont-ils fait des fauteuils en peluches ? »

Leur choix est allusif. À l'heure où la moitié de la population jette les excédents de consommation, l'autre moitié les récupère. Au Brésil, les résidences de luxe côtoient les bidonvilles et les enfants nantis débordent de jouets alors que d'autres sont à peine scolarisés ou vivent dans les rues. Les Campana jouent ici sur le décalage en créant un fauteuil couvert de peluches, banalités pour les uns, trésors pour les autres. Il existe plusieurs versions de ce fauteuil réalisées en peluches-dauphins, peluches-pandas. Le procédé d'accumulation utilisé par les Campana renvoie autant au melting-pot de la société brésilienne qu'à la surpopulation de ses villes.



↗
 PHILIPPE STARCK (1949),
 Attila, Napoléon, Saint Esprit, 1999,
 FNAC 20010-918, 2000-917, 2000-919
 Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la
 communication, Paris.
 © Philippe Starck / CNAP

Philippe STARCK (1949), Attila, Napoléon, Saint Esprit, 1999,
Tabourets, Technopolymère thermoplastique peint,
43,5x 33,5 cm

« Pourquoi Philippe Starck a-t-il choisi de détourner des nains de jardins ? »

Philippe Starck est un designer prolifique et renommé pour les lignes pures et esthétiques de ses objets. Mais ici c'est un véritable pied de nez qu'il fait aux convenances esthétiques et au bon goût, en détournant des nains de jardin, objets kitsch par excellence, pour en faire des tabourets. L'artiste dit lui-même en évoquant ses nains de jardin, que c'est une « façon de péter à table face au minimalisme ambiant. » [Design Arte, Compliments d'objets, chaîne ARTE, 19/09/2002].

« Que veut dire kitsch ? »

Le mot « kitsch » apparu vers 1860, viendrait des verbes allemands *verkitschen* ou *kitschen*, qui signifient « brader » ou « ramasser des déchets dans la rue ». Dans le langage courant, le kitsch désigne des objets de mauvais goût, agrémentés de décorations superflues, qui copient le plus souvent des œuvres reconnues comme des classiques.

« D'où vient la tradition de décorer les jardins avec des nains de jardin ? »

La tradition de fabriquer des nains remonte au Moyen Âge, où en Turquie, on employait des hommes de petites tailles (des pygmées) pour exploiter les galeries étroites des mines. Pour les repérer dans les boyaux obscurs, on les habillait de couleurs vives, d'où le bonnet rouge typique et le tablier vert. Comme ils vivaient entre eux, on leur supposait des pouvoirs magiques. On s'en méfiait, on disait que leur travail leur faisait côtoyer les puissances infernales du centre de la terre... Pour se protéger des mauvais sorts et empêcher les pouvoirs maléfiques de leurs ouvriers, les exploitants des mines se

mirent à confectionner des figurines de terre ressemblant à leurs employés.

Très vite, ces figurines décoratives connaissent un grand succès commercial, on les exporte alors vers l'Europe, notamment en Allemagne et en Italie, où on les expose pour la première fois dans les jardins. De gardiens de la mine, ils se transforment vite en protecteurs des jardins, chargés de veiller sur la bonne santé des plantes, fleurs, légumes, mais aussi d'intimider les voleurs.

Si l'origine des nains n'est pas allemande, c'est cependant dans ce pays que dès 1872, une manufacture de nains en céramique est ouverte à Gräfenroda, par August Heissner. Depuis, cette entreprise est toujours le premier fabricant mondial de nains de jardin.

« Pourquoi Philippe Starck baptise-t-il ses tabourets Attila, Napoléon, Saint Esprit ? »

Philippe Starck aime donner des titres farfelus à ses créations. Réduire Attila, chef des Huns et Napoléon, empereur légendaire à des gnomes est une façon de revoir l'importance de ces personnages historiques. Quant au Saint Esprit, intercesseur réduit à une souche d'arbre, il complète une bien curieuse trinité !

« Qui est Philippe Starck ? »

C'est un designer connu pour ses décorations d'intérieurs (notamment l'aménagement des appartements privés du président François Mitterrand au Palais de l'Élysée) mais aussi pour ses nombreux objets et meubles. Il est le créateur entre autres de la gamme de brosses à dents Fluocaril, de la chaise *Louis Ghost* pour Kartell, *la Miss K* pour Flos etc. Ses créations sont exposées dans de nombreux musées européens et américains, entre autres au Brooklyn Museum de New York, au Musée des Arts Décoratifs de Paris et au Design Museum de Londres.

CONSOMMER, RÉFLÉCHIR ET RECYCLER

Habités à être entourés d'objets, nous en oublions la menace qui pèse sur la survie de la planète, il faut désormais réfléchir sur notre consommation, recycler les déchets. Les artistes comme les designers ont un rôle important à jouer. Certains le font avec beaucoup d'esprit.

Frank SCHREINER dit STILETTO STUDIOS, Fauteuil *Consumer's Rest*, 1983, 92x72x70 (page 30)

« Est-ce Frank Schreiner qui a inventé le caddy ? »

Non, le chariot de supermarché a été inventé par Sylvan N. Goldman, un commerçant américain d'Oklahoma, pour aider ses clients à faire leurs courses. Mais en plus de son côté pratique, le chariot incite le consommateur à le remplir et donc à dépenser davantage...

« Que veut dire « caddy » ? »

Le mot anglais « caddy » désigne le garçon qui au golf transporte les clubs dans un petit chariot. Depuis 1952, le chariot de caddie puis caddie, est entré dans le dictionnaire Robert pour désigner un « petit chariot métallique pour transporter les denrées dans les libres-services et les bagages dans les gares ou les aéroports ».

« Pourquoi Frank Schreiner a-t-il détourné cet objet ? »

Dès 1968, la société de consommation bat son plein et le chariot caddy en devient très vite le symbole. Certains artistes et designers commencent dès lors à la contester via leurs créations. En 1969, Duane Hanson avec sa sculpture hyperréaliste *Supermarket Lady*, montre une Américaine bien en chair poussant son chariot dégorgeant de produits consommables, le caddy étant devenu l'accessoire indispensable du quotidien américain. Du côté des designers, Olivier Mourgue sera le premier à transformer le chariot en *Chaise Caddy* en 1969 pour contester la frénésie de consommation ! Frank Schreiner poursuit l'idée en la teintant d'humour : il transforme le caddy en fauteuil et le nomme « repos du consommateur ». La déclinaison du fameux caddy se poursuit : en 2008, un jeune designer Jaebeom Jeong invente un tricycle-caddie, *Cartrider*, pour permettre aux consommateurs de mieux fuir des supermarchés...

« Pourquoi Frank Schreiner a-t-il réalisé le même fauteuil en petite taille ? »

En réalisant ce fauteuil, il souligne le conditionnement des enfants qui, dès leur plus jeune âge, sont baignés dans la société de consommation et fréquentent les hyper-marchés (Il ne fait que rappeler l'évolution du caddie avec siège intégré pour enfant).

« Qui est Frank Schreiner ? »

C'est un designer allemand né en 1959, qui a entre autres créé de nombreux meubles et luminaires. Il est partisan du « redesign » qui consiste à tirer au mieux parti de ce que nous possédons (lieu d'habitation, usage de son espace et de son mobilier) sans investir.

Jurgen BEY (1965), *Vacuum cleaner, chaise*, 2004, *Aspirateur de récupération, sac à poussière en fibre non tissée*, 2004 (page 31)

« Que signifie « vacuum cleaner » ? »

Un *vacuum cleaner* est un aspirateur ménager en langue anglaise.

« Est-ce un aspirateur ou une chaise ? »

C'est une chaise qui existe grâce à l'aspirateur. Un peu à la manière d'un ballon de baudruche qui prend forme en se remplissant d'air, la chaise devient réalité en s'emplissant de poussière. Le sac poubelle de l'aspirateur, une fois rempli, devient un siège confortable. En même temps que l'artiste détourne un objet ménager de sa fonction pour en créer un autre, il recycle la matière poussière dévolue aux ordures ménagères pour en faire un matériau inhabituel.

« Pourquoi ce drôle de détournement ? »

Jurgen Bey appartient au groupe de jeunes designers hollandais Droog Design, qui défend l'environnement. Ils prônent les vertus du recyclage et de la récupération nécessaires à la sauvegarde de la planète.

« L'artiste a-t-il réalisé d'autres œuvres en matière recyclée ? »

Jurgen Bey a créé par exemple un mobilier dégradable (*le Garden Bench*) en collectant tous les déchets de jardin compostables, puis en les moulant, pour obtenir des bancs faits d'herbe séchée, de feuilles mortes. Il utilise aussi des matériaux naturels bruts comme dans *Tree Trunk Bench*, 1999, tronc d'arbre devenu banc par simples rajouts de dossiers de chaises. Cette démarche n'est pas sans rappeler les artistes du mouvement Arte Povera.

M.J.P

Quand le design s'amuse... *Baby-Lonia*, conservation-restauration d'un jeu d'éveil

Œuvre présentée dans l'exposition « Collector ».
Le Centre National des arts plastiques met en valeur, chaque mois, une œuvre de ses collections. Ici, le CNAP propose une fiche sur un jeu d'éveil pour les enfants, *Baby-Lonia*. En 1973, alors que le regard porté sur les enfants se modifie, et que l'éducation par le jeu se démocratise dans les crèches et les écoles, le Studio 65, agence italienne de design fondée en 1965 par Franco Aldrino, crée *Baby-Lonia*.
<http://www.cnap.fr/index.php?page=infos&idSujetInst=1481&contenu=collections-prsentation-livre-du-mois-quand-le-design-s-amuse...-baby-lonia-conservation-restauration-d-un-jeu-d-veil>

Deux dossiers sont disponibles sur le site www.collector-expo.com:

- *Design et Cinéma*

- *Démarche(s) autour d'un objet du quotidien: la chaise*

Édités par la cité du design et le SCÉRÉN- CRDP



➤
FRANK SCHREINER DIT STILETTO STUDIOS,
Fauteuil Consumer's Rest, 1983, 92x72x70
FNAC 01-540
Centre national des arts plastiques - Ministère de la
Culture et de la communication, Paris
© D R / CNAP / photo : Y. Chenot, Paris



↑
JURGEN BEY (1965),
Vacuum cleaner, 2004
FNAC 05-397
Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la
communication, Paris
© Jurgen Bey / CNAP / photo : Y. Chenot, Paris

EXPOSITION COLLECTOR PISTES D'EXPLOITATION PÉDAGOGIQUE

PREMIER
&
SECOND
DEGRÉ



ART ET DESIGN, ART OU DESIGN ?

DANS LE PROGRAMME D'HISTOIRE DES ARTS

- **Primaire** : Ce thème trouve sa place dans les « arts du quotidien » qui sont plus particulièrement dédiés au design et aux objets d'art. Retrouvez la liste de références dans l'espace enseignants sur le site www.collector-expo.com

- **Collège** : La thématique « Arts, ruptures, continuités, temps. » propose d'examiner les relations entre l'art et la tradition et en particulier la réécriture de thèmes et de motifs, les hommages, les reprises, les parodies.

- **Lycée** : Dans le champ scientifique et technique, deux thématiques se rapportent au sujet :

- « Arts, contraintes, réalisations » permet de souligner les contraintes qui conditionnent la création, la réalisation et la diffusion de l'œuvre d'art et en particulier comment la contrainte peut être source de créativité.

- « Arts, sciences et techniques ». Cette thématique invite à souligner les relations entre l'art, la science et la technique, et leurs incidences sur la création. Elle met l'accent sur les relations entre l'art et les innovations scientifiques et techniques, sur l'usage des technologies numériques dans le design. Elle souligne aussi les liens entre l'art et la démarche technique, en particulier dans le processus de conception, de réalisation, et d'expérimentation.

- Bertrand Lavier, *Embryo*, 2002
- Erwin Wurm, *L'Idiot*, Installation, 2006

Cinéma :

- *Mon Oncle* de Jacques Tati, 1958 : une vision ironique et critique sur le design poussé à son comble.

Arts de l'espace :

Plus d'un designer est passé de la conception de meubles à l'architecture : Philippe Starck ou Marcel Breuer.

Les architectes aussi dessinent du mobilier : Ludwig Mies van der Rohe, Alvar Aalto, Santiago Calatrava.

Si l'on veut plutôt s'intéresser à la question de la contrainte créatrice de formes nouvelles, on peut voir en quoi l'architecture métallique ou l'usage du béton ont fait naître des conceptions et des formes nouvelles.

Arts du langage :

Géo Norge (pseudonyme de Georges Mogin), *Les Chaises*,

Arts du quotidien :

Par essence, les productions du design sont d'un usage quotidien. Les meubles élaborés par Arts and Crafts, le Jugendstil et le Bauhaus.

On trouvera dans l'exposition «Collector» : Ron Arad (*Parpadelle*), matali crasset (*Digestion n°1*), Gaetano Pesce (*Il Piede*), Marcel Wanders (*Sparkling Chair*).

Arts du son :

- Stomp : un groupe de musiciens qui utilise des objets de la vie courante comme percussions.

- Les Tambours du Bronx : un autre ensemble musical qui emploie des bidons en guise d'instruments.

Arts du spectacle vivant :

Les objets jouent un rôle fondamental dans différentes œuvres : Au théâtre :

- *Les chaises* d'Eugène Ionesco, 1951

- Le metteur en scène Bob Wilson a conçu des chaises pour plusieurs des spectacles auxquels il a collaboré, par exemple la chaise *Hamlet Machine* pour la pièce du même nom d'Heiner Müller ou la chaise *Einstein*, dessinée à l'origine pour l'opéra *Einstein on the Beach* en 1976.

- En danse : dans *Origine* de Sidi Larbi Cherkaoui, 2008, une Européenne utilise des objets du quotidien, mimés par un danseur asiatique.

M.J.P et G.V

III - « ART ET DESIGN, ART OU DESIGN ? » DANS D'AUTRES DOMAINES ARTISTIQUES

Arts du visuel : « Comment et pourquoi les artistes ont-ils détourné l'objet chaise dans l'art ? »

- Pablo Picasso, *La chaise*, 1942, Musée Picasso, Paris
- Daniel Spoerri, *Kichka's breakfast*, 1960
- Joseph Beuys, *Chaise avec coin de graisse*, 1963
- Joseph Kosuth, *One and three chairs*, 1965
- Joseph Beuys, *Infiltration homogène pour piano à queue*, 1966
- Andy Warhol, *Chaise électrique*, 1967
- Bruce Nauman, *Shit in Your Hat-Head on a chair*, 1990
- Richard Fauguet, *Sans titre*, 2003, Collection Frac Île-de-France

Comment le design est-il mis en scène par des artistes contemporains ?

- Bertrand Lavier, *Panton sur Fagor*, 1984
- Philippe Ramette, *Dès qu'on a le dos tourné*, 1998

EXPOSITION COLLECTOR PISTES D'EXPLOITATION PÉDAGOGIQUE

PREMIER
&
SECOND
DEGRÉ



**ART ET DESIGN,
ART OU DESIGN ?**

IV : PREMIER DEGRÉ : PISTES DE PRODUCTIONS EN MAÎTRISE DE LA LANGUE

- Reprendre la structure du poème « Les Chaises » de Norge, substituer les groupes verbaux

« C'est une chaise qui a créé le monde :

Au commencement, il n'y avait que des chaises.

Elles s'ennuyaient.

Faisons-nous un homme, dit une chaise,

Un homme qui posera son séant sur notre siège,

Qui s'appuiera contre notre dossier,

Qui nous changera de place,

Qui nous polira, nous cirera, nous caressera.

Cette chaise-là pensa l'homme si fortement que l'homme fut.

Et l'homme, enfant de la chaise, vit de plus en plus assis. »

Géo Norge

- Créer un dictionnaire de la chaise

Berceuse, bergère, fauteuil-club, fauteuil voltaire, rocking-chair, trône, fauteuil crapaud, fauteuil à bascule, canapé, sofa, divan, sultane, fauteuil à joues pleines, marquise, caquetoire, chaise curule, chaise à l'officier, chauffeuse, duchesse, fumeuse, voyeuse : autant d'appellations qui convoquent l'imaginaire.

Inventer des définitions fantasmagoriques de ces termes.

V- PREMIER DEGRÉ : PISTES DE PRODUCTIONS EN ARTS VISUELS

- Fabriquer une chaise : jouer le rôle du designer

S'interroger sur l'usage futur d'une chaise et de son destinataire. Une chaise de bureau, d'artiste, de jardin, de spectacle, d'avion, etc. La dessiner puis passer à la réalisation de la maquette pour mieux saisir les processus de création. La fabriquer en la modelant, la sculptant, en assemblant du carton, des matériaux de récupération...

- Transformer un siège industrialisé

A partir d'un objet industrialisé, accentuer ses caractéristiques matérielles : une chaise en bois qui prend racine, un dossier qui peut s'élancer encore plus haut, des pieds qui deviennent réels, ou encore proposer un thème de transformation : chaise-animal, chaise-d'artiste, chaise-conte de fée, etc.

- Créer à partir de mots qui font rêver

Berceuse, bergère, fauteuil-club, fauteuil voltaire, rocking-chair, trône, fauteuil crapaud, fauteuil à bascule, canapé, sofa, divan, sultane, fauteuil à joues pleines, marquise, caquetoire, chaise curule, chaise à l'officier, chauffeuse, duchesse, fumeuse, voyeuse : autant d'appellations qui convoquent l'imaginaire.

À partir de ces mots, imaginer une définition fantasmagorique de ces divers sièges. Puis réaliser des dessins ou des maquettes qui pourraient illustrer ces déclinaisons du siège.

- Des photos pour dire

Rêver, se balancer, trôner, superviser, s'étaler, s'enrouler, etc. Photographier différents sièges en variant le cadrage, l'angle de vue pour signifier les partis pris.

Voir l'album *Ma famille*, Anne-Caroline Pandolfo, Isabelle Simler, Editions du Rouergue, Mars 2002 (Le mobilier reflète souvent la personnalité de l'occupant des lieux).

- Détourner des objets du quotidien en supprimant leur fonction

Jouer à l'anti-designer en supprimant la fonction d'un objet industrialisé. Rendre un téléphone, un fer à repasser, un verre, un balai, inutilisables tout en conservant leur forme. Leur donner un nouveau nom. (Voir œuvres surréalistes).

SITOGRAFIE

Design à l'école !

La Boîte à outils est un outil de ressources en ligne autour du design destiné aux enseignants et à toutes les personnes curieuses de découvrir le design.

www.designalecole.citedudesign.com

Mobidecouverte - les enfants designers

www.mobidecouverte.com

L'Opération "MOBI découverte" est le résultat d'une collaboration étroite entre le secteur professionnel, les Industries Françaises de l'Ameublement, le Ministère de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et de la Vie associative, le Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, le Ministère de la Culture et de la communication.

EXPOSITION COLLECTOR PISTES D'EXPLOITATION PÉDAGOGIQUE

PREMIER
&
SECOND
DEGRÉ

→ ART, PUBLICITÉ
ET SOCIÉTÉ DE
CONSOMMATION

DEUXIÈME PLATEAU, R+1 (SALLE 3, 4) - DOMMAGES COLLATÉRAUX

I – SECOND DEGRÉ

Dans *La Guitare « Statue d'épouvante »* (1913), Georges Braque colle du papier façon faux bois et une « réclame », comme on le dit à l'époque, du « Tivoli-Cinéma » de Sorgues. À partir de 1912, les cubistes souhaitent réintroduire dans leurs œuvres des éléments de la réalité. Picasso, le premier, utilise de la toile cirée dans *La Nature morte à la chaise cannée* en 1912.

Dans les années qui suivent, Braque et Picasso placent dans leurs compositions « des lettres d'enseignes et d'autres inscriptions parce que, dans une ville moderne, l'inscription, l'enseigne, la publicité, jouent un rôle artistique très important ».¹² D'autres annonces publicitaires pour les grands magasins ou les lampes électriques ont été employées par les deux amis dans leurs travaux. C'était une manière de faire entrer à la fois le quotidien et la modernité dans l'art et de s'appropriier des produits industriels.

Pendant les Trente Glorieuses, les artistes du Pop Art et en particulier Andy Warhol s'emparent des objets symboliques de la société de consommation en tant que tels et non plus comme allusion à la réalité. Ces produits et leurs publicités se distinguent par leur forme, leurs couleurs et leur typographie. Une seule de ces trois caractéristiques suffit à les reconnaître. Le collectif H5 n'aura besoin de se servir que des logos des marques pour créer son univers virtuel. Claude Closky s'est limité à l'usage des dépliants publicitaires et Francis Baudevin de moins encore.

LES SYMBOLES DE LA SOCIÉTÉ DE CONSOMMATION

Andy Warhol a d'abord connu le succès comme graphiste publicitaire pour la marque de chaussures Miller. Entre 1960 et 1962, il peint d'une manière gestuelle des sujets de BD mais il abandonne le sujet après avoir constaté que Roy Lichtenstein l'a devancé sur ce thème. En 1962, il expose à Los Angeles les *Campbell's Soup Cans*. 32 toiles de 51x41cm représentant chacune l'une des 32 variétés de la soupe Campbell. Les boîtes, agrandies, sont représentées de manière aussi neutre que possible, sans trace de geste, sans relief ni ombre, dans le strict respect des couleurs et des inscriptions du modèle à l'exception du médaillon doré central qui a été remplacé par un disque de même couleur. Les contours sont nets, les couleurs se limitent au rouge, au blanc,

au noir et au doré. La répétition du motif de façon presque similaire rappelle le travail à la chaîne. Andy Warhol explique le choix de la soupe Campbell par le fait qu'il en mangeait tous les jours. C'est aussi une marque de potage extrêmement répandue aux États-Unis.

« Collector » présente **Campbell Soup**, 1962, un exemplaire signé par l'artiste d'une boîte de soupe au bœuf et aux nouilles. La démarche de Warhol s'apparente ici à celle de Duchamp, la boîte de conserve peut être considérée comme un ready made, c'est-à-dire un « objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste¹³ ». Andy Warhol possédait dans sa collection personnelle plusieurs ready made de Duchamp.



↑
ANDY WARHOL,
Campbell Soup, 1962. FNAC 02-1385 Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la communication, Paris © ADAGP/CNAP / photo : Espace de l'art concret, Mouans-Sartoux

Cependant, la démarche est peu fréquente chez l'artiste américain qui, par ailleurs, a représenté à maintes reprises les boîtes Campbell tant à l'unité qu'en série, dans les couleurs d'origine ou au contraire dans des teintes complètement différentes, à l'endroit ou tête en bas, en bon ou en mauvais état.

La bouteille de Coca-Cola a aussi beaucoup inspiré Warhol car « ce qu'il y a de formidable dans ce pays, c'est que l'Amérique a créé la tradition où les plus riches consommateurs achètent la même chose que les plus pauvres. Vous pouvez regarder la télévision et voir Coca-Cola, et vous pouvez savoir que le président boit du Coca, Liz Taylor boit du Coca, pensez donc, vous aussi, vous pouvez boire du Coca. Un Coca est un Coca, aucune somme d'argent au monde ne peut vous procurer un meilleur Coca que celui au coin de la rue. Tous les Coca sont pareils, et tous les Coca sont bons. Liz Taylor le sait, le président le sait, le clochard le sait, et vous le savez ».¹⁴

En 1976, Andy Warhol reçoit en cadeau un appareil photo et il commence à photographier en noir et blanc tout ce qui l'entoure, des graffitis dans les rues aux objets et aux personnes qu'il fréquente. En 1986, il tire sur papier en plusieurs exemplaires certaines de ces images. Coca-Cola 1976/1986 est constitué de quatre photos identiques cousues ensemble. Les coutures sont apparentes et les fils ne sont pas coupés, comme si l'artiste avait voulu nous ramener dans le monde concret alors que l'ensemble est abstrait du fait de la répétition et du détail agrandi. Bien sûr on reconnaît immédiatement non seulement le mot mais aussi le lettrage typique de la célèbre boisson. Le mot « Enjoy » qui signifie « appréciez, prenez plaisir à boire » est inscrit au-dessus du nom de la marque. Outre le terme « Trade mark », on lit aussi « 301 » mais écrit à l'envers et dédoublé, comme si la photo d'origine était le reflet d'une publicité pour Coca dans une vitrine. Andy Warhol a fait rentrer dans le monde de l'art des objets a priori non acceptables mais il a parfaitement su choisir des symboles parmi les plus expressifs de l'*American way of life*. Il offre une image de la société de consommation sous forme de constat glacé et neutre, libre au spectateur de l'interpréter comme il le souhaite. Les membres du collectif H5 prennent davantage position.

AU ROYAUME DES LOGOS

Au début du film *Logorama* (page 38), un tueur psychopathe vient d'être repéré par la police. Commence alors une course poursuite à toute allure dans les rues de Los Angeles avec prise d'otages et tuerie dans un bar. Mais la terre tremble, les animaux du zoo s'échappent, la ville s'écroule. Les puits de pétrole se brisent, un tsunami où l'eau se mêle au pétrole inonde ce qui reste de la ville. Il ne reste plus qu'à quitter cette terre vers d'autres planètes. Pendant 16 minutes, le spectateur est plongé à un rythme d'enfer dans un film d'action qui se termine en film catastrophe à grand spectacle. Rien ne manque, ni les flics antipathiques, ni les grands espaces urbains, ni le rythme effréné ou la musique qui fait monter la tension.

En 2009, Ludovic Houplain, Hervé de Crécy et François Alaux du studio **H5** achèvent ce court-métrage, le premier de leur carrière. H5 est un collectif de graphistes français réunis à l'initiative de Ludovic Houplain. Le studio est passé depuis 1999 à la réalisation après avoir effectué une série de campagnes publicitaires pour des marques de luxe, des musées ; H5 a réalisé la pochette de l'album *Super Discount* d'Étienne de Crécy (frère d'Hervé) et des vidéo-clips pour Zebda, Massive Attack ou Étienne Daho.

Logorama rassemble tous les clichés des films d'action à ceci près que les décors, comme les acteurs, ne sont issus que de logos publicitaires. Ronald Mc Donald incarne le tueur, tous les policiers sont des Bibendums Michelin. La pin-up Esso est devenue serveuse du bar et ses clients sont des Pringles. Quant au Géant vert, il est gardien du zoo où Mr Propre est éducateur. Simplement ces gentils symboles commerciaux ont une personnalité quelque peu différente de celle que l'on imagine. Le rire sardonique de Mac Donald révèle sa cruauté et son absence totale de scrupules. Bigboy est un gamin infernal qui montre ses fesses au lion MGM. Ce film est un pastiche qui présente un monde sous une emprise commerciale totale. À la fin, la ville est anéantie par des catastrophes naturelles et industrielles, les logos partent à vau l'eau, métaphore possible du sort réservé à notre planète dominée par les grandes compagnies.

Les auteurs se défendent toutefois d'avoir voulu donner un tel sens à leur entreprise. Les réalisateurs ont pris le risque de réaliser ce court métrage sans aucune autorisation. Leur intention est de retrouver la liberté d'expression et la possibilité de caricaturer des logotypes qui sont on ne peut plus protégés par le droit international. Leur détournement leur donne un autre sens. Mr Propre, incarnation du nettoyage impeccable, est plutôt efféminé, ce qui est une manière de suggérer ironiquement que le ménage reste l'apanage des femmes. Dans une scène évocatrice de *Shortcuts* de Robert Altman, Mr Pringles pince les fesses de la serveuse. Ce passage met en exergue un machisme toujours à l'œuvre. Sous ses dehors légers, ce court métrage couronné par un Oscar et un César, rend conscient du fait que non seulement nous sommes bombardés par les publicités, et donc immergés dans la société de consommation mais que, de surcroît, l'esprit critique vis à vis de ces images et des « valeurs » qu'elles véhiculent nous fait défaut. Ce sont ces « valeurs » que Claude Closky questionne.

VIDER LES SIGNES DE LEUR SENS

En 1966, Andy Warhol, fait ses adieux (momentanés) à la peinture et installe dans la galerie de Léo Castelli un papier peint imprimé avec des têtes de vaches.

Closky reprend le même support, un papier peint sérigraphié, pour *Sans titre (supermarché) 1996-1999*. On y voit des boîtes de conserve et des rollers, de la lingerie et des casseroles, des piles et des saucisses, toute une série de produits divers et variés accompagnés de leur prix en grandes lettres. Le motif est tiré des journaux publicitaires distribués par les supermarchés dans les boîtes aux lettres pour faire connaître leurs dernières promotions. Les photos, quelles que soient leurs couleurs de départ, sont traitées en bichromie. Le rouge adopté pour accompagner le noir évoque celui employé dans la toile de Jouy. Cet effet est d'autant plus marqué que les images sélectionnées sont reproduites à distance régulière sur le papier peint. L'aspect répétitif ainsi que le choix de deux teintes uniformisent l'imagerie multicolore d'origine.

À cause de cela et du fait que ces photos soient sorties de leur contexte, l'artiste est parvenu à vider ces images et ces chiffres de leur sens, à l'inverse du but recherché par les concepteurs des prospectus. Pour pratiquer le détournement des images, le plasticien échantillonne, classifie, accumule et décolore. Par son regard détaché sur notre environnement quotidien, Claude Closky pousse à l'absurde la logique des publicitaires. Au spectateur d'en prendre conscience.



←
FRANÇOIS BAUDEVIN.
Néo-codion, 1993.
FNAC 2000-553
Centre national des arts plastiques - Ministère de la
Culture et de la communication, Paris © D R /CNAP/
photo: Francis Baudevin, artiste

LE LOGO RÉDUIT À L'EXTRÊME

Des formes et des compositions géométriques, des couleurs primaires et complémentaires, des aplats sans modulation et des motifs répétés caractérisent les œuvres composées par les représentants du mouvement de l'Art concret. C'est une « peinture concrète et non abstraite parce que rien n'est plus concret, plus réel qu'une ligne, qu'une couleur, qu'une surface. »¹⁵

Ce mouvement a été fondé à Paris en 1930 par Théo Van Doesburg mais c'est en Suisse qu'il a fait le plus d'émules avec Max Bill, Richard Paul Lohse et Camille Graeser. Olivier Mosset et John Armleder s'inscrivent dans cette tradition dont **Francis Baudevin** est l'héritier. Sur ses tableaux, le dessin des rectangles et des cercles obéit aux règles de la symétrie. Le geste du peintre est invisible mais les couleurs ne sont pas nécessairement primaires. En fait, Francis Baudevin n'invente pas ses motifs, il les trouve sur les boîtes de médicaments, les pochettes de disques, les enseignes publicitaires. Ce sont en quelque sorte des ready made venus du quotidien.

Les motifs d'**Hémoclar** et de **Néo-codion** proviennent des emballages d'une pommade pour le premier et d'un sirop contre la toux pour le second. L'artiste a repris à l'acrylique les formes, les couleurs de ces produits en les agrandissant et en ôtant toute inscription. Le résultat n'est pas immédiatement reconnaissable. Un léger doute naît dans l'esprit du spectateur avant qu'il n'identifie ce qu'il voit. Cette image, a priori abstraite, le renvoie au réel. En s'appropriant des symboles commerciaux, le peintre fait vivre une expérience trouble à l'amateur d'art. Cette perplexité vient du rapprochement entre des formes qui n'ont rien à voir ensemble ; d'un côté la peinture abstraite et sa revendication à l'autonomie, de l'autre le logo commercial. Mais, comme le fait remarquer Francis Baudevin, « certains emballages de médicaments sont conçus comme de véritables compositions d'art concret. Sandoz divise logiquement la surface de l'emballage par deux et quatre horizontalement, et par trois verticalement – un peu comme Max Bill.¹⁶ » La boucle est bouclée : le graphisme commercial inspiré par l'art retourne à l'art.

La publicité est née au XIX^e siècle avec le développement de la lithographie qui autorisait l'impression en grande quantité. Des artistes comme Toulouse-Lautrec et Bonnard ont été sollicités pour créer des affiches publicitaires. Le mouvement inverse consistant à utiliser des symboles commerciaux dans l'art apparaît dans les années 20 aux États-Unis où Stuart

Davis et Gerald Murphy¹⁷, des peintres influencés par le cubisme, vont introduire dans leurs œuvres des lettrages tirés des affiches ou des emballages de produits de consommation. Par l'utilisation de cette imagerie, les peintures de ces artistes préfigurent celles du Pop Art. Mais il n'y a ni chez les premiers, ni chez les seconds de volonté critique par rapport à la société de consommation. Ils ne font que reproduire des éléments présents dans leur environnement. *Logorama*, dans sa vision ludique des logos, porte un regard plus acide sur eux. Claude Closky, dans un monde où l'individu est bombardé d'informations, réduit les messages publicitaires à leur seule forme, il en est de même avec Francis Baudevin.

G.V



↑
FRANÇOIS BAUDEVIN.
Hémoclar, 1994.
FNAC 2000-553
Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la communication,
Paris © D R /CNAP/ photo: Y. Chenot, Paris

¹² Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art, 1902-1918*, Paris, Gallimard, 1960 [recueil de critiques artistiques parues entre 1902 et 1918].

¹³ Marcel Duchamp. Article "Ready Made" dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*.

¹⁴ Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol : (From A to B and Back Again)*, 1975, éd. Harcourt Brace Jovanovich ; traduit de l'anglais par Marianne Véron, éd. Flammarion, 1990.

¹⁵ Theo Van Doesburg, « Commentaires sur la base de la peinture concrète », *Art Concret* n°1, Paris, avril 1930.

¹⁶ Entretien entre F. Baudevin, Ch. Cherix et L. Bovier in Francis Baudevin, *Yeah / Okay*, 9ème Triennale de New Dehli (1997), l'Office fédéral de la culture de Berne.

¹⁷ Pablo Picasso a peint Sara Murphy, l'épouse de Gerald, à plusieurs reprises en 1923 dans *Femme assise les bras croisés*, *Portrait de Sara Murphy*, *Buste de Femme (Sara Murphy)*, *Femme assise en bleu et rose*

EXPOSITION COLLECTOR PISTES D'EXPLOITATION PÉDAGOGIQUE

PREMIER
&
SECOND
DEGRÉ



ART, PUBLICITÉ
ET SOCIÉTÉ DE
CONSOMMATION

DEUXIÈME PLATEAU, R+1 (SALLE 3, 4) - DOMMAGES COLLATERAUX

II – PREMIER DEGRÉ

Dès le début des années 60, les artistes du Pop Art remettent en question les fausses promesses du rêve américain consécutif aux Trente glorieuses. En 1962, Tom Wesselman expose des collages de produits de consommation aux couleurs criardes et aguichantes qui utilisent les règles de la publicité. De nombreux artistes du Pop Art viennent en effet de l'univers de la pub : James Rosenquist, Andy Warhol, Roy Lichtenstein. Andy Warhol, devenu la star du Pop Art, utilisera les mêmes rouages que la société de consommation dans son travail artistique : il multiplie et assomme le regardeur. La *Campbell's Soup* est hissée au rang d'une icône artistique symbolisant la consommation. À l'inverse, les stars sont profanées car traitées comme n'importe quelle autre image. Dans l'exposition, plusieurs artistes illustrent cette posture critique.

UNE PUB FICTION :

**H5 (François Alaux, Hervé de Crécy, Ludovic Houplain),
Logorama, 2009, court métrage d'animation durée 16 mn**
(page 38)

« Que raconte le film ? »

Par une belle journée ensoleillée, l'île de *Malibu* (alcool) se découpe à l'horizon. Nous sommes à Los Angeles, les papillons MSN volètent et chacun vaque à ses occupations : un camion *Cruise America* (leader de la location de camping-car aux USA) sillonne la ville saturée de publicités, deux bonhommes *Pringles* (chips) à bord d'un truck *Betten* se dirigent vers un snack où la pin-up *Esso* fume sa cigarette *Air France*. Mais dans la cité des Anges, tout n'est pas rose : deux policiers (deux bibendums *Michelin*) prennent en chasse un gangster (le clown *Ronald McDonald*). Après une course poursuite effrénée, le malfrat heurte un pilier *Donuts*. Acculé par la police, il prend en otage deux enfants *Haribo* et *Big Boy*, et se réfugie dans un *Pizza Hut* où l'on retrouve les *Pringles*, *Mr Peanut*, *Redbull*.

Le gangster armé d'une mitrailleuse au sigle de la *Fraction Armée Rouge*, menace de tuer *Big Boy* qui parvient à s'échapper. Le bain de sang engagé est interrompu par un séisme, qui saccage la ville, et notamment le zoo, d'où s'échappent le lion de *MGM*, le crocodile *Lacoste*, le panda *WWF*, le lion de la *Paramount*, le pingouin *Miko*, le kangourou *Kangol*, les lapins *Play Boy*, le félin *Jaguar*, le dromadaire *Camel* et bien d'autres...

La terre s'ouvre et engloutit tout sur son passage, bientôt le paradis californien se transforme en capitale du chaos... Seuls *Big Boy* et la pin-up *Esso* échappent de justesse au cataclysme. Après avoir emprunté la mythique *nationale 66*, échappé de peu aux éboulis du sigle Hollywood, ils se retrouvent sains et saufs sur un îlot sauvé des eaux, croquant une pomme *Macintosh*.

Par une mise en abîme, la Terre devient microcosme au fur et à mesure que l'on s'en éloigne pour rejoindre la voie lactée *MilkyWay*, mais là encore, planètes et satellites sont représentés par des logos comme *Internet*, *MasterCard*, *Pepsi Cola*, *Nasa*. Destin pessimiste de l'humanité consumériste...

« En quoi ce court métrage est-il original ? »

C'est un court métrage original et audacieux car réalisé uniquement avec des logos de marques. Ce film n'aurait d'ailleurs pu voir le jour aux États-Unis où il est interdit d'utiliser les symboles des firmes sans leur autorisation. Ici les artistes y affirment leur liberté d'expression toute française et malmènent allègrement les symboles de la toute puissance industrielle et financière. Ensuite, c'est une sorte de « droit de réponse » humoristique face au bombardement permanent de marques, de labels, dans notre quotidien où tout se vaut, tout s'égalise. Le scénario quant à lui reprend les grosses ficelles de films d'actions comme celles de *L'Arme Fatale*, *Batman*, *Superman*, *James Bond*, *Ghostbusters*.

« Pourquoi avoir choisi de planter le décor du film à Los Angeles ? »

Los Angeles, deuxième métropole des USA, est une ville mythique fortement ancrée dans notre imaginaire collectif. Elle évoque un style de vie « cool » au soleil, où les californiens ouverts à toutes les nouveautés partagent leurs loisirs entre surf et skate-board. L.A est aussi le berceau de la fiction, Hollywood, Disneyland y ont vu le jour. Voilà pour le versant ensoleillé. Mais Los Angeles évoque aussi les tremblements de terre, les incendies de forêts apocalyptiques, les guerres meurtrières entre gangs, les émeutes qu'elle entraîne... On retrouve d'ailleurs dans le film les versants ombre et lumière de la ville.

Par ailleurs Los Angeles, ville linéaire où il n'existe aucune règle architecturale, façonnée par les panneaux publicitaires de marques, se prêtait tout à fait au décor du récit. Les rues sont des quadrillages (matérialisées dans *Logorama* par le motif écossais de *Burberry*) qui donnent l'impression d'une cité ordonnée et structurée que le séisme réduira au chaos...



↑
H5 (FRANÇOIS ALAUX, HERVÉ DE CRÉCY, LUDOVIC HOULPLAIN),
Logorama, 2009. Centre national des arts plastiques © D.R. / CNAIP / photo: H5

« La fin du film parle du Big One, qu'est ce que c'est ? »

C'est un séisme majeur et dévastateur prédit par les scientifiques qui devrait toucher la Californie dans un futur proche.

« Qui sont les héros et comment ont-ils été choisis ? »

Les héros sont des personnages/logos avec un corps entier afin de pouvoir rendre plus facilement la complexité des mouvements. Les logos *BigBoy* (chaîne de restauration) et *Haribo* (confiserie) ont ainsi été choisis pour incarner les deux garnements gesticulants et irrespectueux qui n'hésitent pas à se déculotter au zoo. Ils représentent la turbulence et l'indiscipline en totale opposition avec l'image sage des logos *Bic* qui ne sont pas sans rappeler les écoliers en uniforme bien rangés des écoles privées anglo-saxonnes.

Le gangster *Ronald Mac Donald* renvoie au célèbre roman *Ça* de Stephen King (1986) adapté à l'écran en 1990 par Tommy Lee Wallace sous le titre *Il est revenu*, où le clown psychopathe et menaçant, rompt avec l'image archétypale du faiseur de rires des petits... Par leur silhouette « bonhomme » les bibendums *Michelin* (pneumatiques) sont la parfaite représentation des gardiens de l'ordre, protecteurs et bienveillants. Le monde des marques étant très sexiste, les auteurs ont dû puiser dans la publicité des années soixante et ressortir le logo de la Pin-up *Esso* pour incarner l'héroïne, qui par ses formes et attitudes, n'est pas sans rappeler la femme sexy figurant sur les calendriers américains. Quant aux petits bonhommes jaunes neutres *AOL*, ils représentent les figurants, les messieurs « Tout le Monde ». D'autres logos comme ceux de *Monsieur Propre* ou des *Pringles*, n'ayant pas de corps ne peuvent être représentés qu'assis à table ou au volant de camions.

« Peut-on reconnaître tous les logos ? »

Avec une bonne dose de patience ! Pour bon nombre d'entre eux ce sont des logos de marques internationales très connues, d'autres sont typiquement françaises, allemandes.

« Les héros ont un drôle d'accent ! »

Pour la version originale écrite par Greg Pruss, les acteurs américains ont modulé la langue, ainsi dans les films américains les méchants ont toujours un accent étranger (allemand, anglais ou français). En revanche, les bibendums *Michelin* aux chapeaux de cow-boy, se devaient d'avoir un accent de la Nouvelle Orléans. Pour la version française ce sont les humoristes Omar et Fred qui ont dû adapter les dialogues avec des accents mi banlieusards, mi ch'ti.

« Comment le film a-t-il été construit ? »

Tout d'abord il a fallu archiver 45 000 logos (pour n'en retenir que 2500), qui ont ensuite été classés par thèmes (nature, personnages, véhicules, animaux) puis dessinés en volume et numérisés. Comme pour tout film, un scénario a été élaboré et un story-board réalisé (bande dessinée représentant les différents plans de l'histoire). Les dialogues ont été ajoutés au fur et à mesure. François Alaux et Hervé de Crécy ont ensuite été filmés en mouvement et les prises de vues rotoscopées (les images de leurs mouvements et leurs expressions ont été numérisées pour y calquer ensuite les figures des personnages/logos). Pour les enfants, ce sont les fils de Ludovic Houplain qui se sont prêtés au jeu. Les plans d'actions, comme l'arrivée de l'hélicoptère sur le toit, sont des extraits de films existants qui ont été numérisés.

« Qui sont les auteurs de ce court métrage ? »

C'est un trio de graphistes, François Alaux, Hervé de Crécy, Ludovic Houplain, surnommés H5. Dès 1999, les artistes se distinguent en concevant un clip pour la musique d'Alex Gopher, *The Child*, uniquement réalisé avec des caractères typographiques qui représentent l'architecture, les voitures, les habitants et raconte une course haletante dans New York. Ils ont créé d'autres clips pour Massive Attack, Dior, Cartier, etc.

Logorama, récompensé avec un César en 2009 et un Oscar en 2010, consacre le travail de ce trio détonant !

SUBJECTIVITÉ DE LA PHOTOGRAPHIE

William Klein, (1928, New York), Cowhey Marine, 1955, photographie noir et blanc (page 40)

« Prendre une photo, c'est une excuse pour être badaud. Je me donne l'impression de faire quelque chose donc j'ai moins mauvaise conscience. »

« Que montrent ces œuvres ? »

Ce sont deux photos en noir et blanc très contrastées qui nous donnent à voir des enseignes publicitaires. N'y apparaît aucune présence humaine. Les publicités, symboles de cette société en pleine expansion, sont bien les motifs de ces images. Certaines marques ont traversé le temps : *Coca-Cola, Pepsi Cola, Philipp Morris, 7Up, Atlas Battery, Esso*.

« Pourquoi l'artiste photographie-t-il des panneaux publicitaires ? »

Nous sommes autour de 1955, juste après la guerre, William Klein revient à New York après un séjour parisien, il est interpellé par la ville bruyante, surpeuplée mais aussi par le nombrilisme new-yorkais qui interprète les néons et les affiches de la ville comme un gage de modernité. William Klein réalise alors un journal photographique quelque peu acerbe et désabusé sur son retour dans la grande capitale nord américaine. Ce travail est constitué essentiellement de photos « abus », tant dans les contrastes que dans la granulation, tant dans les bougés que dans les décadrés, tant enfin dans les accidents de tirages que dans les déformations et les rajouts.

« Pourquoi la photo est-elle en noir et blanc ? »

La photo couleur existe depuis 1936, le polaroid est né en 1947, il faut attendre 1964 pour que la photo couleur supplante le noir et blanc.

« Qu'a-t-il réalisé comme autres photographies ? »

William Klein a fait des reportages qu'il appelait de l'« anti-photo ». Il prenait des foules urbaines et anonymes en soulignant la violence, le mouvement. Certains de ses clichés pourraient être considérés comme « mal faits » car il force sur les flashes violents, les effets de flou. Après 1955 il travaillera pour le grand magazine de mode Vogue.

« Qui est-il ? »

C'est un artiste né en 1928 à New York connu surtout pour ses photographies mais qui a touché au cinéma, à la peinture. C'est un artiste engagé, et que ce soit caméra à l'épaule ou appareil photo à la main, il a suivi au plus près des combats qui le préoccupent : il accompagne le noyau dur de Mai 68, il filme des icônes noires comme Mohammed Ali ou les Black Panthers. Il vit à Paris depuis 1948.

« Dans l'exposition, l'œuvre Coca-Cola de Andy Warhol rappelle fortement les photos de Klein, pourquoi ? »

Si William Klein, en 1955, enregistre en photographiant les métamorphoses de la ville moderne, dans les années 60, des artistes que l'on regroupera sous le mouvement Pop Art, vont plus loin en dénonçant la société de consommation. Andy Warhol, icône de ce mouvement, utilise les images quotidiennes de la publicité, du cinéma, de la télévision, les sérigraphie et les propose au public des galeries new-yorkaises et californiennes. Ainsi les logos publicitaires comme celui de Coca-Cola font leurs apparitions dans les musées.



WILLIAM KLEIN
Cowhey Marine, 1955
FNAC 91203

Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la communication, Paris
© William Klein / CNAP / photo : William Klein



EXPOSITION COLLECTOR PISTES D'EXPLOITATION PÉDAGOGIQUE

PREMIER
&
SECOND
DEGRÉ

→ **ART, PUBLICITÉ
ET SOCIÉTÉ DE
CONSOMMATION**

DANS LE PROGRAMME D'HISTOIRE DES ARTS

- **Primaire** : Pour le XX^e siècle et notre époque, la liste de références demande que soient étudiées quelques œuvres illustrant les principaux mouvements picturaux contemporains, on peut ici reprendre l'exemple d'Andy Warhol pour le Pop Art. Il est aussi possible d'utiliser *Logorama* afin de montrer les possibilités qu'offre l'image de synthèse pour le cinéma d'animation.

- **Collège** : La thématique « Arts, ruptures, continuités » propose d'examiner les relations entre l'art et la tradition, les continuités (emprunts, échos, citations), mais aussi la réécriture de thèmes et de motifs (poncifs, clichés, lieux communs, stéréotypes, etc.) et les parodies (pastiche, caricatures, etc.).

- **Lycée** : Dans le champ scientifique et technique, la thématique « Arts, informations, communications » invite à interroger les rapports entre l'art et le monde de la communication tant dans les concepts (sémiotique, effets, etc.) que dans les supports (réclames, affiches publicitaires, médias écrits et filmés) et amène aussi à s'intéresser à l'utilisation des techniques d'information et de communication dans l'art.

III – « ART, PUBLICITÉ ET SOCIÉTÉ DE CONSOMMATION » DANS D'AUTRES DOMAINES ARTISTIQUES

Arts du visuel :

- BP, *Flower Power* et *WWF* (exposition « Collector »)
- Piet Mondrian, *Broadway Boogie woogie*, 1943 (l'artiste peint la stricte géométrie des villes.)
- Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942, brosse une Amérique moderne, où l'on s'urbanise trop vite, où l'on consomme mais où l'on est seul.
- Erró, *La cité intégrée*, 1959, donne à voir la ville citadine au bord de la saturation
- Andreas Gursky, photographe contemporain, se penche sur les éléments significatifs de notre époque et de la mondialisation.
- On se référera aux artistes du Pop Art, de l'Hyperréalisme, aux Nouveaux Réalistes, à la Nouvelle Figuration.

Arts de l'espace :

On évoquera les nouveaux temples de la consommation que sont devenus les centres commerciaux, les tours symboles de multinationales puissantes, les complexes architecturaux dévoués au tourisme de masse...

- Le cabinet d'architecture Future Systems conçoit le *Selfridges building du centre commercial Bull Ring*, 2003, Grande-Bretagne, une architecture très innovante pour le plus grand centre commercial européen qui s'étend sur une surface de 110 000m².
- Christian de Portzamparc, *Tour LVMH*, 1995-1999, New York 5^e Avenue et Madison Avenue, USA
- Massimiliano & Doriana Fuksas, *magasin Armani*, 5^e Avenue, New York, 2009
- Zaha Hadid, Norman Foster, Callison... de grands architectes au service de Dubaï et de son archipel d'îles artificielles
- Michel Kalt, Architecte, Parc Astérix, 1989, France
- Bernardo Fort-Brescia, Agence Arquitectonica, Disneyland
- Les architectes du Groupe Archigram réalisent dans les années soixante des cités futuristes en assemblant images de la presse populaire et publicités.

Arts du son :

- Boris Vian, *La complainte du progrès*, 1956
- La musique de la « Beat generation », musique de contestation née à San Francisco dans les années 50 qui gagne vite Los Angeles
- Beach Boys, *Surfin*, 1961, groupe qui lance le style musical « surf-pop »
- Claude Nougaro, *Nougayork*, 1987

Arts du langage :

- René Barjavel, *Ravage*, 1943
- Roland Barthes, *Mythologies*, 1956

Arts du spectacle vivant

Rodrigo Garcia, *Arrojad mis cinizas sobre Mickey*, 2006

Arts du quotidien :

Naissance du Polaroid dont Warhol se servira pour ses portraits.

M.J.P et G.V

EXPOSITION COLLECTOR PISTES D'EXPLOITATION PÉDAGOGIQUE

PREMIER
&
SECOND
DEGRÉ



**ART ET DESIGN,
ART OU DESIGN ?**

IV – PREMIER DEGRÉ : PISTES DE PRODUCTIONS EN ARTS VISUELS

- Étudier les logos publicitaires

Choisir un thème : la femme, l'homme, l'enfant, l'eau, la voiture, etc. Chercher et archiver les logos publicitaires qui s'y rapportent. Quelle est leur signification ? À quelles images mythiques se rapportent-ils parfois ?

Par exemple la marque *Reebok* prend ce nom en 1958, son origine est le nom d'une des 26 sous-espèces de gazelles : la *Reed-Book* qui a une vitesse de pointe de 80 km/h.

Le nom de la marque *Nike* vient du mot grec *niké* signifiant victoire: on peut voir sur l'Acropole d'Athènes le temple d'Athéna Niké, Athéna la victorieuse.

Haribo, marque de confiserie, vient de son fondateur, un certain Hans Riegel qui vivait dans la ville de Bonn, soit en allemand : HAnS RlGEl im BOnn.

- Réaliser un photo-reportage

Réaliser un reportage montrant l'importance du matraquage publicitaire dans la ville. Photographier les enseignes, logos qui envahissent notre environnement.

- Réaliser une planche de B.D

En reprenant l'idée de H5, imaginer un récit entre plusieurs protagonistes issus de logos de marques françaises. Réaliser une planche de B.D.

Créer en n'utilisant que des typographies.

Donner l'illusion d'une rue, d'un quartier en n'utilisant que des lettres. Jouer sur les formes, les tailles.

(Voir les albums de Marion Bataille, *Bruits*, 2005, Éditions Thierry Magnier et de Filippo Tommaso Marinetti, *Les Mots en liberté futuristes*, 1987, Editions L'Age d'Homme)

SITOGRAFIE:

Logos publicitaires et histoires de logos

Le site du Musée des Arts Décoratifs propose de découvrir l'histoire de nombreuses marques et de leurs logos.

www.lesartsdecoratifs.fr

EXPOSITION COLLECTOR PISTES D'EXPLOITATION PÉDAGOGIQUE

SECOND
DEGRÉ



IMAGES DU MONDE,
MONDE DES IMAGES

DEUXIÈME PLATEAU, R+1 (SALLE 6, 7) - DOMMAGES COLLATÉRAUX

Jacques Callot (1592-1635) évoque les atrocités de la guerre de Trente Ans dans la série d'eaux-fortes *Les Misères et les Malheurs de la guerre* (1632). Francisco de Goya (1746-1828) ne se réfère pas à des événements précis dans *Les désastres de la guerre* (1810-1815) mais ces estampes sont néanmoins le reflet de la guérilla que menaient les Espagnols contre les troupes de Napoléon I^{er}. Ni Callot, ni Goya ne faisaient œuvre de reporter mais l'un et l'autre abhorraient la guerre qui ravageait leur pays. Ils avaient choisi d'en dessiner les victimes et leurs bourreaux sans outrance pour provoquer une prise de conscience salutaire chez le spectateur et l'engager dans une réflexion critique. Leur intention était de représenter la violence pour la dénoncer.

Les artistes contemporains présentés dans « Collector » ont adopté d'autres procédés pour évoquer la guerre. Certains, comme Erró, s'inspirent d'une imagerie simple. Sophie Ristelhueber, Gianni Motti et Eric Baudelaire reproduisent la réalité. D'autres comme Renaud Auguste-Dormeuil ou Dennis Adams ne montrent ni la bataille, ni les blessés ou les morts.

L'HORREUR EN IMAGES

En janvier 1993, Erró visite le Cambodge. Il se rend à Phnom Penh, la capitale, et à Angkor Vat. À l'époque, le pays est redevenu une monarchie constitutionnelle mais la guérilla menée par les Khmers rouges n'a pas encore cessé. Ils avaient contrôlé le pays et imposé un régime sanglant sous la direction de Pol Pot entre 1975 et 1979.

À la suite de son voyage, **Erró** peint une grande toile de 3 m sur 6 m, **For Pol Pot (Tuol Sleng S.21)**, sur les exactions des Khmers rouges. Le titre du tableau ne signifie pas que le peintre a voulu apporter son soutien à Pol Pot mais au contraire qu'il s'agit d'un coup que l'artiste a voulu envoyer à l'un des pires dictateurs du XX^e siècle. L'ancien lycée de Tuol Sleng, désigné sous le nom de code S-21, était le plus célèbre des centres de détention du régime. Il était dirigé par Duch qui sera inculpé de crimes contre l'humanité et condamné en 2010 à 35 ans de prison.



↑

ERRÓ

Pour Pol-Pot (Tuol-Sleng S.21), 1993

FNAC 99039 (1 à 3), Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la communication, Paris

© ADAGP / CNAP

Le contexte dans lequel a émergé la Figuration narrative dans les années soixante (guerre d'Algérie, guerre froide) a conduit ses représentants, dont Erró ou Cueco, à prendre position en peinture contre la violence.

Ils placent la société de consommation et ses images au cœur de leur travail. Erró collecte et accumule des milliers d'illustrations, tirées de magazines et de bandes dessinées, qu'il classe par thèmes. Ensuite, il découpe et assemble ces matériaux. Le collage obtenu est généralement agrandi à l'épiscopie pour autoriser la réalisation en grand format de la toile. Les œuvres d'Erró se caractérisent par leur profusion iconographique. L'œil s'y perd car il n'y a pas véritablement de centre. Le regard fuit un monstre préhistorique aux dents acérées pour apercevoir d'abord des crânes bleus hurlants, puis un visage qui se liquéfie. Plus bas, de pauvres êtres grouillent dans des cages aux barreaux desquels ils s'agrippent. Des morts vivants, des créatures toutes plus affreuses les unes que les autres pullulent dans cet univers dantesque. Le peintre rassemble toutes ces images d'épouvante pour faire partager au spectateur son exécration du dictateur khmer rouge et de ses méthodes.

VRAI ET FAUX

Sophie Ristelhueber ne dévoile jamais le conflit mais seulement ses résultats. Elle s'intéresse aux traces, aux cicatrices laissées par la guerre sur le paysage et sur les individus. Depuis le début de sa carrière, elle s'est rendue sur les lieux des combats pour photographier leurs effets : immeubles dévastés à Beyrouth (1984), territoires ravagés du Koweït (1992), corps marqués de cicatrices après le conflit yougoslave (1994). La série s'appelle *Eleven Blowups*. *Blow up* en anglais veut dire tout à la fois agrandissement, colère et explosion. C'est bien ce dont il s'agit ici. Que voit-on ? une route plutôt rectiligne, sans aucune habitation et, au premier plan, un cratère creusé par une bombe.

Cette description convient à chacune des images présentées. De surcroît, les cadrages sont identiques, les lieux similaires. Un doute naît alors. Pourquoi est-ce ainsi ? En fait, Sophie Ristelhueber n'a pu aller en Irak car elle n'en a pas obtenu l'autorisation. Elle a alors choisi de fabriquer des photomontages à partir de rushes vidéo réalisés dans le pays par des correspondants locaux de l'agence Reuters. Elle les a ensuite retravaillés et y a ajouté des éléments en provenance de séries antérieures (Turkménistan en 1997, Syrie en 1999, Irak en 2000, Cisjordanie en 2003-2004).

Les œuvres obtenues sont à la fois vraies et fausses. Tous les éléments qui les composent sont authentiques mais leur collage produit un résultat certes vraisemblable mais pas vrai pour autant.

Est-ce important ? Sophie Ristelhueber donne à voir la violence infligée à la nature et à l'Homme par la guerre. Il n'y a guère d'informations qui permettent de localiser ou de contextualiser ces photographies ou de savoir qui est le coupable des bombardements. Ces images dépassent ainsi l'anecdote. Elles font naître avec pudeur l'émotion sans étaler le pathos du conflit. Les noms des journalistes, auteurs des vidéos originales, ne figurent pas dans l'exposition car l'agence Reuters n'a pu les fournir.



↑
SOPHIE RISTELHUEBER
Eleven Blowups
FRAC 06-583 / 06-584 / 09-173
Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la communication, Paris
© ADAGP / CNAP



← ↑
GIANNI MOTTI
Paysages (dommages collatéraux).
FRAC 02-518 / 02-521 /
Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la communication, Paris
© CNAP / photo: Gianni Motti

À l'inverse de Sophie Ristelhueber, Gianni Motti omet volontairement de mentionner les photographes dont il utilise les reportages. Il est dans une démarche d'appropriation. Il revendique par exemple l'explosion de la navette Challenger en 1986, le tremblement de terre de Los Angeles en 1992 ou les éclipses de lune et de soleil de 1996. En 2001, il a fait l'acquisition de photos documentaires des combats qui se déroulent alors en Macédoine et au Kosovo auprès de l'AFP. Il les a choisies parce qu'elles étaient atypiques. Les pentes verdoyantes, les arbres en fleurs et les chalets pimpants rappellent plutôt les paysages de Suisse où vit Gianni Motti. Certes, des panaches de fumées s'élèvent ici ou là mais il n'y a pas de flammes et les maisons sont en bon état, ce qui laisse à penser que ce sont des feux où l'on brûle des débris plutôt que des explosions ou des incendies criminels. L'artiste a en fait retouché les images d'origine, il les a agrandies et a supprimé les flammes. À regarder ces images viennent à l'esprit les mots d'Apollinaire « Ah Dieu ! que la guerre est jolie »¹⁸.

Cependant la réalité qui se cache derrière ces photos comme dans le poème est beaucoup plus noire. **Par ses interventions, Gianni Motti détourne le sens des photos. Il met en avant le décalage entre celles-ci et les faits. Il amène le spectateur à s'interroger sur la véracité des images.** Il pousse la démarche à son comble puisque non seulement il n'indique pas les auteurs mais il débaptise aussi leurs travaux. Les dix images de la série s'intitulent toutes **Paysages (dommages collatéraux)**. (page 45) L'une d'elles a été, au départ, prise par Mladen Antonov le 20 mars 2001 et elle a pour titre *Smoke and dust rise after a canon blast on the hill above the town of Tetovo, some 50 km north-east of Skopje*¹⁹.

La série de Gianni Motti a été montrée au festival de photojournalisme, *Visa pour l'image* à Perpignan en 2002 car, cette année-là, pour la première fois, les organisateurs du festival voulaient faire appel à un plasticien. Mais une controverse éclate alors. L'AFP saisit le tribunal de grande instance de Paris pour violation des droits d'auteur. Les œuvres sont décrochées. Le problème de fond est de savoir à qui appartiennent les images. Le tribunal n'y répondra pas clairement. Motti avait acheté les photos avec « un droit d'inspiration » comme le spécifie la facture. Quelle notion cela recouvre-t-il ? L'artiste italien s'est approprié les photos dans la

logique de sa démarche habituelle et au-delà, cela s'apparente à celle de Duchamp lorsqu'il place un ready-made au musée.

Quelques années plus tard, en 2006, ***The Dreadful details (les détails épouvantables)* d'Eric Baudelaire** a aussi été exposé à *Visa pour l'image*. Ce diptyque se distinguait des autres clichés proposés aux visiteurs par sa grande taille (2 m x 1,8 m), sa composition en deux parties, le fait qu'une corde empêchait de trop s'en approcher. La scénographie le sacralisait donc. Le sujet, par contre, est commun dans le photojournalisme puisque ce sont des scènes de guerre, plus précisément des combats de rue dans une ville que l'on reconnaît aisément comme irakienne étant donné l'architecture, les vêtements de ses habitants et que les soldats qui les tiennent en joue sont manifestement américains. La scène paraît familière, elle ressemble à celles que l'on voit tous les jours dans les journaux à propos du conflit irakien. Et pourtant tout est faux. Eric Baudelaire est allé aux États-Unis sur les lieux du tournage de la série télévisée *Over there*, une chronique de la vie des soldats américains en Irak. Mais la série était finie, ne restaient que les décors et les figurants. Le photographe va aller méticuleusement mettre en scène des interventions de l'armée américaine en Irak en Californie avec des acteurs dans des décors en carton-pâte fabriqués à partir de photos de magazine. En regardant attentivement, quelques détails mettent la puce à l'oreille. Sur la photo de gauche, un caméraman est tranquillement agenouillé en train de régler sa machine comme si l'environnement était paisible. Les G.I. sont figés dans leur mouvement comme s'ils posaient. Mais il n'empêche que ce diptyque a tous les attributs de la photo de guerre : la fumée des explosions, les civils impuissants, les soldats lourdement armés.

En quelque sorte, Eric Baudelaire a conçu des images « Canada dry », qui ont la couleur de la guerre, le goût de la guerre mais qui ne sont pas la guerre. À Perpignan, l'œuvre a suscité l'indignation. « Il faudrait des panneaux prévenant en grosses lettres que c'est un faux »²⁰ déclarait, outragé, le photographe américain Elliot Erwitt. Toutefois les intentions de l'artiste sont claires : « Photographions une véritable fausse guerre, pour engager une réflexion sur la nature des images de guerre que nous voyons. **Interrogeons la notion de « vérité photographique »** »²¹.



←
ERIC BAUDELAIRE
The Dreadful Details
FRAC 06-344 (1 à 2)
Centre national des arts plastiques -
Ministère de la Culture et de la
communication, Paris © ADAGP /
CNAP / photo: Eric Baudelaire



RENAUD AUGUSTE-DORMEUIL
The Day Before - Star System
FNAC 05-968

Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la
communication, Paris © CNAP / photo: Renaud-Auguste Dormeuil



The Day Before _ Dresden _ February 12, 1945 _ 23 : 59

↓ ↘
ROLAND TOPOR
13 décembre 1981
FNAC 34086 (1)
Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la
communication, Paris © ADAGP / CNAP / photo: Y. Chenot, Paris



TAIRE LA VIOLENCE

Renaud Auguste-Dormeuil est l'auteur de grandes photographies où l'on voit de petits point blancs sur un fond noir très envahissant. On pense à un ciel étoilé. On lit le titre de la série *The Day Before - Star System*. Ce que l'on pensait est confirmé, il s'agit bien d'étoiles. À regarder de plus près le titre de chaque photo, on en apprend un peu plus.

Ces images s'intitulent *The Day before Guernica-April 25, 1937-23:59*, ***The Day before Dresden-February 12, 1945-23:59*** (page 47), *The Day before Hiroshima-August 5, 1945-23:59*. Chacune d'elle est une reconstitution du ciel d'une ville, précisément à minuit moins une, la veille du jour où elle allait être bombardée. La ville espagnole de Guernica, alors sous contrôle républicain, a subi les attaques des avions allemands de la légion Condor accompagnés de quelques appareils italiens. Trois jours plus tard, la ville tombait aux mains des troupes de Franco à cause de l'intervention décisive de ses alliés Hitler et Mussolini. Ce n'est pas tant le nombre de victimes - environ un millier, voire moins - qui a fait de Guernica un symbole de la guerre civile espagnole, que l'écho international que cet événement a eu. C'est l'une des premières fois où un bombardement d'une telle ampleur contre une ville sans défense a lieu. Le rôle des États fascistes y est clairement révélé. Le tableau de Picasso réalisé pour l'Exposition Universelle de 1937 à Paris a aussi contribué à faire connaître le sort de la ville basque.

Dresde, riche d'un superbe patrimoine artistique, avait, en 1945, 600 000 habitants. De nombreux réfugiés s'étaient installés dans la ville lorsqu'elle a été bombardée par les Alliés. Une grande partie de la ville et de ses richesses artistiques sont alors réduites en cendres. La bombe atomique a été lancée à Hiroshima par les États-Unis afin de contraindre le Japon à capituler, il faudra cependant une deuxième bombe à Nagasaki pour parvenir à cela. Le choc est immense. Une seule bombe pouvait tuer et détruire bien plus que les milliers de tonnes déversées sur Dresde.

Auguste-Dormeuil ne nous montre rien de tout cela. Il nous fait voir le ciel nocturne et calme qu'il y avait le jour précédent la catastrophe, alors que les habitants ne se doutaient en rien de l'horreur venue du ciel qui allait s'abattre sur eux. L'artiste a utilisé un logiciel qui reconstitue la voûte céleste à la date, à l'heure et au lieu que l'on choisit. « J'essaie de ne pas faire l'éloge de la violence de la guerre et de me placer du côté des victimes. Ces voûtes montrent ce que les gens voyaient la veille de leur mort alors que d'autres avaient déjà décidé de les bombarder²² » nous dit le plasticien.

Ces images sont peu identifiables, ce ne sont donc pas des photos prises le jour indiqué sur le cartel, ce ne sont pas des documents d'archives. Renaud Auguste-Dormeuil sollicite l'imagination du spectateur qui, en lisant la date, se met dans la peau d'un habitant de Guernica ou d'Hiroshima à ceci près que, lui, le spectateur, sait de quoi sera fait le lendemain. C'est ce savoir qui fait prendre conscience de l'horreur.

Dennis Adams a adopté un parti pris un peu similaire à celui de l'artiste français. Il se refuse aussi à représenter la tragédie mais il choisit de nous montrer l'après. Le 11 septembre 2001,

l'Américain était chez lui, dans son appartement new-yorkais situé un peu au nord de Manhattan et des tours du World Trade Center. Dans les jours et les mois qui suivent, il photographie du toit de son immeuble les débris dans le ciel, des sachets plastiques, des journaux qui volent au gré du vent. Ces petits riens proviennent apparemment des tours détruites. La série s'intitule *Airborne* qui signifie littéralement « porté par l'air ». Deux photos ont pour nom les gros titres des journaux qui sont leur sujet. La démarche est plutôt ironique.

En effet, l'une d'elles s'appelle *Payback*, c'est-à-dire « paiement en retour, » peut-être pour la politique américaine menée au Moyen-Orient. C'est du moins ce que laisse entendre l'œuvre, vu le contexte. *He's no terrorist* nous dit paradoxalement le journal d'une autre photographie. Le sac en plastique de la troisième œuvre, *Patriot*, est rouge comme le sang versé par le ... patriote prêt à défendre son pays. Dennis Adams n'offre aucune vision concrète du drame. Il suggère qu'il a eu lieu. Quelqu'un, aujourd'hui mort, a utilisé ce sachet, a lu ce journal. D'une certaine manière, ces objets, à travers le regard du photographe, sont devenus des memento mori.

Les artistes comme beaucoup sont sensibles à l'environnement dans lequel ils vivent. Ils se font l'écho dans leurs œuvres des problèmes qui affectent le monde et l'humanité. La guerre et la violence se trouvent au cœur des préoccupations des plasticiens évoqués ci-dessus. Chacun à sa manière a tenté de fabriquer une image du drame.

La peinture d'Erró fait surgir un film d'épouvante dans l'esprit du spectateur. Les travaux de Sophie Ristelhueber, Gianni Motti et Eric Baudelaire paraissent à première vue être des « photographies » prises sur le vif. En réalité ce sont des simulacres plus vrais que nature et qui fonctionnent de manière autonome. Ils nous amènent à nous interroger sur notre croyance en l'image, sur sa validité, sur les faits qu'elle dévoile, sur notre position en tant que citoyen du monde. Les photographies de Renaud Auguste-Dormeuil et de Dennis Adams sont plus allusives. Leur sujet est parfaitement bénin : le ciel et ce que l'on y voit. Lire leurs titres change du tout au tout la vision. Les deux photographes propulsent le spectateur dans la peau du témoin, impuissant mais plein de révolte et de compassion.

¹⁸ Guillaume Apollinaire, « L'adieu du cavalier », Calligrammes, 1918.

¹⁹ Ce qui peut se traduire par : Colonne de fumée et de poussière après un tir de canon sur la colline au dessus de la ville de Tetovo, environ 50 km au nord-est de Skopje.

²⁰ Cité par E. Launet dans « Les faux-semblants de Baudelaire », *Libération*, 7 septembre 2006

²¹ Eric Baudelaire dans une lettre adressée à Agnès de Gouvion Saint-Cyr le 26 septembre 2005.

²² Interview de Renaud Auguste-Dormeuil réalisée par Catherine Francblin et Sébastien Pluot consultable sur le site de la Fondation d'entreprise Ricard. <http://www.fondation-entreprise-ricard.com/conferences/entretiens/art/Dormeuil>

EXPOSITION COLLECTOR PISTES D'EXPLOITATION PÉDAGOGIQUE

SECOND
DEGRÉ



IMAGES DU MONDE,
MONDE DES IMAGES

DANS LE PROGRAMME D'HISTOIRE DES ARTS

- **Collège :** Dans la thématique « Arts, Etats et pouvoir », examiner les liens entre l'œuvre d'art et le pouvoir permet de s'intéresser à des « œuvres conçues en opposition au pouvoir » (œuvre engagée, contestataire, etc.) ou à des œuvres qui interrogent la véracité des images de presse ou dites historiques (cf. le catalogue de l'exposition " Controverses " qui a eu lieu au Musée de l'Élysée de Lausanne et à la BNF de Paris)
- **Lycée :** Trois thématiques se prêtent à l'étude des œuvres précédemment citées :
 - Dans le champ anthropologique, la thématique « Arts, réalités, imaginaires » amène à s'interroger sur « l'art et le vrai », plus précisément sur les aspects du vrai, les aspects mensongers, la tromperie, des questions qui ont aussi tout leur sens dans l'étude des textes historiques.
 - Dans le champ historique et social, la thématique « Arts, mémoires, témoignages, engagements » propose d'observer les relations entre « l'art et la violence : expression de l'horreur, acte de témoignage ».
 - Dans le champ scientifique et technique, toutes les pistes d'étude de la thématique « Arts, informations, communications » conviennent aux sujets :
 - L'art, l'information et la communication : concepts (code, émetteur, récepteur, rhétorique, sémiotique, effets, etc.)
 - L'art et l'utilisation des techniques d'information et de communication (le télégraphe, les écrans, la photocopie, internet, etc...). L'art et ses relations avec les médias.
 - L'art et ses fonctions : émouvoir, exprimer, plaire, enseigner (dulce / utile ; placere / docere), attester, témoigner.

« IMAGES DU MONDE, MONDE DES IMAGES » DANS D'AUTRES DOMAINES ARTISTIQUES

Arts du visuel : dans les arts plastiques, outre *Guernica* de Picasso, bien des œuvres traitent du même sujet

- Roland Topor, *13 décembre 1981*, 1981, présentée dans «Collector»
- Francisco Goya, *Le 3 mai 1808*, 1814
- Vassili Verechtchaguine, *L'Apothéose de la guerre*, 1871, un

tableau peu connu mais fort explicite.

- Otto Dix, *Les joueurs de skat ou invalides de guerre jouant aux cartes*, 1920

Cinéma :

- Terrence Malick, *La ligne rouge*, 1998, un poème contre la guerre.
- Francis Ford Coppola, *Apocalypse now*, 1979, à propos duquel R. Auguste-Dormeuil dit : « Je pense souvent au film *Apocalypse Now*, notamment la scène avec l'hélicoptère sur l'air de Wagner et je m'interroge : comment peut-on récupérer Wagner, comment peut-on faire du cinéma en étant fasciné par une image d'horreur²³ ? »
- Oliver Stone, *Platoon*, 1986
- Nick Park et Peter Lord, *Chicken Run*, 2000, ou comment s'évader d'un camp de concentration pour volailles.

Arts du langage :

- Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, 1975, chapitres de fiction et chapitres d'autobiographie apparemment sans rapport alternent dans ce roman.
- Jay McInerney, *La belle vie* qui raconte l'impact du 11 septembre 2001 dans la vie de deux couples de New-Yorkais.

Arts du quotidien :

Philippe Starck, *les trois lampes Beretta Pistol Bedside Gun, Kalashnikov AK47 Table Gun, M16 Rifle Floor Lamp*, ou comment enlever l'aspect agressif des armes.

Arts du son :

- Radiohead « 2+2=5 » dans l'album *Hail to the thief*, 2003.
- Woodkid, *Iron*, 2011 pour la chanson et surtout pour le clip qui l'accompagne où l'imagerie des jeux vidéos inspire une dénonciation esthétique et ambiguë de la violence.

Arts du spectacle vivant :

Les pièces de Shakespeare, de Racine ou de Corneille montrent la violence pour la condamner.

- Roméo Castellucci, « On the concept of the face, regarding the son of God », festival d'Avignon 2011. Pièce programmée les 29 et 30 novembre 2011 à la Rose des Vents, Villeneuve d'Ascq.
- Compagnie Toneelhuis de Guy Cassiers, « Sang et roses. Le chant de Jeanne et Gilles », festival d'Avignon 2011. Pièce programmée le 28 février 2012 à la Rose des Vents, Villeneuve d'Ascq.

²³ Voir note 5

EXPOSITION COLLECTOR PISTES D'EXPLOITATION PÉDAGOGIQUE

SECOND
DEGRÉ



DE L'IMITATION
À LA CRÉATION

PREMIER PLATEAU, RDC (SALLE 2) - **LES GRANDS TRANS-PARENTS**
DEUXIÈME PLATEAU, R+1 (SALLE 5) - **DOMMAGES COLLATERAUX**

Fâcheuse réputation que celle de l'autruche, ce serait un animal peureux qui met la tête dans le sable pour ne pas voir le danger. L'oiseau de Maurizio Cattelan se met effectivement la tête dans le sol, mais dans un sol dur fait de bois ou de béton. Pourquoi ce paradoxe ? L'animal est une véritable autruche naturalisée, donc de taille réelle et ayant toutes ses plumes et toutes les apparences de la vie. On pourrait s'y tromper et croire que l'on se trouve face à une véritable bestiole.

C'est peu probable dans une exposition. Quoique. Cattelan a bien fait venir un âne vivant dans une galerie, métaphore de l'impossibilité à obtenir un accord avec le galeriste. Le gros oiseau de « Collector » symbolise ironiquement l'attitude de l'artiste face au monde de l'art, c'est-à-dire son refus de le voir tout en sachant très bien que cet univers existe et qu'il en fait partie.

Cattelan fait volontairement et littéralement l'autruche puisqu'il présente cette œuvre comme un autoportrait. C'est encore une façon pour lui de signifier un complexe d'infériorité, vrai ou feint, par rapport aux autres artistes.

En effet, ce travail avait été montré pour la première fois en 1997 à Londres dans une exposition intitulée *Fatto in Italia* (Fait en Italie). L'Italien a voulu exprimer facétieusement son rejet du côté nationaliste de l'expo en refusant de la voir ou, au delà, de s'intéresser à la scène artistique britannique que les YBA²⁴ dominaient à l'époque.

Maurizio Cattelan leur rend hommage à sa manière. Son cas n'est pas unique. Tout grand artiste est héritier de l'histoire des arts, il l'étudie, s'en inspire ou s'y oppose.



MAURIZIO CATELAN

Sans titre, 1997 - FNAC 980395, Centre national des arts plastiques
© Maurizio Cattelan / CNAP / photo : galerie Emmanuel Perrotin, Paris



↑↑
 HENRI MATISSE
 La Chasse, 1895
 FNAC 1012, Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la communication, Paris © D.R / CNAP / photo: Y. Chenot, Paris / Succession Henri Matisse

↑
 JACQUES VILLON
 L'Olympia, 1926
 FNAC 24277, Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la communication, Paris © CNAP / photo: Y. Chenot, Paris / ADAGP

↖
 JACQUES VILLON
 Le Déjeuner sur l'herbe, 1929
 FNAC 09-523, Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la communication, Paris © CNAP / photo: Y. Chenot, Paris / ADAGP

←
 ANDRÉ RAFFRAY
 La Bohémienne endormie, 1992
 FNAC 92430, Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la communication, Paris © D.R / CNAP / photo: Y. Chenot, Paris

À L'IDENTIQUE

Ascanio Condivi, un de premiers biographes de Michel Ange, raconte comment l'adolescent, en 1490, à l'âge de 15 ans, fut introduit par un ami dans le jardin des Médicis, où était réunie la collection de sculptures antiques de Laurent le Magnifique, et comment il se mit à y travailler avec passion tout le jour « comme à la meilleure des écoles. »

Ce privilège permit au jeune homme, qui dessinait en même temps les fresques de Giotto à Santa Croce et celles de Masaccio à la chapelle Brancacci, de forger son style propre en assimilant la manière des Anciens et celle des meilleurs maîtres de son époque. Michel Ange est regardé comme le premier artiste à s'être formé en consacrant l'essentiel de son temps à l'étude des œuvres antiques et des dessins de ses contemporains. **Cette importance accordée au dessin et à l'étude des maîtres, contemporains ou antérieurs, va persister dans la formation des artistes.**

Henri Matisse ne déroge pas à la tradition. Il a décidé en 1891 de devenir peintre et de poursuivre sa formation à Paris, d'abord sous la direction d'Adolphe Bouguereau, puis, un an plus tard dans l'atelier de Gustave Moreau. Ce dernier encourageait ses étudiants à peindre à l'extérieur et à copier les maîtres anciens. Les futurs peintres le faisaient d'autant volontiers que le gouvernement leur achetait les copies quand celles-ci étaient tout à fait conformes à l'original.

Matisse est souvent allé au Louvre et en a reproduit de nombreuses peintures et sculptures parmi lesquelles le portrait de *Balthazar Castiglione* de Raphaël, le *Narcisse* de Poussin, *La Raie* de Chardin, et *La Chasse* d'Annibale Carrache, présentée dans « Collector. » (page 52). La copie et l'original sont de même dimension (137cm x 254cm). L'œuvre de Carrache et son pendant *La Pêche*, elle aussi au Louvre, ont été peintes en 1584 alors que le peintre avait 24 ans. Il s'agissait probablement de dessus-de-porte. L'artiste a voulu traduire dans ces deux toiles les différents moments de ces activités. Ces œuvres sont novatrices en cela qu'elles allient l'héritage des maîtres de la Renaissance à l'étude directe de la nature.

Ingres, à l'instar de Matisse, s'est rendu au Louvre pour reproduire les peintures de ceux qu'il appréciait particulièrement, à savoir Raphaël, Titien et Poussin. Ingres s'est souvent référé à ce dernier. Dans *L'Apothéose d'Homère* (1827), non seulement il lui octroie une place de choix au premier plan à gauche, mais de surcroît, ce portrait est une copie de l'autportrait de Poussin de 1650 (Louvre). Ingres avait, en 1801, gagné le Grand Prix de Rome, mais l'état des finances françaises en cette période n'a pas permis de l'envoyer dans la capitale italienne avant 1806.

Dans l'intervalle, Ingres effectuera quantité de copies au Musée de Louvre qui venait d'être créé, et qui offrait aux artistes l'opportunité de voir de nombreux chefs d'œuvre. *Eliézer et Rebecca* (vers 1805), que le peintre de Montauban refa dans des dimensions plus réduites que celles de l'original de 1648 (46cm x 37cm au lieu de 118cm x 199 cm), est tiré d'un sujet biblique. Le moment choisi par Poussin est celui où Eliézer, serviteur d'Abraham, demande la main de Rebecca pour Isaac, le fils du patriarche. Rebecca, qui tirait de l'eau, en offre à Eliézer qui reconnaît alors en elle, grâce à ce geste, la future épouse qu'il est venu chercher. La scène est organisée selon le modèle des bas-reliefs antiques. Sur son tableau,

Ingres a repris en les affinant les figures des trois suivantes de Rebecca, situées dans la partie droite du tableau de Poussin. Matisse et Ingres copiaient à l'identique ou presque. D'autres artistes prennent davantage de liberté par rapport à leurs modèles.

CHANGER DE MÉDIUM

Calamatta et Villon ne refont pas les originaux en peinture mais en gravure. *La Joconde* de Calamatta a déjà été évoquée auparavant. **Jacques Villon** est né Gaston Duchamp, et il est le frère aîné de Marcel Duchamp et du sculpteur Duchamp-Villon. Pour se distinguer de ses frères, il adopte le pseudonyme de Villon en hommage au poète du Moyen Âge François Villon. Les œuvres de Jacques Villon se caractérisent par un cubisme vivement coloré. Il a beaucoup de succès aux États-Unis mais peu en France. Ses talents de graveur étaient reconnus et afin de gagner sa vie, il reproduit des œuvres de Renoir, Cézanne, Matisse, Picasso à la demande du marchand Bernheim-Jeune. « Collector » donne à voir deux aquatintes, *l'Olympia* (1926) et *Le Déjeuner sur l'herbe* (1929) (page 52) d'après Manet.

Le procédé utilisé par Jacques Villon s'apparente à l'eau-forte, c'est-à-dire à la gravure sur métal. La plaque métallique est recouverte d'un vernis sur lequel le graveur va dessiner. Les parties dénudées et celles où le vernis est granuleux seront attaquées par l'acide. Il faudra autant de planches que de couleurs différentes. Cette technique permet d'obtenir un résultat proche du lavis qui est un dessin à l'encre.

« À cinq mètres, on s'y tromperait²⁵ ! » affirme Daniel Buren en parlant du travail d'**André Raffray**. Effectivement *La Bohémienne endormie de Henri Rousseau* (1992) (page 52) ressemble étonnamment à l'original. Au fur et à mesure que l'on s'approche, le leurre disparaît car on discerne de plus en plus nettement les traits de crayons de couleurs. Pontus Hulten, premier directeur du Musée national d'art moderne au Centre Pompidou, avait demandé à André Raffray de lui « recommencer » *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso pour une exposition sur l'art du XX^e siècle²⁶. « La proposition était excitante, mais je n'étais pas un copiste du Louvre, et rejetais d'emblée l'éventualité de la peindre à l'huile.²⁷ » Ce qu'André Raffray avait fait dans ses précédentes « peintures recommencées » ainsi qu'il les appelle. Il décide alors d'utiliser des crayons de couleur et mènera à terme l'exécution d'un grand triptyque Picasso-Duchamp-Matisse. Pour l'accompagner dans une exposition au Château d'Oiron, André Raffray choisit de dessiner *La belle endormie* du Douanier Rousseau. Les dimensions sont identiques, les couleurs et les motifs méticuleusement reportés sur le papier. L'artiste travaille à partir de photos. Son but n'est pas de faire ni une contrefaçon, ni un plagiat, tout au plus un trompe l'œil. Néanmoins, il ne cache pas ses intentions. Il réinterprète en changeant de technique. Autrement dit, il transpose, et le résultat est fascinant.

Tout comme Raffray, **Sherrie Levine ne tait pas le fait qu'elle copie des photos ou des peintures de grands prédécesseurs. Au contraire, elle le revendique.** Elle s'est fait connaître en rephotographiant des photos de Walker Evans. Elle a procédé de la même manière avec celles de Karl Blossfeldt. Il est difficile de distinguer la reproduction de l'original sauf à y regarder de près, car Sherrie Levine ne cherche pas à faire disparaître les défauts d'impression ou les décolorations des reproductions qu'elle a photographiées. Elle refuse, dit-elle, « d'être tyrannisée par l'image originale.²⁸ »

Les titres de ses œuvres commencent toujours par *After* suivi du nom de l'artiste qu'elle reproduit. *After* a un double sens, le terme signifie à la fois d'après et après. C'est un moyen pour l'artiste conceptuelle de dire qu'elle copie, mais qu'elle s'inscrit aussi dans un héritage artistique. En agissant ainsi, l'artiste américaine s'approprie l'œuvre du maître. Cette posture est une constante de son travail.

Sherrie Levine s'est essentiellement intéressée aux créateurs majeurs de la fin du XIX^e et du XX^e siècles. Pour la série ***After Degas*** (page 56) proposée à Lille, elle a reproduit des chefs d'œuvres impressionnistes et post-impressionnistes tirés d'un ouvrage d'art ancien, des natures mortes de Cézanne, des cathédrales de Monet, des portraits de Van Gogh.

Ces peintures sont aujourd'hui célèbrissimes. Elles sont devenues de jolies images éditées à des milliers d'exemplaires dans de beaux livres d'art. Mais elles ont perdu la force subversive qu'elles avaient à leur création ou la charge érotique qui les accompagnait dans le cas des danseuses de Degas. Cette série de lithographies en bichromie, dans des teintes sépia, a été publiée en 1987. Par sa démarche, Sherrie Levine souhaite rendre à ces images toute leur puissance.

À LA MANIÈRE DE

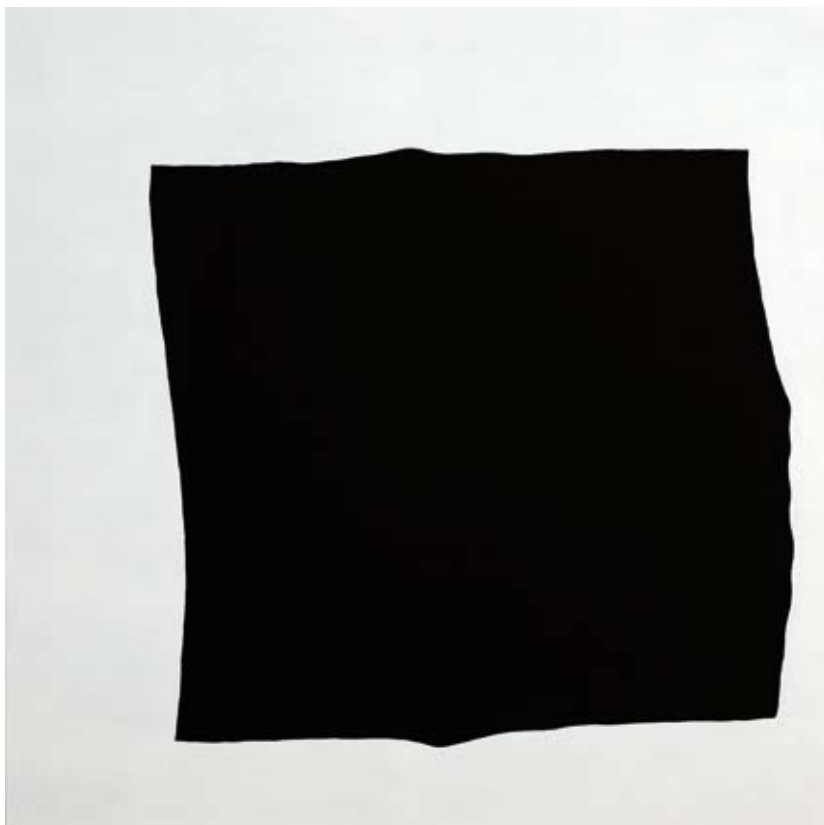
Le Douanier Rousseau est décidément à l'honneur dans « Collector » avec, outre *La bohémienne endormie* de Henri Rousseau, *Un couple* (vers 1890) et le *Portrait d'enfant* (1908). Il est toutefois curieux que ces deux toiles soient absentes de la liste des peintures attribuées à Henri Rousseau. Elles appartiennent à la collection **Ernest T.** Elles sont issues d'une série de tableaux perdus du Douanier Rousseau et ne sont donc pas de la main d'Henri Rousseau. Ernest T. les a reconstituées d'après leurs titres, aux mêmes dimensions, à partir de cartes postales et d'autres documents imprimés. Il a peint des personnages vus de manière frontale dans des paysages stylisés, à la manière du douanier.

L'artiste qui se dissimule sous le pseudonyme d'Ernest T. est coutumier du fait. Il s'approprie des signatures de renom et réalise allègrement de fausses peintures de Bruegel et de Mondrian, des dessins dans le style de Rembrandt ou de Picabia. Il regarde d'un œil critique l'histoire de l'art. Il déboulonne les mythes les mieux établis et se moque du marché de l'art avec ses « Peintures nulles » où le T est décliné dans les trois couleurs primaires façon abstraction géométrique. Ernest T. parodie l'art par l'art et s'interroge sur les processus de légitimation des œuvres et des artistes.



↑ ↑
ERNEST T
Un couple, 1993
FNAC 03-324, Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la communication, Paris © D.R. / CNAP / photo: Y. Chenot, Paris

↑
ERNEST T
Portrait d'enfant, 1991
FNAC 03-325, Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la communication, Paris © D.R. / CNAP / photo: Y. Chenot, Paris



←
NICOLAS CHARDON
Carré noir, 2003
FNAC 05-481
Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la
communication, Paris
© D.R / CNAP / photo : Cédric Eymenier

Ce sont d'autres remises en question qu'effectue Nicolas Chardon. *Carré noir*. Avec un tel titre, le *Carré noir sur fond blanc* de Kazimir Malevitch vient immédiatement à l'esprit. La toile de Nicolas Chardon ainsi intitulée a pour sujet un carré noir. Le carré n'est pas vraiment carré. La ressemblance est donc loin d'être parfaite. Ce n'est pas le souci du peintre. Il tend un tissu généralement à carreaux, sur un cadre bancal. Le tissu tendu perd sa géométrie initiale. La toile est ensuite recouverte d'un apprêt blanc suffisamment dilué pour laisser apparaître le motif initial déformé dans le processus. Au final, la toile est gauchie, le motif est de guingois. La géométrie d'origine a disparu. **Le Carré noir** est revu à la **Nicolas Chardon**. L'une des premières expositions de l'artiste réactualisait *la Dernière exposition futuriste de tableaux 0-10*, en 1915, dans laquelle Malevitch avait montré ses toiles suprématises dont *Le Carré noir*. Le jeune Français se place donc dans l'histoire de la modernité picturale, mais avec scepticisme. Or nulle nostalgie chez lui, il cherche simplement à rappeler que ce qui était l'avant-garde ne l'est plus. « Si on considère que les stratégies de mise à distance sont propres au modernisme, il faut aussi voir que celle à l'œuvre dans mon travail, la déformation de la grille, est totalement intégrée à un geste traditionnel partagé par tous les peintres: tendre une toile sur un châssis.²⁹ »

Matisse et Ingres copiaient pour apprendre et pour comprendre. Matisse a expliqué que refaire le portrait de Balthazar Castiglione lui « révéla ce que devait être l'art du portrait ». **Traditionnellement, la gravure était destinée à diffuser l'art à un plus large public mais il n'était pas attendu des graveurs une stricte fidélité à l'original.** Il leur fallait reproduire la composition et les personnages mais ils disposaient d'une petite marge de liberté et pouvaient ainsi faire œuvre à part entière.

Calamatta et Villon en sont des exemples frappants. Mais leurs estampes ne s'éloignent que peu de l'original.

Avec ses crayons de couleur, André Raffray recopie parfaitement le tableau qu'il choisit. Cependant, comme le dit Pontus Hulten « les œuvres d'André Raffray ne sont évidemment pas des copies. Ce sont des faux, faux.³⁰ » **Sherrie Levine** (page 56) se réapproprie des œuvres plus anciennes, elle les donne à voir par procuration. Ce faisant, **elle interroge les notions de copie et d'original, de création et d'imitation, d'unicité et de répétition.** Elle cherche, dit-elle à propos de son travail à « élargir la définition du mot « original »³¹ », terme qu'Ernest T. remet totalement en question en empruntant à d'autres leur signature et leur facture.

Les peintures de Nicolas Chardon font se remémorer les débuts de l'art abstrait, qu'il ne considère pas comme une référence mais comme une base : « je commence à peindre sur un objet, un tableau, qui a déjà résolu par sa forme même un grand nombre des enjeux formels du modernisme [...] L'action de peindre vient ainsi dans un second temps. Et ce temps est véritablement un après-coup par rapport aux ambitions des avant-gardes³². » **La distinction entre original et copie se trouble pour donner naissance à une œuvre nouvelle.**

²⁴ YBA : Young British Artists (Jeunes artistes britanniques). L'acronyme est apparu en 1996 dans les pages du magazine Art Monthly. On compte dans ces YBA des artistes comme Damien Hirst, Tracey Emin ou les frères Chapman.

²⁵ André Raffray, *Un Musée imaginaire*, Les Irréguliers / La Différence, Galerie Beaubourg, 2001, p. 17.

²⁶ *Le Territoire de l'art* au musée de Saint-Petersbourg, 1988.

²⁷ Voir note 2, p. 122.

²⁸ Arts Magazine, été 1985 « After Sherrie Levine » by Jeanne Siegel.

²⁹ Nicolas Chardon/Judicaël Lavrador, Index, in *Catalogue. Nicolas Chardon*, 2004, Revolver, Archiv Für Aktuelle Kunst

³⁰ Voir note 2, p.122.

³¹ Voir note 5

³² Voir note 6



←
 SHERRIE LEVINE
 After Degas
 FNAC 89079C Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la communication, Paris © D R / CNAP / photo: Y. Chenot, Paris

↓
 SHERRIE LEVINE
 After Degas
 FNAC 89079E Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la communication, Paris © D R / CNAP / photo: Y. Chenot, Paris

↓↓
 SHERRIE LEVINE
 After Degas
 FNAC 89079B Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la communication, Paris © D R / CNAP / photo: Y. Chenot, Paris



EXPOSITION COLLECTOR PISTES D'EXPLOITATION PÉDAGOGIQUE

SECOND
DEGRÉ



DE L'IMITATION
À LA CRÉATION

DANS LE PROGRAMME D'HISTOIRE DES ARTS

- **Collège** : dans la thématique « Arts, ruptures, continuités », l'hommage aux maîtres permet de s'intéresser à la manière dont l'œuvre d'art se situe par rapport à la tradition : ruptures (avant-gardes), continuités (emprunts, échos, citations), renaissances (l'influence d'une époque, d'un mouvement d'une période à l'autre, historicisme...), hommages (citations...), reprises (remake, adaptation, plagiat...), parodies (pastiche, caricature...).

- **Lycée** : dans le champ anthropologique, la thématique « Arts, réalités, imaginaires » amène à s'interroger sur « l'art et le réel » : citation, observation, mimétisme, représentation, enregistrement, stylisation etc. ainsi que sur « l'art et le vrai », plus précisément sur les aspects du vrai, les aspects mensongers, le trompe-l'œil, la tromperie, l'illusion.

« DE L'IMITATION A LA CRÉATION » DANS D'AUTRES DOMAINES ARTISTIQUES

Arts du visuel :

Autres œuvres présentes dans « Collector » :
- Le changement de médium a été utilisé de manière humoristique par The Blue Noses, *Kitchen Suprematism*, 2005.
- Antonio Saura reprend Picasso dans *Dora Maar revisitée, Hommage à Picasso*, 1983.
- De nombreux artistes en citent d'autres de manière parfois irrévérencieuse dans leurs œuvres : Castelbajac et sa robe *La Joconde*, 1983, Erró et son *Hommage à Picasso*, 1982, Matta et son pouf *MagriTTA*, 1970, Alessandro Mendini et le fauteuil *Wassily* de Marcel Breuer, 1978/1983.

Cinéma :

Gus Van Sant, *Psychose*, 1999. Le réalisateur a repris plan par plan le film d'Hitchcock, a conservé la même musique et n'a ajouté que quelques scènes qui n'étaient pas faisables à l'époque du premier film.

Arts du langage :

- Jasper Fforde, *L'affaire Jane Eyre*, 2001, où la détective Thursday Next doit entreprendre une difficile enquête dans le livre de Charlotte Brontë, qu'un terrible criminel transforme.

Caleb Carr, dans *Le Secrétaire italien*, 2006, écrit à la manière d'Arthur Conan Doyle un nouvel épisode des aventures de Sherlock Holmes.

- Grant Morrison et Dave McKean, *Batman ou l'asile d'Arkham*, 2004, une BD où l'homme chauve-souris, assez différent de son original, rencontre dans un asile beaucoup de vieilles connaissances.

Arts du son :

Dans le domaine musical, il existe d'innombrables exemples de reprises de toute nature, avec en tête du hit parade « Yesterday » des Beatles et « Comme d'habitude » de Claude François, 1967, adaptée par Paul Anka qui la présente à Frank Sinatra. Sous le titre « My Way », 1969, la chanson connaît une fulgurante notoriété. Elle sera reprise entre autres par Nina Simone, Sid Vicious et Jay-Z.

Arts du spectacle vivant :

Les chefs d'œuvre du répertoire théâtral ont fait l'objet de multiples interprétations. *Macbeth*, de William Shakespeare, ca. 1603, a été interprété par de nombreuses compagnies entre autres la Needcompany de Jan Lauwers en 1996. L'Opéra de Lille proposait, ce printemps, l'opéra de Verdi du même nom sous la direction de Roberto Rizzi Brignoli, avec une mise en scène de Richard Jones. *Macbeth* a été réalisé au cinéma par Orson Welles en 1948, Roman Polanski en 1971 et Rupert Goold en 2010. Le film indien *Maqbool* de Vishal Bhardwaj transpose l'histoire de Macbeth dans l'Inde d'aujourd'hui. *Macbeth* existe sous la forme d'une bande dessinée de Philippe Marcelé et Anne Bellec, publiée par Dargaud en 1979.

EXPOSITION COLLECTOR PISTES D'EXPLOITATION PÉDAGOGIQUE

PREMIER
DEGRÉ

→ HOMMAGE, DÉTOURNEMENT, PARODIE OU LA NOTION DE FILIAISON DANS L'ART

PREMIER PLATEAU, RDC (SALLE 1, 2) - LES GRANDS TRANS-PARENTS

Dans tous les domaines artistiques le recours à la citation, à la parodie, voire au pastiche, est aussi ancien que l'art lui-même. Nombreux sont les exemples de réappropriation, de réinterprétation ou de relecture d'un même thème, celui-ci pouvant se répercuter sur plusieurs siècles.

On parle plus généralement de filiation entre artistes du passé et du présent ce qui sous-entend une similitude en art. Or, un artiste qui cite n'est pas seulement le descendant d'un père créateur. Si les maîtres du passé ont soulevé de nombreuses problématiques dans les champs plastiques, les artistes qui les citent dépassent l'appropriation ; ils approfondissent et vont souvent beaucoup plus loin que leurs « pères ». L'histoire de l'art ne se résume pas à un gigantesque arbre généalogique ou à une simple répétition de choix de gestes, d'actes déjà déterminés.

Dans l'exposition « Collector », nombreuses sont les citations qui témoignent certes des leçons des maîtres du passé, mais aussi de la formidable réappropriation de thèmes, de motifs proprement contemporains.

HOMMAGE

Rendre hommage : témoigner du respect, de la reconnaissance (extrait du Larousse).

Jean Auguste Dominique Ingres, (1780-1867), *Eliézer et Rebecca, vers 1797-1800, huile sur toile*

D'après Poussin Nicolas, (1594-1665), *Eliézer et Rebecca*, huile sur toile, 1648, Musée du Louvre, Paris

« Qui est Jean Auguste Dominique Ingres ? »

Né en 1780, Ingres est admis à l'âge de 17 ans dans l'atelier de Jacques Louis David, chef de file du néo classicisme. Ingres, qui voue à Poussin une véritable admiration, explique la nécessité de copier les maîtres anciens pour atteindre le beau, et insiste sur l'importance du dessin et de la ligne par rapport à la couleur. Il rejoint ainsi les débats entre anciens et modernes du XVII^e siècle, qui affrontaient les rubénistes, adeptes de la couleur et les poussinistes, défenseurs de la ligne. Reconnu tardivement comme maître de l'ordre et de l'équilibre face à la fougue des romantiques, Ingres sera l'auteur de nombreux portraits et terminera sa carrière en apothéose avec ses séries de nus dont *Le Bain turc*.

« Pourquoi Ingres a-t-il copié un tableau ancien ? »

Ingres ne copie pas entièrement le tableau de Poussin mais le recompose, il élimine la figure centrale de cet épisode biblique, Eliezer, pour ne garder qu'un trio de femmes dont les expressions et attitudes sont pour lui de véritables études de visages, qui vont de la douceur à l'indifférence. Il est fasciné par le sentiment de grâce et de sensualité de ces figures féminines et rend hommage au maître tant admiré en tentant de percer les secrets de la perfection du tableau.

« Qui est Nicolas Poussin ? »

Après avoir reçu une instruction soignée, Nicolas Poussin décide de devenir peintre à 17 ans. Il reçoit une première formation à Paris, qu'il complète par un voyage à Rome où il étudie les Anciens. Dès lors il prend l'Antiquité et l'histoire ancienne comme modèles et marque le début du classicisme français. À Rome, il évolue dans un milieu brillant et raffiné qui lui permet d'approfondir les sujets philosophiques qui l'intéressent. Il confirme sa réputation de peintre-philosophe avec notamment *Les Bergers d'Arcadie*. Sa renommée s'étend bientôt à toute l'Europe. Lecteur passionné de Virgile, Tite-Live ou Plutarque, et pense que ce qui vient du cœur et de l'esprit vaut davantage que ce qui relève de la sensualité ou de l'emportement. Dans ses tableaux d'une grande rigueur, il élève la peinture à une pensée méditative, où les différents registres des passions sont exprimés avec une grande clarté sans excès de rhétorique. Il s'oppose aux artistes baroques qui privilégient la sensualité et la force de la couleur. Poussin représente la synthèse du classicisme : ordre, rigueur et retenue.

« Quel est le sujet de cette œuvre ? »

L'histoire est tirée de l'Ancien Testament. Abraham, voulant marier son fils Isaac, envoie son intendant Eliezer en Mésopotamie lui trouver une épouse. Eliezer demande à Dieu de l'aider en désignant la future épouse comme étant celle qui le désaltérera à la fontaine, ainsi que ses chameaux. Ainsi Rebecca se fait-elle reconnaître et deviendra-t-elle l'épouse d'Isaac. Cette rencontre préfigure la scène de l'Annonciation dans la tradition chrétienne. Rebecca, posant la main sur la poitrine, évoque la gestuelle d'acceptation de Marie à l'annonce de sa future maternité.



←

JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, (1780-1867),
Eliezer et Rebecca, vers 1797-1800, huile sur toile
FNAC PFH-4210, Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la communication
© CNAP / © photo: Jean Bernard, Aix-en-Provence

↓

KARINA BISCH,
Luxembourg, 2006,
FNAC 06-337(1à3), Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la communication
© CNAP / © photo: Nosbaum & Reding Art Contemporain, Luxembourg



Karina Bisch, Luxembourg, 2006, peinture, 120x135 cm
D'après une mosaïque installée dans la gare de Luxembourg

« Que représente cette peinture ? »

C'est un triptyque où des formes géométriques dialoguent entre elles dans une dynamique qui n'est pas sans rappeler certaines compositions abstraites du XX^e siècle.

L'artiste a copié une mosaïque installée dans les couloirs de la gare de la ville de Luxembourg, qui est elle-même une sorte de caricature de tableau de Wassily Kandinsky (*Composition VII, 1923* ?). Dans cette copie de plagiat, l'artiste s'interroge sur les formes dites « modernes » que l'on trouve dans notre vie quotidienne et qui sont devenus motifs décoratifs.

« Qui est Wassily Kandinsky ? »

C'est un peintre d'origine russe né en 1866, qui commence tardivement sa vie d'artiste à Munich, alors foyer de l'expressionnisme. Il abandonne toute figuration vers 1910. Après un bref retour dans son pays, il fuit la révolution russe et rejoint le Bauhaus, véritable laboratoire d'expériences pluridisciplinaires autour de l'art moderne et fondé par

l'architecte Walter Gropius. Kandinsky y sera professeur, il est une figure majeure de la théorisation de l'abstraction. Chez l'artiste, l'abstraction n'est ni gestuelle ni spontanée, ses compositions sont des constructions très élaborées dont il théoriserait les principes dans plusieurs ouvrages, notamment dans *Point, ligne, plan* de 1926.

« Quel est le propos de Karina Bisch ? »

L'œuvre de Karina Bisch, tant les peintures et sculptures que les accrochages, est issue de l'usage de la citation. Les formes géométriques qu'elle isole et reproduit font référence à l'histoire de l'art et à ses mouvements d'avant garde : le Suprématisme, le Constructivisme, le Bauhaus, l'Art décoratif... L'artiste fait un parallèle entre l'histoire de la peinture et celle de l'architecture moderniste. Les formes géométriques issues de cette époque ont été tellement reprises et adaptées qu'elles ont perdu leur sens originel (radicalité, fonction...) et sont devenues des motifs décoratifs. L'artiste reprend donc les formes géométriques issues du modernisme, ersatz de figures historiques, qu'elle tente de réhabiliter.

Erró, (1932), *Hommage à Picasso*, huile sur toile, 1982

Erró montre Picasso tel qu'il s'est représenté aux différents âges de sa vie au travers de multiples autoportraits. Le maître apparaît notamment d'après l'une de ses caricatures, lorsqu'il arrive à Paris, en 1900, coiffé d'un chapeau à large bord. Derrière son personnage multiple figure la reproduction en petit format de plusieurs des tableaux qu'il peint fin 1946, durant la période dite d'Antibes : *Autoportraits*, *La Joie de vivre*, *Françoise*, *La Chèvre*, *Centaure*, *Faune et Bacchante*, *Le Faune*, etc.

« Pourquoi a-t-il réalisé ce tableau ? »

L'artiste répond alors à une commande passée par Danièle Giraudy, conservatrice du musée Picasso d'Antibes. Celle-ci a eu l'idée de demander à une dizaine de peintres de la nouvelle génération, dont Erró, de réaliser un hommage à Pablo Picasso.

Erró choisit de relater la vie du maître sous forme de BD, forme qu'il a déjà utilisée pour peindre Galilée, Wagner, Stravinsky, ou pour dénoncer l'absurdité des hommes politiques. Peut-être peut-on aussi y voir un clin d'œil à Picasso, amateur de comics : avant la Première Guerre mondiale, Gertrude Stein, collectionneuse attirée par l'art moderne, rend régulièrement visite à Picasso au Bateau-Lavoir. Elle ne manque alors jamais de lui apporter le dernier épisode des aventures des *Katzenjammer Kids*, une bande dessinée qu'elle reçoit des Etats-Unis et que l'artiste apprécie beaucoup. Elle relate les aventures de Hans et Fritz, garnements rétifs à toute autorité.

« Quelle est la technique d'Erró ? »

« Je suis toujours à l'affût d'images, de documentation, de revues, de catalogues et dictionnaires illustrés. J'ai besoin de matériel efficace et, au cours de mes voyages, je fouille partout chez les soldeurs de livres, dans les kiosques. J'accumule une quantité

énorme de matériel, et lorsque j'ai réuni beaucoup d'images se rapportant à un thème, c'est signe de commencer une série. Le processus consiste ensuite à sélectionner les images, à les marier ensemble pour en faire des collages, puis des tableaux. »

Erró procède souvent à des collages avant de peindre, c'est une « prévision du tableau. » Cependant tous ses collages ne sont pas destinés à devenir des peintures. Il ne se contente pas de découper aux ciseaux les contours des éléments qu'il prélève dans sa documentation, il aime aussi détourner les formes à l'intérieur même des images. L'artiste agrandit ensuite ses photomontages sur la toile par une mise au carreau ou par l'usage d'un épiscopes.

« Qui est Erró ? »

D'origine islandaise, Erró né à Gudmundur Gudmundsson en 1932, s'est fait connaître au début des années 60. Attiré par la civilisation et l'art américains, Erró pénètre très rapidement le milieu artistique Pop. Il y côtoie Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Andy Warhol et James Rosenquist, dont il apprécie particulièrement la peinture. De retour en France, il rejoindra le groupe de jeunes artistes dit de la Nouvelle Figuration. L'œuvre d'Erró est une sorte de mémoire iconographique de notre histoire. L'artiste se saisit des grandes figures, des grands événements, des faits marquants de société, de tout ce qui fait l'histoire avec un grand H, l'histoire de l'art incluse bien sûr. Son œuvre est une sorte d'image de la mémoire collective.



→

ERRÓ

Hommage à Picasso, 1982

FNAC 34251, Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la communication

© ADAGP / CNAP / photo: Y. Chenot, Paris

PARODIE

Parodier : se moquer, tourner en dérision (extrait du Larousse). Les parodies sont réalisées dans un esprit ludique ou satirique, avec l'intention d'amuser. De nombreuses satires sont, à leur façon, des hommages rendus aux œuvres dont on reconnaît l'importance ou avec lesquelles on entretient un lien affectif privilégié.

The Blue Noses, Kitchen suprematism n° 4 et 8, 2005

« Qu'y a-t-il dans ces assiettes et pourquoi est-ce disposé de la sorte ? »

Ce sont des morceaux de pain noir, de saucisson et de fromage coupés de manière géométrique et dont les compositions imitent grossièrement les œuvres abstraites du mouvement suprématisse russe. Pour enfoncer le clou de la parodie, l'accrochage d'une des photographies en hauteur, dans un angle de la galerie, imite la fameuse intervention de Malevitch lors de l'exposition historique « 0,10 » de 1915 à Petrograd. Dans cette exposition, en janvier 1915, l'artiste expose sa fameuse toile *Carré noir sur fond blanc*, appelée le « *Quadrangle* » dans un coin de la salle, accompagnée de 35 autres tableaux abstraits faits de rectangles, cercles, triangles et croix qu'il désigne comme Suprématisse de la peinture.

« Qu'est ce que le suprématisse ? »

Apparu vers 1913 en Russie, alors en pleine ébullition sociale et artistique, et fondé par Kazimir Malevitch, ce mouvement

prône l'abstraction absolue en peinture, qui repose sur des unités abstraites dont le *Quadrangle* (carré noir sur fond blanc) et les autres unités issues de ce carré, Cercle noir par rotation, la Croix noire par division en deux rectangles dont l'un pivote. 1918 marquera l'apogée de ce mouvement.

« Pourquoi les artistes se moquent-ils de ce mouvement artistique ? »

Ils tournent en ridicule non seulement l'art académique, mais aussi l'art contemporain, les personnages publics ou politiques les plus autoritaires en les mélangeant avec des criminels masqués de museaux affreux de carnaval. Ils n'épargnent pas non plus la culture de masse (émissions télévisées, films à grand succès au box-office, best-sellers...), Les Blue Noses (les nez bleus) désacralisent tout ce qui leur tombe sous la main.

« Qui sont-ils ? »

Ce sont deux artistes russes, Viasheslav Mizin et Alexander Shabukov, installés à Moscou, qui collaborent fréquemment avec Konstantin Skotnikov et Alexander Bulnygin ainsi qu'avec le photographe Evgeny Ivanov. En Russie, les farces et bouffonneries sont ancrées dans la culture traditionnelle. Blue Noses renoue avec cette tradition. Ces sortes de clowns provocants et subversifs nous emmènent dans un univers poétique où l'absurde, l'humour, la caricature, la provocation tiennent le haut du pavé.



←

THE BLUE NOSES,
Kitchen suprematism n°4, 2005
FNAC 05-936, Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la communication
© CNAP / photo: Y. Chenot, Paris

↓

THE BLUE NOSES,
Kitchen suprematism n°8, 2005
FNAC 05-938, Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la communication
© CNAP / photo: Y. Chenot, Paris

↓

THE BLUE NOSES,
Kitchen suprematism n°29, 2005
FNAC 05-937, Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la communication
© CNAP / photo: Y. Chenot, Paris



Hans-Peter Feldmann, David, Vénus de Milo, sculpture en plâtre peint, 1977

« Qui est la Vénus de Milo et pourquoi est-elle célèbre ? »

Découverte sur l'île de Mélos en 1820, cette statue de marbre reste fascinante à plusieurs égards : elle représente la grâce et le mystère. Au niveau plastique, elle est la synthèse des canons de la statuaire grecque classique avec sa recherche de la perfection des corps, et de la nouveauté par sa composition dynamique « en spirale », et le traitement sensuel des drapés sur ses hanches. Quant à son identité, la déesse reste toujours aussi énigmatique. Incomplète, on l'a imaginée dans des postures et avec des attributs divers. Portant une amphore ou un arc, elle serait Danaïde ou Artémis. Portant une pomme comme dans le jugement de Pâris, elle serait Aphrodite, déesse de l'amour, souvent représentée à demi nue, ou encore il pourrait s'agir d'Amphitrite, déesse de la mer, vénérée à Milo.

« Quelle est la sculpture précepte de David ? »

Réalisée en 1504 par Michel Ange, artiste de la Renaissance italienne, cette sculpture colossale représente David, fils de Jessé, personnage biblique de l'Ancien Testament. Ce n'est ni l'homme victorieux face à Goliath, ni le futur roi d'Israël successeur de Saül, que Michel Ange a représenté, mais un jeune homme qui va à la rencontre de son destin. Choisi pour affronter le géant, sa vie est entre les mains de Dieu, et dépend d'un miracle. C'est un sentiment mêlé de peur et de confiance qui agite le héros. Michel Ange a réalisé cette œuvre avant l'âge de 30 ans, elle lui assurera une notoriété immédiate. Par cette sculpture innovante, Michel Ange a égalé le génie des grands sculpteurs de la Grèce Antique, tout en créant un nouvel archétype (contrairement aux Grecs, Michel Ange n'a pas représenté un dieu, mais un homme).

« Qui est Hans-Peter Feldmann ? »

Hans-Peter Feldmann, né à Düsseldorf en 1941, n'utilise que de mauvaises reproductions pour nous faire voyager dans son musée imaginaire. Il colorie à la peinture à l'eau des photocopies, la plupart en noir et blanc, des bustes en plâtre, ultimes copies de répliques romaines, déjà d'après des modèles grecs, sur lesquels les étudiants de toutes les académies des Beaux-Arts planchent encore. Images d'images, parodies de sculptures antiques, ces pastiches acquièrent une dimension artistique nouvelle par l'intervention de l'artiste. Feldmann ne revendique aucun savoir faire : il se contente de choisir des objets, de les coloriser et de les installer. Il questionne les frontières entre art et non-art, original et fac-similé.



↑
HANS-PETER FELDMANN
David, Vénus de Milo, sculpture en plâtre peint, 1977
FNAC 02-878, Centre national des arts plastiques - Ministère de la
Culture et de la communication
© ADAGP / CNAP / photo: M. Dugerdil, Genève

Bertrand Lavier, (1949-), Walt Disney Productions 1947-1995, 1995 d'après les comics de Mickey

« Que représentent ces sculptures ? »

Ce sont les œuvres d'art et le décor d'une histoire de Mickey intitulée *Traits très abstrait / The Artistic Thief* parue dans le numéro 1279 du Journal de Mickey du 2 janvier 1977, que l'artiste réalise en trois dimensions.

« Pourquoi l'artiste reproduit-il les dessins de comics ? »

Tout d'abord, l'artiste semble répondre au rêve de beaucoup : pouvoir déambuler dans un décor de fiction, qu'il soit issu de la BD ou de film, et d'y rencontrer ses héros préférés afin de s'échapper physiquement de la réalité. Il rend réel et fait accéder au statut d'œuvre ce qui n'était jusqu'alors que décor et fiction. Au-delà de ce rêve, il questionne la notion d'œuvre d'art, la notion de culture « Walt Disney » qui monopolise la culture enfantine.

« Comment a-t-il fait ? »

Lavier isole les dessins de peintures et sculptures qui constituent le décor de la narration et les agrandit ensuite au format présumé.

« Qui a dessiné cette histoire de Mickey au musée et que raconte-t-elle ? »

C'est Sergio Asteriti, publiciste de formation, qui fait son entrée dans la BD en 1955. Depuis 1963, il a dessiné pour la revue

Topolino plus de 300 histoires Disney. L'histoire dont sont tirées les œuvres de Lavier est une enquête policière, que Mickey mène avec Minnie dans un musée d'art moderne où il est question de vol d'œuvres. Alors que Mickey croit démasquer le voleur une première fois, l'histoire rebondit. Les œuvres modernes représentées sont totalement ancrées dans la mode du début des années 70, mélangeant formes arrondies, formes géométriques à angles droits et couleurs vives.

« Qui est Bertrand Lavier ? »

Bertrand Lavier est un artiste autodidacte et avant-gardiste né en 1949, qui ne s'attache à aucun moyen plastique en particulier. Il investit tous les registres de l'art contemporain : du son à l'installation, de la peinture au cinéma, de la sculpture à la photographie, de l'infographie à la musique. Un réfrigérateur posé sur un coffre-fort, un piano repeint, une Alfa Romeo écrasée, une montgolfière, un pylône électrique tronqué, un nounours sur un socle... L'art de Bertrand Lavier est constitué de gestes qui questionnent les principes fondamentaux de l'art : qu'est-ce qu'une sculpture, qu'est-ce qu'une peinture, qu'est-ce qu'un objet d'art ? Ce qui intéresse l'artiste, c'est de donner à voir des rencontres, de favoriser des rendez-vous entre les objets du commun et le grand art. Dans cette œuvre, il parodie l'art moderne.



←
BERTRAND LAVIER
Walt Disney Productions 1947-1995,
FNAC 95284
Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la
communication
© ADAGP / CNAP / photo: Galerie Jousse-Seguín, Paris



←
ANTONIO SAURA,
Dora Maar revisitée Hommage à Picasso, 1983
FNAC 34406
Centre national des arts plastiques -
Ministère de la Culture et de la communication
© ADAGP / CNAP / photo: Y. Chenot, Paris

APPROPRIATION

S'approprier une chose : en faire sa propriété. Syn. S'emparer, s'adjuger, refaire sien ce qui a été créé par autrui. (extrait du Larousse).

S'approprier une œuvre n'est pas simplement imiter des emprunts stylistiques, un thème ou des motifs, c'est aussi modifier la perception que l'on a de l'œuvre pour la réinventer avec son propre point de vue.

Antonio Saura, (1930-1998), Dora Maar revisitée Hommage à Picasso, 1983, d'après Pablo Picasso, (1881-1973) Portrait de Dora Maar

« Qui est Antonio Saura ? »

C'est un artiste espagnol, dont les œuvres de sa première période sont influencées par le surréalisme. C'est sa rencontre avec Simon Hantaï qui va l'inciter à adopter une peinture abstraite très gestuelle. Bientôt, il crée des archétypes de la figure humaine et de la femme, qui deviendront l'essentiel de son œuvre. Dès 1956, Saura entreprend des grandes séries, *Dames*, *Nus*, *Autoportraits*, *Suaires*, *Crucifixions*. Il limite alors sa palette aux noirs, aux gris et aux bruns. Il illustre également de nombreux ouvrages tels que *Don Quichotte* de Cervantès, *1984* d'Orwell, *Pinocchio* dans l'adaptation de Nöstlinger, *Tagebücher* de Kafka, et

bien d'autres. C'est un grand admirateur de Goya, El Greco, Velázquez, Ribera, Zurbaran et Picasso. En 1967, l'artiste s'installe définitivement à Paris et s'engage dans l'opposition à la dictature franquiste, il participe à de nombreux débats et polémiques dans les champs de la politique, de l'esthétique et de la création artistique. En 1983, Saura crée une importante série de portraits intitulés *Dora Maar* ou *Dora Maar visitée*, hommage avoué à Pablo Picasso.

« Qui est Dora Maar ? »

Dora Maar est une des femmes de Picasso, photographe, amie de Man Ray, d'Éluard et des surréalistes. Picasso la rencontre avant la deuxième guerre et elle sera celle qui accompagnera la genèse de *Guernica*, peinture d'histoire qui dénonce le bombardement de *Guernica* sous Franco. Dora Maar photographie chaque moment de l'élaboration du tableau. Pour Picasso, Dora incarnera à jamais la femme qui pleure.

« Pourquoi l'artiste rend-il hommage à Picasso ? »

Après la guerre, l'ombre du grand Picasso plane sur la peinture internationale, espagnole y compris. Antonio Saura revendiquera clairement l'influence du maître, surtout celle de ses portraits de femmes et de son œuvre très expressionniste des dernières années.

DÉTOURNEMENT

Détourner quelque chose : le faire changer de direction, l'écarter de sa trajectoire, de son cours (extrait du Larousse).

Richard FAUGUET (1963, La Châtre), Sans titre, 1996/2004, silhouettes des chefs-d'œuvre de la sculpture, Papier adhésif, Dimensions variables

Richard Fauquet, Matisse, 1997-2001, Œuvre en 3 dimensions, patrons, papier Vénilia découpé d'après Henri Matisse, La Serpentine, 1909, Bronze

Richard Fauquet, Degas, 1997-2001, Œuvre en 3 dimensions, patrons, papier Vénilia découpé d'après Edgar Degas, Petite danseuse de 14 ans (original 1881, bronze réalisé entre 1921 et 1931)

Richard Fauquet, Koons, 1997-2001, Œuvre en 3 dimensions, patrons, papier Vénilia découpé d'après Jeff Koons, Inflatable Rabbit, 1986

Richard Fauquet, Brancusi

« Cela ressemble à des stickers pour décorer les murs, que représentent-ils ? »

Un sticker (de l'anglais « *to stick* » qui signifie coller) est un autocollant support de texte ou d'images, destiné à être fixé sur une surface, à titre généralement définitif.

L'œuvre de l'artiste participe de ce procédé, elle se présente sous forme d'une série de silhouettes d'œuvres marquantes de l'histoire de l'art appliquées sur le mur. Découpées dans du papier Vénilia, telles des ombres chinoises, les silhouettes incitent le regardeur à reconnaître les œuvres références de chacune d'entre elles. C'est une sorte de super jeu de devinettes...



RICHARD FAUGUET

Sans titre, 1996-2004 (détail)

FNAC 04-212 (1 à 69) Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la communication, Paris

© Richard Fauquet / CNAP / photo : F. Lauginie, Orléans

« Pourquoi copie-t-il les silhouettes d'œuvres ? »

Il transforme tout ce qui passe à sa portée, il joue avec des matériaux divers (lingerie fine, photographies, lasagnes, adhésifs de toute sorte, pâte à modeler, bonbons, etc.) pour réinterpréter des œuvres de l'histoire de l'art. En utilisant le Vénilia, matériau kitsch destiné à décorer armoires, salles de bains, etc. il désacralise les œuvres et affiche délibérément la notion de faux et de copie.

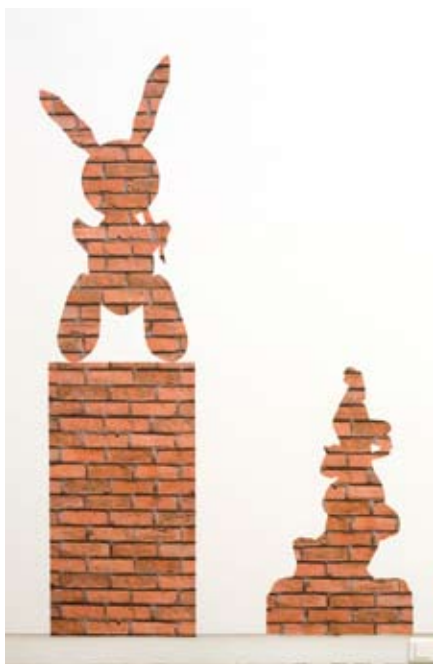
« Pourquoi ne reproduit-il que les ombres des œuvres ? »

Richard Fauquet fait allusion à l'allégorie de la caverne de Platon : il ne faut pas confondre les ombres perçues qui ne sont que les reflets trompeurs et mensongers, avec le réel. Mais en même temps, quand il donne à voir ses silhouettes, il évoque les traces des chefs d'œuvres et comme dans l'allégorie de Platon, représenter, c'est rendre présent l'absent, c'est rendre présente l'œuvre évoquée.

« Qui est Richard Fauquet ? »

Richard Fauquet croise culture savante et culture populaire par le choix de ses images et celui des matériaux qu'il emploie. Il joue avec les associations, les piratages, les canulars, les hommages et les pieds de nez. Les héros des westerns spaghetti ou de *Star Wars* côtoient les joueurs de l'équipe de foot locale ou les mannequins des catalogues de vente par correspondance, aspirant tous à la même postérité. Les personnages issus de l'histoire de l'art sont devenus des images de cartes postales et ornent nos tasses à café : alors Fauquet ramène leurs fantômes.

Les différentes sortes de figures que l'artiste réalise à l'aide d'adhésifs Vénilia sont dessinées puis découpées dans un matériau bas de gamme, clin d'œil indiscutable aux premiers collages de Picasso. Ces silhouettes tracent au mur de petites scènes étranges où la petite danseuse de Degas converse avec le lapin de Jeff Koons, l'oiseau de Brancusi avec le chien de Giacometti, non loin d'un coin de graisse de Joseph Beuys.





↑
GAETANO PESCE
UP7, Il Piede, 1970 FNAC 2000-424
Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la
communication, Paris © Gaetano Pesce / CNAP / photo : B. Scotti

**Gaetano Pesce, *Il piede*, 1970/2000, mousse de polyuréthane
expansée et moulée, d'après le Colosse de Constantin, 315,
Rome**

« Quel est cet objet design ? »

C'est une chaise longue en mousse réalisée pour se détendre.

« D'où vient l'inspiration de ce fauteuil ? »

Gaetano Pesce reproduit ici le pied de la sculpture colossale de Constantin le Grand (280- 337) dont certaines parties sont exposées dans la cour du Palais des conservateurs à Rome. La statue, réalisée vers 315, occupait autrefois la basilique de Constantin, personnage ayant joué un rôle capital dans l'histoire du christianisme. En 313, il proclame la liberté des cultes et les églises chrétiennes peuvent exercer leur activité en toute légalité. Il se convertira tardivement au christianisme et définira l'église catholique comme officielle au Concile de Nicée en 325. Aujourd'hui, la visite du Palais des conservateurs, où se trouvent les éléments du colosse, est un passage obligé pour le touriste qui se rend à Rome.

Dans l'exposition d'autres artistes recourent à la citation :

Matta, (Roberto A.S Matta Echaurren), pouf *MagriTTA*,

1971/1999, d'après René Magritte,

La chambre d'écoute, huile sur toile, 1958,

Le fils de l'homme, huile sur toile, 1964

L'artiste cite ici Magritte dont les motifs de la pomme et du chapeau melon sont récurrents dans son œuvre.

Pierre Joseph, *Paintballers 1, Paintballers 2*, 1992. L'artiste revisite de manière ultraviolente l'histoire de l'art.

Nicolas Chardon, *Carré noir*, 2003. Ses œuvres rappellent les archétypes des pionniers de l'abstraction géométrique.

Denis Savary, *Intimités II-III*, 2007 d'après **Félix Vallotton**.

L'artiste interroge la question de la mémoire en histoire de l'art. Ici il revisite les planches fragmentées, celles écartées par Vallotton.

Ernest T, *Portrait d'enfant*, 1908, 1991. Ernest T. est un artiste conceptuel français dont les œuvres ont pour thèmes la vie des artistes, le monde de l'art ou encore le faux dans l'art.

André Raffray, *La Bohémienne endormie* d'après Henri Rousseau, 1992. L'artiste se pose en peintre historien de l'art moderne en recopiant des tableaux célèbres au crayon de couleur.

Sherrie Levine, *After Degas*, 1987, d'après Edgar Degas, *Dans un café, dit L'absinthe*, 1876. L'artiste pose les questions telles que l'originalité et l'unicité de l'œuvre d'art en photographiant des chefs d'œuvres.

STUDIO 65, *Baby-Lonia*, 1973/1986, invente un jeu de construction en reprenant les formes de l'architecture antique et classique : pyramides, cubes, cylindres pour réaliser tunnels, frontons, arcs de triomphe, etc.

EXPOSITION COLLECTOR PISTES D'EXPLOITATION PÉDAGOGIQUE

PREMIER
DEGRÉ

→ **HOMMAGE, DÉTOURNEMENT,
PARODIE OU LA NOTION DE
FILIACTION DANS L'ART**

« HOMMAGE, DÉTOURNEMENT, PARODIE OU LA NOTION DE FILIACTION DANS L'ART » DANS D'AUTRES DOMAINES ARTISTIQUES

Comment l'emprunt aux œuvres du passé participe-t-il à une production contemporaine, ou comment les époques dialoguent-elles à travers les œuvres d'art ?

Arts du visuel :

- Vincent Van Gogh
- Jean François Millet
- Man Ray, *Le violon d'Ingres*, 1924
- Jean Dominique Ingres, *Le Bain turc*
- Michel Ange, *La Piéta*
- Jacques Louis David, *Marat assassiné*
- Raphaël, *Le jugement de Pâris*
- Edouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*,
- Michelangelo Le Caravage, *Bacchus malade*
- Cindy Sherman, *Untitled n° 224*, photographie couleur, 1990 : l'artiste américaine se présente sous les traits des personnages de grands chefs d'œuvre.

TV :

Kamelott
Les Guignols de l'info, parodie de l'information.

Arts du son :

- Frédéric Chopin, *Etude n°3 op.10* / Serge Gainsbourg, *Lemon incest*, 1984
- Johannes Brahms, *Symphonie n°3 (3^e mouvement)* / Serge Gainsbourg, *Baby Alone in Babylone*
- Ludwig van Beethoven, *Sonate n°1, op. 2, prestissimo* / Serge Gainsbourg, France Gall, *Poupée de Cire, Poupée de Son*, 1965
- Antonin Dvorak, *Symphonie n° 9 en mi mineur, B. 178 (op. 95)*, aussi dénommée *Symphonie du nouveau monde* / Serge Gainsbourg, *Initials B.B.*, 1968

Arts de l'espace :

- James Stirling, *Clare Gallery*, extension de la Tate Gallery, 1982, Londres. Une architecture éclectique faisant se télescoper les citations du vocabulaire high-tech et classicisant.
- Leoh Ming Pei, *Pyramide du Louvre*, 1989, la fusion de l'antiquité avec le contemporain.

Arts du Langage :

Les contes

- Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *La Belle et la Bête*, 1757
- Jean Cocteau, *La Belle et la Bête* film sorti en 1946. / David Lister, *La Belle et la Bête*, 2009
- Gary Trousdale et Kirk Wise, *La Belle et la Bête*, 1991. Dessin animé réalisé pour le compte des studios Disney
- Jean-Claude Mourlevat, *L'enfant Océan*, roman
- Le Petit chaperon rouge*, *Barbe bleue*, *Le Chat botté*, *Cendrillon*, *Le Petit Poucet*
- Gérard Moncomble *Romain Gallo contre Charles Perrault*
- Le Petit chaperon rouge* -Gianni Rodari, *La Tête pour penser*

Une fable

- Jean de La Fontaine, *La Cigale et la Fourmi*, 1678
- Robert Soulières, *La Chantale et Amélie*, 2005
- Pierret Perret, *La cigale et la fourmi en argot*, 1995
- Raymond Queneau, *La cimaise et la fraction*, 1973
- Jean Rousselot, *La cigale et la fourmi*, 1975
- Charles Henry Benett, *La Sauterelle et la fourmi*, 1986
- Ligue nationale contre le cancer, *La cigale, le tabac et la fourmi*, 2002

EXPOSITION COLLECTOR PISTES D'EXPLOITATION PÉDAGOGIQUE

PREMIER
DEGRÉ

→ **HOMMAGE, DÉTOURNEMENT,
PARODIE OU LA NOTION DE
FILIACTION DANS L'ART**

PISTES DE PRODUCTIONS EN MAÎTRISE DE LA LANGUE

Parodier un extrait de conte célèbre :

Utiliser quelques procédés de détournements : introduction d'un ou plusieurs personnages, inversion des rôles, mise à distance du récit par les personnages eux-mêmes (ils racontent l'histoire), changement de point de vue, changement d'époque, introduction d'événements inédits, inversion victime-agresseur...

Parodier une fable :

Écrire un récit vif, mettant en présence des animaux symbolisant des traits de caractères, jouer du dialogue entre protagonistes et écrire une sentence

Variante possible :

Partir d'un proverbe ou d'une sentence pour écrire une fable : *ventre affamé n'a point d'oreilles, on a souvent besoin d'un plus petit que soi, il ne faut jamais vendre la peau de l'ours qu'on ne l'ait mis par terre, etc.*

Parodier des proverbes :

Détourner des proverbes célèbres : *Un seul être vous manque et tout est dépeuplé. (Lamartine) / Un seul hêtre vous manque est tout est peuplier (Gosset) ; Rien ne sert de courir, il faut partir à point (La Fontaine) / Rien ne sert de courir si on n'est pas pressé. (Dac) ; Plus on est de fous, plus on rit / plus on est de fous moins y'a de riz. (Coluche), etc.*

Détourner des unes de journaux :

Jouer sur la parodie.

PISTES DE PRODUCTIONS EN ARTS VISUELS

Travailler la notion de citation :

Pour remettre en question l'art traditionnel
Pour inciter à la réflexion
Pour réfléchir à la fiabilité de l'image
Pour réfléchir aux problèmes d'actualité
Pour réfléchir aux produits dérivés et à la société de consommation
Pour ancrer l'œuvre dans son temps

Pour un faire un motif de décoration
Pour vendre

Parodier un héros :

Créer une planche de BD en parodiant un héros et en respectant des contraintes : le héros a vieilli de 20 ans, le héros fait du sport, le héros change de coiffure, de look, etc.

Copier avec des contraintes :

Choisir une reproduction d'œuvre d'art et la copier en respectant une ou plusieurs contraintes : copier le plus schématiquement possible, en noir et blanc, effacer ou mettre en évidence certains détails, travailler sur un format minuscule ou au contraire à échelle gigantesque (technique de la mise aux carreaux ou projection), en n'utilisant que 3 couleurs primaires, en ne dessinant que les silhouettes, etc.

Créer en déformant, créer une anamorphose :

Déformer une œuvre en projetant son image sur un plan incliné (vidéo projection ou projection de diapositive) : l'image s'allonge, se déforme. Fixer un papier à dessin sur l'écran et reporter les contours de l'image projetée. Terminer en travaillant la couleur, le cerne.

Rendre hommage :

Rendre hommage à un artiste que l'on aime en créant une composition à partir de reproductions photocopiées, coloriées ou dessinées de ses œuvres.

Détourner un détail :

Choisir une œuvre d'art, isoler un détail de l'œuvre, la copier en l'agrandissant, en changeant de technique, en la mettant en volume.

Copier une œuvre d'art avec un matériau inhabituel :

Choisir une reproduction d'œuvre et la transposer avec des matériaux inhabituels : aliments, bouts de tissus, végétaux, pièces métalliques, etc.

Créer un objet design :

Un porte-manteau, un cintre, un tabouret, etc. en citant un artiste. (cf. cintres *Magritte* créés par Igor « Rogix » Udushlivy et inspiré du célèbre tableau *Son of Man.*)

EXPOSITION COLLECTOR PISTES D'EXPLOITATION PÉDAGOGIQUE

PREMIER
DEGRÉ



LE TEMPS & LA FINITUDE DE L'ÊTRE

TROISIÈME PLATEAU, RDC + 2 (SALLE 8, 9) - LIFE IS A KILLER

« Ô douleur ! ô douleur ! Le Temps mange la vie,
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur
Du sang que nous perdons crâit et se fortifie ! »
Charles Baudelaire, L'Ennemi, « Spleen et idéal »
Les Fleurs du mal, 1857

Le thème de la fuite inexorable du temps, et donc de notre finitude, n'a cessé de fasciner, d'interroger les artistes. À l'heure où même la mode s'accapare des têtes de mort comme motifs, l'art des vanités n'a jamais été aussi vivant.

Saâdane AFIF, (1970) Re : Tête de mort, 2008, Installation

« On ne sait pas ce qu'il faut regarder... c'est très énigmatique... »

Dans un grand espace, deux enceintes sont posées au sol, ainsi que deux projecteurs de scène, comme si un concert allait se produire, sauf que l'artiste n'est pas là. En regardant mieux, des boules en inox intrigantes semblent s'échapper des baffles comme des grappes de raisins, ou plutôt des bulles de savon. Certaines sont posées au sol et d'autres suspendues. En s'approchant, on s'aperçoit que chacune de ces bulles métalliques reflète un même dessin : une tête de mort... Mais d'où vient le reflet ? En levant les yeux, on découvre un plafond fait de pavés de couleurs dans des teintes marron, noires et grises. Cela ressemble à une gigantesque image pixellisée, dont le sens n'apparaît que dans le reflet de chacune des bulles. L'artiste a réalisé une anamorphose qui nous renvoie au thème des vanités. Saâdane Afif semble reprendre ici le précepte de Marcel Duchamp : « C'est au regardeur de faire l'œuvre ».

« Qu'est-ce qu'une vanité ? »

C'est un genre de peinture apparu dès le XVI^e siècle, dans lequel le message récurrent est celui de la fragilité de la vie et l'inutilité des biens terrestres. Différents symboles comme les livres, les instruments scientifiques, les objets d'art, le vin représentent les biens terrestres. Les pièces d'or, les armes, les bijoux, les couronnes et les tiaras évoquent le pouvoir et l'argent. Quant aux sabliers, bougies, clepsydres, bulles de savon, fleurs, insectes, coquillages et crânes, ils rappellent le caractère fragile et transitoire de l'existence humaine. On retrouve fréquemment, dans les Vanités, les mots célèbres issus de l'Écclésiaste (1.2) : « *Vanitas Vanitatum et omnia Vanitas* », (« Vanité des vanités, tout est vanité »). Ils apparaissent souvent dans les tableaux sous forme d'inscriptions sur un

phylactère ou un billet. On remplace parfois le terme de Vanité par la locution latine « *Memento mori* » (« Souviens-toi que tu vas mourir »).

« Qu'est-ce qu'une anamorphose ? »

C'est une image déformée, étirée en hauteur, en largeur ou en profondeur, qui constitue une sorte de rébus. Les artistes de la Renaissance, et principalement les « maniéristes » du XVI^e siècle, se sont passionnés pour cette nouveauté qui découlait des recherches sur la perspective. Des théories sur l'anamorphose sont éditées dans des ouvrages érudits comme *La Pratica della Perspettiva* de Daniele Barbaro (1559). La plus célèbre des anamorphoses demeure celle que Hans Holbein introduit au premier plan du tableau *Les Ambassadeurs* (Londres, National Gallery). Dans ce double portrait de deux jeunes gens, peint en 1533, une forme étrange semble flotter au premier plan, c'est l'anamorphose d'un crâne, lisible selon un certain point de vue.

Il existe des anamorphoses simples et des anamorphoses miroir. Pour les premières, l'image se recompose selon un point de vue précis, les deuxièmes nécessitent un miroir cylindrique, convexe ou conique. Ce type d'anamorphose miroir viendrait des estampes chinoises apportées à la cour de Constantinople, et l'on dit que c'est Simon Vouet qui aurait introduit cette curiosité en Europe. Ce nouveau genre, plus inattendu et spectaculaire, où le sens de l'image paraît indéchiffrable, supplante très vite les anamorphoses planes.

« Qui est Saâdane Afif ? »

C'est un jeune artiste dont le travail puise ses sources dans les grands thèmes de l'histoire de l'art comme les vanités. Il semble que ce thème récurrent dans son œuvre (*Oh du crâne* (1996), *Oh, Logos, Vanité, Post-it* (1996), *Liquidation totale* (2001), *Skull-Table*, (2001), *Le memento mori* (2008) traduise une obsession qui, ou que, poursuit l'artiste.

Roman Opalka,(1931)

Opalka 1965/1-y Détail 2798291, photographie, 1976 ;

Opalka 1965/1-y Détail 2798291-1591529, 1976,

Opalka 1965/1-y Détail 4661091, 1991, photographie ;

Opalka 1965/1-y Détail 4756287-4776968, 1991, acrylique sur toile

« Je voulais manifester le temps, son changement dans la durée, celui que montre la nature, mais d'une manière propre à l'homme, sujet conscient de sa présence définie par la mort : émotion de la vie dans la durée irréversible. »

« Pourquoi fait-il toujours la même chose ? Qu'est-ce que ça signifie ? »

En 1965, l'artiste décide que son œuvre sera le fait d'enregistrer le temps de sa vie en peignant une toile et en se photographiant une fois celle-ci achevée. Son œuvre s'arrêtera avec sa mort, chaque toile est un « détail » d'un tout, d'un moment de sa vie. Il veut montrer le temps à l'image d'un sablier, où le sable s'écoule inexorablement. Par l'enregistrement régulier de son visage, il renoue avec la tradition de l'autoportrait, pratiqué par de nombreux artistes avant lui : Harmenszoon van Rijn Rembrandt, Vincent Van Gogh, Pablo Picasso, Andy Warhol, Pierre et Gilles, etc. Cette pratique permet à l'artiste de se donner à voir tel qu'il veut se présenter au monde, tel qu'il se perçoit mais surtout de tenir tête au temps, qui abîme et détruit fatalement.

« Comment Roman Opalka réalise-t-il ses œuvres et à quel rythme ? »

Chaque jour, l'artiste trace des chiffres blancs avec un pinceau toujours identique, sur une toile sombre. En même temps qu'il peint, l'artiste énumère les nombres à voix haute qu'il enregistre. Il se photographie de face et habillé d'une chemise blanche une fois la toile terminée. Chaque tableau de l'artiste a le même format. Quand il recommence une nouvelle toile, il reprend la suite de nombres là où il l'avait interrompue sur le tableau précédent. Il peint en moyenne 380 nombres par jour. En 1972, l'artiste atteint le nombre 1 000 000, il décide alors d'éclaircir la couleur de fond de sa toile. Un jour, le blanc de la toile rencontrera celui des chiffres peints et l'œuvre deviendra illisible...

« Qui est Roman Opalka ? »

Né en 1931 en Picardie de parents polonais, il retourne en Pologne à l'âge de 4 ans. Roman Opalka y vit une majeure partie de sa vie. En 1949 et 1950, l'artiste fréquente l'École Nationale Supérieure d'Arts Plastiques de Lodz puis, de 1950 à 1956, l'Académie d'Arts Plastiques de Varsovie. De 1958 à 1960, il enseigne à la Maison de la Culture de Varsovie. Il revient en France en 1977. En 2009, il reçoit en France le titre de Commandeur des Arts et des Lettres, et reçoit également en Pologne la médaille d'or du Mérite pour les Arts. Il est mort à Rome le 6 août 2011.



↑
ROMAN OPALKA
Détail - 4691337, 1992
FNAC 91564, 91565, 91566, 91567
Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la
communication, Paris
© ADAGP / CNAF



MAARTEN BAAS
Real time, Objet design, 2009, 1,5x30x20 cm
FNAC 10-1078
Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la communication, Paris
© D R / CNAP photo: Marteen Baas



DAVID SHRIGLEY
Sans titre, 2006
FNAC 10-462, Centre national des arts plastiques
© David Shrigley / CNAP / photo : Y. Chenot, Paris



Maarten Baas, *Real time*, Objet design, 2009, 1,5 x30 x 20 cm

« C'est un réveil... qu'a-t-il de particulier ? »

C'est un réveil digital, mais si l'on regarde mieux, on aperçoit un personnage qui efface ou révèle les composants des chiffres digitaux. Un homme ridiculement petit, soumis à une tâche sans fin digne des mythiques Sisyphe et Danaïdes de la mythologie grecque. La taille minuscule du personnage n'est pas sans rappeler l'échelle inexorable du temps qui passe face à la durée insignifiante de l'existence humaine. La tâche stupide et répétitive de l'homme n'est-elle pas une métaphore de notre vie, rythmée et conditionnée par l'ordre social ?

« Pourquoi Maarten Baas travaille-t-il sur des horloges ? »

L'artiste travaille sur le thème du temps qui, dans notre société, est de plus en plus précieux. Il a réalisé plusieurs vidéos montrant l'absurde asservissement de l'homme face au temps. Un de ses films, *Grandfather Clock*, montre un personnage dessinant successivement les mouvements d'aiguilles d'une horloge. Dans *Sweepers Clock*, ce sont deux ouvriers qui balayent, à mesure du temps, les déchets qui forment deux aiguilles immenses.

« Qui est Maarten Baas ? »

Maarten Baas est né en 1978 à Amsberg (Allemagne), il vit et travaille dans une ferme aux Pays-Bas avec une équipe de dix personnes. Il conçoit des objets qui relèvent presque toujours de l'artisanat. Après avoir terminé ses études à l'Académie de Design d'Eindhoven en 1996, il crée deux objets design en 2002 : une série de meubles calcinés, *Smoke*, et une audacieuse horloge solaire. Ses créations composent une drôle de famille : on y trouve des meubles historiques carbonisés, des chaises en argile comme sorties d'un dessin animé, des armoires en forme de robot et des horloges humaines...

David Shrigley, (1968), *Sans titre*, 2006, Estampe

« Pourquoi ces crânes gribouillés ? »

En reprenant un symbole classique de la vanité, l'artiste semble s'en amuser au point de le gribouiller et de le rendre quasi illisible. David Shrigley est coutumier de ces dessins « mal foutus » comme si aucun sujet, y compris la mort, n'était à prendre au sérieux. Ses dessins illustrent le « wit » britannique, cette attitude de détachement flegmatique par rapport à soi, aux autres et au monde, posture qui désamorçe et détourne toutes les tracasseries des jours, les angoisses des nuits, et les drames de l'existence. Pour l'artiste, il s'agit de soigner le mal par le mal en échappant à tout prix à l'esprit de sérieux.

« Qui est David Shrigley ? »

L'artiste finit ses études à la Glasgow School of Art en 1991. Son style de dessin naïf est empreint d'un humour souvent ironique et toujours caustique. David Shrigley traduit l'absurdité inhérente à toute entreprise humaine, il observe la société, ses métamorphoses et ses désordres, petits et grands, comiques et pitoyables, dans un art du dessin pas fini. Il est illustrateur pour la BBC, crée des cartes postales, publie des livres, expose dans des galeries d'art et réalise des courts-métrages.



MOI
JE TE
VOIS

↑

RÉMY ZAUGG

Sans titre, 1996/2000 (détail)

de la série : Le Monde Voit

FNAC 01-Z15 (1 à 4) - Centre national des arts plastiques -

Ministère de la Culture et de la communication, Paris

© Fondation Rémy et Michèle Zaugg, Bâle / CNAP / photo :

Rémy Zaugg

Rémy Zaugg, (1943-2005), *Le monde voit*, 2000 (détails)
Ensemble de 15 tableaux de diverses dimensions,
Aluminium, peinture au pistolet, lettres sérigraphiées,
vernys transparent

« Est-ce que c'est de l'art, car il n'y a que de l'écrit ? »

Rémy Zaugg, artiste conceptuel, appelle le regardeur à réfléchir, la forme de son œuvre étant secondaire. Il s'agit ici de tableaux-textes où sont peints, sur de larges surfaces monochromes, des mots qui donnent à méditer. Les messages en lettres capitales se suivent sur plusieurs lignes, ainsi : « MOI JE TE VOIS / ET SI DÈS QUE J'AGIS, JE N'ÉTAIS PLUS ».

L'artiste peint au pistolet et n'utilise que des couleurs industrielles, plaçant le savoir-faire de l'artiste au second plan. Tantôt poétique, elliptique, interrogatif ou injonctif, le langage, dans les tableaux de Zaugg, est avant tout un questionnement sur la présence, la mort, la vision et la cécité. Voir est, pour l'artiste, un acte engagé, et le regardeur toujours en activité, car confronté aux tableaux où figurent des sentences.



JAMES LEE BYARS

Red Angel of Marseille, 1993

FNAC 99316 Centre national des arts plastiques - Ministère de la Culture et de la communication, Paris Photo A : © Estate James Lee Byars, Courtesy Galerie Michael Werner, NY / CNAP / photo : Gwendolyn F. Dunaway Byars
Photo B : Vue de l'exposition « Les Visiteurs », en 2005, au Château de Tarascon, France © Estate James Lee Byars, Courtesy galerie Michael Werner, NY / CNAP / photo : Y. Chenot, Paris

James Lee Byars, (Détr​​oit, 1932- Le Caire, 1997), Red Angel of Marseille, 1993, Installation au sol composée de 1 000 boules en verre plein, de couleur rouge

« L'œuvre paraît si fragile... »

C'est une installation composée de mille boules de verre rouge et pleines, posées au sol. La couleur sombre, proche d'un rouge de Venise, est très difficile à obtenir techniquement. L'artiste a réalisé son œuvre au Cirva – Centre international de recherches sur le verre et ses applications – en 1993. Les boules de verre forment des spirales et arabesques qui renvoient autant aux volutes d'un jardin à la française qu'aux circonvolutions d'un système sanguin, ou encore aux dessins mystérieux de quelques mandalas. L'artiste cherche avant tout à interpeller le spectateur en suscitant chez lui le sentiment de mystère et de perfection.

« Que signifie cette œuvre ? »

Comme les artistes conceptuels, James Lee Byars utilise différents aspects de la sémiologie ou de la philosophie pour réfléchir aux fondements même de l'art : l'idée prime sur la réalisation comme l'affirmait déjà Léonard de Vinci : « *La pittura e cosa mentale* » (L'art est une chose de l'esprit). Il faut donc chercher le sens dans chacun des éléments de l'installation sans qu'il n'existe forcément de réponse fermée (cf. *L'œuvre ouverte*, Umberto Eco, 1962). L'artiste utilise ici le verre, un des premiers matériaux mis au point par l'homme et qui symbolise la fragilité, la finesse et la transparence. La forme sphérique des boules de verre incarne un idéal de perfection. Quant aux dessins figurés au sol, où l'on retrouve la spirale et le cercle, ils sont eux aussi symboliques. La spirale du grec « *speira* » (enroulement) et sa racine

« *spar* », qui veut dire « répandre », contient l'idée de semence et donc d'ensemencer. La spirale est aussi le symbole du mouvement perpétuel, elle représente le cheminement de la vie, l'évolution et l'éternité. On la retrouve dans plusieurs cultures anciennes, de la même manière le cercle. Pour presque toutes les civilisations anciennes, le cercle représente l'ordre cosmique. Cette forme géométrique parfaite n'a ni début ni fin, ce qui en fait le symbole parfait de l'éternité, la plénitude, l'infini, la continuité. L'artiste évoque ici tout à la fois la mort, la fragilité, l'éphémère, la vie, l'éternel. Quant à la couleur rouge, ambivalente par excellence, elle est aussi bien associée au pouvoir et à la chaleur qu'à la joie, à la passion, la sensualité. Le rouge est aussi la couleur du sang et de la vie.

« Qui est James Lee Byars ? »

Né en 1932 à Détroit dans le Michigan, l'artiste a étudié l'art, mais aussi la psychologie et la philosophie. Dans les années 50, il partage sa vie entre le Japon et les États-Unis. C'est au Japon qu'il découvre la philosophie shintoïste dont le concept majeur est de reconnaître le caractère sacré de la nature et de redéfinir humblement la place de l'homme au milieu d'un grand tout. Papier, verre, soie, or, sont les matériaux de prédilection de l'artiste, ils incarnent un idéal de perfection que symbolisent aussi les formes géométriques. À l'instar des œuvres d'Yves Klein ou de Joseph Beuys, une dimension profondément mystique se dégage de celles de James Lee Byars. Apparaissant volontiers, lors de ses vernissages, coiffé d'un chapeau haut-de-forme, vêtu d'un costume noir et or, le visage masqué par un loup noir, James Lee Byars n'a eu de cesse, tout au long de sa vie, de multiplier performances, sculptures, installations et éditions avec un égal souci de perfection et de partage. Il est mort au Caire en 1997.

EXPOSITION COLLECTOR PISTES D'EXPLOITATION PÉDAGOGIQUE

PREMIER
DEGRÉ



LE TEMPS
& LA FINITUDE DE L'ÊTRE

« LE TEMPS & LA FINITUDE DE L'ÊTRE » DANS D'AUTRES DOMAINES ARTISTIQUES

L'œuvre et l'évocation du temps qui passe. Comment le temps qui passe et la question de la fin de l'homme ont-ils été évoqués à travers les arts ?

Arts du langage :

- François Villon, « Épitaphe » ou « La Ballade des Pendus », 1462
- Pierre de Ronsard, « Je n'ai plus que les os », *Sonnets pour Hélène*, 1587
- Pierre de Ronsard, « Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie », *Sonnets pour Hélène*, 1587
- Jean de La Fontaine, « Le Lion devenu vieux » (1621-1695)
- Charles Baudelaire, « L'horloge », 1861
- Élodie Santos, « À ce Printemps perdu », 2008

Littérature jeunesse :

- Vladimir Skutina, Marie-José Sacre, album, *À la Recherche du temps*, Éditions Bilboquet, 1995
- Christian Grenier, François Schmidt, *Le Tyran, le luthier et le temps*, Éditions Atelier du Poisson soluble, 2003. Un conte où un métronome qui, lorsqu'on l'arrête, stoppe le cours du temps, laissant la possibilité à un tyran de surveiller à son gré tous ses sujets.
- Anne Jonas, Arnaud Hug, *Le Maître des horloges*, Éditions Milan, 2003. Un conte où il est question de trouver le secret de l'immortalité
- Davide Cali, Serge Bloch, *Moi j'attends*, Éditions Sarbacane, 2005. Toute la vie, on attend quelque chose ou quelqu'un : le bisou du soir, l'amour, les vacances... Les auteurs ont choisi de représenter l'enchaînement de ces attentes pour parler de la vie.

Arts du son :

- Wolfgang Amadeus Mozart, *Requiem en ré mineur*, 1791
- Léo Ferré, « Avec le Temps », 1972

Arts du visuel :

- Hans Baldung, *Les Trois Âges de la Vie*, vers 1510, Huile sur bois, Vienne, Kunsthistorisches Museum
- Rembrandt Van Rijn, *Autoportraits*, XVII^e
- Philippe Champaigne, *Vanité*, huile sur toile, XVII^e siècle, Le Mans, Musée du Tessé

EXPOSITION COLLECTOR PISTES D'EXPLOITATION PÉDAGOGIQUE

PREMIER
DEGRÉ

→ LE TEMPS
& LA FINITUDE DE L'ÊTRE

PISTES DE PRODUCTIONS EN ARTS VISUELS

LE TEMPS QUI PASSE

- Photographier le temps qui passe :

Se choisir un objet qui change de manière perceptible avec le temps : un fruit qui se ratatine, le réveil qui marque les heures, la lumière qui varie sur un même lieu, les affiches sur le mur de la classe qui changent selon l'année, le livret de compétences qui se remplit au fur et à mesure de l'année scolaire, etc. Photographier de manière méthodique et conserver cette mémoire du temps sous forme de patchwork, sous forme de petit livre, de frises...

- Filmer des moments éphémères :

Filmer ou photographier des petits moments : la vie d'une bulle de savon, la consommation d'une bougie, un nuage qui passe dans le ciel, le beurre qui fond dans la poêle, le temps de copie d'un texte, un ballon de baudruche qui s'envole, etc.

- Réaliser une performance en un temps donné :

Écrire le même mot autant de fois que possible sur une feuille 21x29, 7 en 5 minutes, recopier un dessin x fois en un temps donné, etc., comparer les performances et relativiser les traces visibles d'une durée.

- Faire du vieux avec du neuf :

Choisir un objet usagé (jouet, vêtement, livre, etc.). Relever les marques d'usure qui peuvent raconter l'histoire de l'objet. Puis intervenir plastiquement pour vieillir encore plus cet objet : effacer, gratter les couleurs, projeter de la poussière, de la peinture, humidifier, coller des papiers usagés comme des strates...

LES ALLÉGORIES ET LES SYMBOLES DU TEMPS

Dans l'Antiquité, Hypnos, le dieu du sommeil et Thanatos, le dieu de la mort, vont se confondre avec le temps pour laisser la place à Chronos. Il est souvent représenté comme un vieillard avec comme attributs des ailes, un serpent, un sablier ou une faux qui coupe la vie des hommes.

- Créer une allégorie du Temps :

Une allégorie est une personnification d'une idée. À partir d'un personnage détourné, le transformer en allégorie du temps par rajouts graphiques : ailes, faux, serpent, balai, horloge, sablier,

etc. La placer dans un décor de ruines.

- Signes et symboles du temps :

Des symboles de la brièveté de la vie, comme le crâne, la bougie, les bulles de savons, le miroir, sont apparus dans les peintures au XVI^e siècle. Réaliser une vanité en mêlant images, dessins et en se servant de certains de ces symboles.

LES MESURES DU TEMPS

- Illustrer des expressions :

Réaliser un inventaire d'expressions qui évoquent le temps, la durée : tuer le temps, deux petites secondes, passer le temps, se payer du bon temps, dans l'air du temps, etc. Représenter une de ces expressions par photomontage.

- Capturer le temps d'une journée :

Repérer (dans la classe, dans la cour, sur un mur), l'ombre d'un poteau, d'un bâtiment, etc. Tracer à la craie de manière régulière la frontière entre l'ombre et la lumière qui se déplace au fil du temps. Les formes et les réseaux de lignes obtenues racontent la marche du soleil. On peut repasser ces traces à la peinture ou les couvrir de scotchs colorés pour avoir une trace plus pérenne.

Sitographie:

- Roman Opalka

Reportage chez le peintre Roman Opalka en train de peindre sa série Détails: portrait et interview de l'artiste sur son travail.
<http://www.ina.fr/fresques/europe-des-cultures-fr/fresque/recherche/simple/opalka>

EXPOSITION COLLECTOR

ŒUVRES
ÉPHÉMÈRES &
PROGRAMMATION
VIDÉO

QUATRIÈME
PLATEAU



PROGRAMMATIONS SATELLITES AU TRIPOSTAL, AU LaM & AU PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LILLE

Dans le cadre de « Collector », le CNAP a souhaité accompagner l'exposition d'un programme de commandes publiques, en faveur d'œuvres éphémères ou temporelles, pensées en fonction d'un contexte artistique spécifique. Cette volonté s'inscrit dans une politique large d'aide aux artistes, d'expérimentation, de participation active à la vie artistique et de dialogue entre artistes et institutions générant des projets inédits.

AU TRIPOSTAL

Trois commandes sont réalisées au Tripostal : **Code de nuit de Cécile Paris, Tapis rouge 3 (Photo Call « Collector ») de Matthieu Laurette et la dernière œuvre informatique de Pierre Giner, CNAP^N, projet pour un générateur de Collection.**

Le projet **Code de Nuit** questionne l'entité, la forme et la représentation de la boîte de nuit en tant qu'œuvre d'art. C'est dès 2010 que Cécile Paris entame une réflexion à propos du monde de la nuit, lors de sa résidence au Centquatre, un centre d'art parisien. Au Tripostal, **Code de Nuit** se présente sous la forme d'un **espace, à la fois plate-forme, atelier, laboratoire et zone de tournage, ainsi que lieu de performances et de projections vidéos**. Sous le mode d'un temps reconstruit à l'instar d'une boîte de nuit réelle, cet espace s'activera pendant trois mois, selon une déclinaison spectaculaire et furtive mimant des moments oscillant de l'aube à la nuit.

Avec le second projet, **Tapis rouge 3** (Photo Call « Collector »), un autre rapport au temps se crée, plus court. Matthieu Laurette photographiera durant le vernissage de l'exposition des visiteurs et réalisera ensuite un catalogue de ces clichés. À la manière des séances de pose people, le visiteur deviendra, le temps du cliché, une star sur le fond des différents sponsors de l'événement.

CNAP^N : projet pour un générateur de Collection de Pierre Giner sera installé au deuxième étage du Tripostal. Pierre Giner a développé un **CNAP virtuel** constitué d'un nouvel espace d'exposition, de diffusion, de résidences d'artistes, de publications ou encore de commandes. Mobilisant les ressources technologiques et intellectuelles issues de la recherche en informatique, **le projet de Pierre Giner se présente comme une sorte de réalité virtuelle, à la jonction de l'outil et du jeu vidéo.**

AU PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LILLE

Des commandes sonores prendront la forme d'une participation à l'**Atelier de la création radiophonique** (ACR), diffusé sur France Culture. Il s'agit d'un laboratoire

d'expérimentation sonore transdisciplinaire qui se trouve à la croisée de la création radiophonique, des arts plastiques et du documentaire.

AU LaM -LILLE MÉTROPOLE, MUSÉE D'ART MODERNE, D'ART CONTEMPORAIN ET D'ART BRUT

- **Pour un cinéma performatif** présente des œuvres qui se situent entre art vidéo et performance, poursuivant la réflexion initiée par *Life is a Killer* au Tripostal. Cette programmation, présentée au LaM, rassemble une sélection d'artistes qui construisent des portraits-performances. Ils mêlent les arts et proposent un espace numérique d'expériences. L'autobiographie, la citation du « moi » sont tout autant de récurrences chez ces vidéastes.

- L'exposition « Collector » sera prolongée par **un cycle de conférences et de rencontres** à l'auditorium du LaM. (Les samedis 15.10, 05.11, 19.11, 03.12, 17.12 à 11:00)

- Du 3 octobre 2011 au 15 mai 2012, à l'occasion de « Collector », le LaM présentera également **SINGULIER(S)/ PLURIEL**. Un nouvel accrochage qui mettra en valeur des œuvres issues des collections du CNAP au sein des salles dédiées aux collections permanentes du musée.

MAIS AUSSI AU MUBA ET AU MUSÉE LA PISCINE

Pour « Collector », **le MUba Eugène Leroy** met en lumière l'importante politique de dépôt des collections du CNAP.

La présentation des collections permanentes est pensée à Tourcoing comme une exposition temporaire au sein de laquelle les dépôts du CNAP viennent enrichir des confrontations d'œuvres articulées autour de questions comme le diaphane, le temps, le lieu, l'abstraction, le quotidien, le corps, l'identité ou le modèle.

Le Laboratoire Eugène Leroy, créé à l'occasion de la donation des fils Leroy, présentera les derniers dépôts, en relation avec les œuvres de la donation.

Depuis une vingtaine d'années, **le musée La Piscine** de Roubaix accueille un important dépôt de design et arts décoratifs du Centre national des arts plastiques. À l'occasion de l'exposition « Collector », La Piscine présente un choix dans cette collection de meubles et propose un signe de reconnaissance pour identifier les dépôts du CNAP dans le parcours du visiteur, mettant ainsi en évidence cette relation forte entre le musée et les collections nationales d'objets.

INFOS PRATIQUES

lille3000

GROUPES

Réservations obligatoires
pour les visites guidées de groupes
T : +33 (0)3 28 52 3000
relations.publiques@lille3000.com

ENSEIGNANTS

Sur présentation du Pass Education :
Tarif réduit à l'exposition "Collector" et
sur le Pass Saison lille3000

GROUPES SCOLAIRES

- Un élève venu avec sa classe pourra
revenir gratuitement accompagné de
ses parents, sur présentation de son
billet scolaire
- Un espace pique-nique est prévu au
Tripostal. Réservations indispensables.

TRIPOSTAL

Avenue Willy Brandt F-59777 Euralille
Métro Gare Lille Flandres
À 2 minutes à pied des Gares
Lille Europe et Lille Flandres

HORAIRE D'OUVERTURE

Mer, jeu, dim : 10:00 > 19:00
Ven & sam : 10:00 > 20:00
Fermé le lundi et mardi
Ouvertures exceptionnelles :
31 octobre, 1^{er} et 11 novembre, 25 décembre
2011, 1^{er} janvier 2012.

BAR / RESTO BY ANKAMA

Mer, jeu, dim : 10:00 > 19:00
Ven & sam : 10:00 > 22:00
Fermé le lundi et mardi

TARIFS

TARIF PLEIN : 6€ - TARIF RÉDUIT : 4€
Tarif Crédit Loisirs : 1 coupon CL

CATALOGUE "COLLECTOR"

Aux éditions Flammarion
En vente à la boutique du Tripostal

TRIPOSTAL-LaM : ALLEZ-Y EN TER !

Billet spécial TER Nord-Pas de Calais +
Entrée au Tripostal + Navette en Bus +
Entrée au LaM.
Infos : www.ter-sncf.com

COLLECTOR P78



POINTS DE VENTE

- Au Tripostal, Lille (dès le 05/10/2011)
- Billetterie en ligne :
www.lille3000.com - www.digitick.fr
- Réseau FRANCEBILLET :
Liste complète des points de vente par
département sur www.dispobillet.com
Locations : Fnac-Carrefour-Géant-Ma-
gasins U-Intermarché.
www.fnac.com
www.carrefour.fr - www.francebillet.com
0 892 68 36 22 (0,34€/min)
- Réseau TICKETNET (Auchan, Furet du
Nord, Cora, Cultura, e.leclerc, Le Pro-
grès, Virgin Megastore, Le Temple
du Disque, L'Armitière)
www.ticketnet.fr T : 0892 390 100
- Réseau TICKETNET BELGIQUE :
www.ticketnet.be T : 070 / 660.601

ENCORE PLUS D'EXPOS !

Sur présentation de votre billet d'en-
trée "Collector" ou de votre Pass saison
lille3000, bénéficiez de tarifs réduits chez
de nombreux partenaires : à Lille : Palais
des Beaux-Arts, Opéra de Lille, orchestre
national de Lille, Le Prato ; à Roubaix : La
Piscine, Danse à Lille ; à Tourcoing : le
MUba, Le Fresnoy ; à Villeneuve d'Ascq :
le LaM* ; dans l'Eurométropole : Next
Festival ; à Paris : la Fondation Cartier
pour l'art contemporain, le BAL, le Jeu
de Paume, la Gaîté Lyrique, la Maison
Rouge ; en Belgique : Bozar (Bruxelles),
Broelmuseum (Courtrai), Mac's Grand
Hornu (Hornu), BAM (Mons), SMAK
(Gand), MAS (Anvers), KMSKA (Anvers)...

* Dans le cadre de l'exposition "Collector", une navette reliera tous les
week-ends le Tripostal de Lille au LaM de Villeneuve d'Ascq. Pour 10€
les visiteurs bénéficieront de l'aller-retour Tripostal / LaM en bus, ainsi
que de l'entrée dans chacun des deux lieux.

ET AUSSI...

SUBODH GUPTA "GOD HUNGRY"

ÉGLISE SAINTE MARIE-MADELEINE, LILLE
DU 07 OCT. 2011 AU 01 JAN. 2012
VEN > DIM - 14:00 > 18:00 (GRATUIT)

Subodh Gupta, un des artistes
contemporains indiens les plus en
vue, a investi le centre de l'Église Sainte
Marie-Madeleine pour y créer une œuvre
monumentale. Réalisée en mémoire du
tsunami en décembre 2004, la déferlante
de vaisselle surgit en cascade des arches
de l'église.

lille3000, PLUS FACILE AVEC LES PASS

PASS SAISON LILLE3000

Tarif plein : 15€ - Tarif réduit : 10€

Accès libre :

Exposition "Collector" au Tripostal,
soirées du Tripostal (sur réservation),
Église Sainte Marie-Madeleine (Ins-
tallation God Hungry, Subodh Gupta),
exposition *Les modernes* du KMSKA,
au Koningin Fabiolazaal d'Anvers.

Tarifs réduits dans les structures
partenaires du Pass (voir *Encore
plus d'expos !*)



PASS JOURNÉE lille3000 (AVEC TRANSPOLE)

Tarif unique : 7€

Accès libre : Tripostal, Église Sainte Ma-
rie-Madeleine (Installation "God Hungry",
Subodh Gupta)

Transport illimité inclus sur tout le réseau
Transpole (Bus, Métro, Tramway).

Sur présentation de votre Pass Journée

"Collector", bénéficiez de tarifs réduits
sur les soirées du Tripostal et chez nos
partenaires culturels :
Palais des Beaux-Arts, Lille
Le Fresnoy, Tourcoing
MuBA, Tourcoing
LaM Lille métropole musée d'art mo-
derne, d'art contemporain et d'art brut,
Villeneuve d'Ascq
La Piscine, Roubaix
Soirées du Tripostal (sur réservation)

ÉQUIPE

lille3000

Président de lille3000, Ivan Renar, Sénateur du Nord

Directeur, Didier Fusillier

Coordinateur Général, Thierry Lesueur

Administration, Dominique Lagache

Assistante de Direction, Lucie Pollet

Comptable, Chantal Dupond

Accueil & Logistique, Catherine Gillot

Direction Arts Visuels, Caroline David

Coordination Arts Visuels, Éléonore Le Brun, Laura Mainer, Fanny Guineberteau, Camille Beulque

Production, Camille Gaillard

Directeur Technique, Frédéric Platteau

Assisté de Camille Ortegat

Direction Technique du Tripostal, Caroll Duthelage

Régie, Émilie Godreuil

Coordination Gare Saint Sauveur, Marc Ménis

Conseiller Artistique, Emmanuel Vinchon

Responsable de la Communication et des Relations Presse, Olivier Célarié

Chargée de Communication, Vanessa Duret

Assistée de Audrey Chaix, Pauline Coutant

Chargée des Relations Publiques, Magali Avisse

Assistée de Benjamin Boulière, Anais Caquant, Juliette Dumont, Isabelle Finocchio, Estelle Hamon

Chargée de billetterie et d'accueil Juliette Flodrops

Tourisme & Marketing, Delphie Vang

Partenariat & Mécénat, Benjamin Lengagne

Assisté de Isis Poteau

Webmaster, Emmanuel Dejonghe

Graphisme, Marjorie Blas

ÉQUIPE CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES

Présidente du conseil d'administration, Anne-Marie Charbonneaux

Directeur, Richard Lagrange

Secrétaire générale, Laetitia de Monicault

Chef du département de la création artistique, Marc Vaudey

Chef du bureau des collections, Aude Bodet

Commissaire et coordinateur général de l'exposition, responsable de collection, Sébastien Faucon

Commissaires de l'exposition et responsables de collection, Pascal Beausse, Claire

Bernardi, Pascale Cassagnau, Émilie Philippot

Assistés de Loïc Le Gall, Anne Valleau

Responsable de la documentation, Stéphanie Fargier Demerges

Bureau du mouvement des œuvres et de la régie, Christelle Demoussis, Katia Blanchard, Caroline Bauer, Maryline Debord, Annie Demange,

Bureau de l'iconothèque et de la numérisation, Bénédicte Godin, Benoît Gassiot-Talabot, Franck Vigneux

Responsable de la médiation et des publics, Aurélie Lesous

Assistée de Sara Paubel

Chef du service de la communication et de l'information, Perrine Martin-Benejam

Assistée de Annabelle Oliveira

Chargée de mission pour le design graphique, Véronique Marrier

CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES

1 place de la Pyramide

Tour Atlantique

92911 Paris La Défense

T+33(0)1 46 93 99 50

www.cnap.fr

PARTENAIRES

lille3000

PARTENAIRES INSTITUTIONNELS lille3000



PARTENAIRES OFFICIELS lille3000



TRANSPORTEUR AÉRIEN OFFICIEL lille3000



PARTENAIRES GRAND PROJET



PARTENAIRES MEDIA / MEDIA PARTNERS



ET AVEC LE SOUTIEN DE :



LA BOUTIQUE DU LIEU

ÉVÉNEMENTS À VENIR lille3000

→ GARE SAINT SAUVEUR, LILLE

EXPOSITION "APPARITION" L'AUTOMNE À SAINT SAUVEUR

1^{er} SEPT. > 30 OCT. 2011
GARE SAINT SAUVEUR, LILLE

Au cours de L'Automne à Saint Sauveur, l'exposition « Apparitions » regroupera des œuvres issues, pour la majorité d'entre elles, des plus importantes collections publiques françaises comme le Centre national des arts plastiques, les Fonds Régionaux d'Art Contemporain ou encore les musées. Ces collections publiques forment aujourd'hui un ensemble d'œuvres d'une grande richesse, témoignant ainsi du dynamisme de la création contemporaine.

« Apparitions » réunira sous ce titre des œuvres emblématiques de : Olivier Sidet, Christian Rizzo, Edith Dekyndt, Jun Nguyen-Hatsushiba, Ann Veronica Janssens, Yuki Onodera, Ange Leccia, Bertrand Gadenne, Alain Séchas, Hugues Reip, Alain Riviere, Michel Blazy, Atelier Mooslin, Fischli & Weiss... Les visiteurs entreront dans un univers où les apparitions et les disparitions s'enchaîneront en mêlant illusion, ombre, lumière, reflets...

Installations, vidéos, projections lumineuses, photographies, entraîneront le spectateur dans une promenade fantomatique, poétique et contemplative. Immergé dans un univers où les formes naissent, se transforment et meurent,



BERTRAND GADENNE
Le Hibou-2005
Crédit photo: Marc Loyon
Centre d'art contemporain de Pontmain, France
Installation avec vidéoprojection sur le mur
250x350 cm

ÉVÉNEMENTS À VENIR lille3000

→ LILLE ET EUROMÉTROPOLE

FANTASTIC 2012 ÉVÉNEMENT

6 OCT. 2012 > 13 JAN. 2013
LILLE ET EUROMÉTROPOLE

Parade d'ouverture, métamorphoses urbaines, timezone, expositions et événements rythmeront ces 4 mois qui s'annoncent d'ores et déjà fantastiques.

Il faut entendre ici par fantastique une atmosphère particulière, un face à face, une rencontre avec l'impossible. Ce « je ne sais quoi », indicible, une présence immatérielle juste à côté de nous qui rassure ou intrigue.

Le visiteur qui parcourra Lille et ses alentours sera confronté au merveilleux, à l'étrange... au détour d'une rue, du Tripostal ou de la Gare Saint Sauveur, des musées, des maisons Folie...

Chercher un sixième sens aigü pour découvrir des univers parallèles, tantôt poétiques, tantôt hightech, où une promenade dans l'Eurométropole et au-delà se transforme en conte fantastique.

→
NICK CAVE
Photo by James Prinz, Chicago.
Courtesy of the artist and Jack Shainman Gallery, New York

FANTASTIC
2012





105 CENTRE EURALILLE F-59777 EURALILLE
TEL +33 (0)3 28 52 30 00 FAX +33 (0)3 28 52 20 00

E.MAIL CONTACT@LILLE3000.COM
SITE WWW.LILLE3000.COM
