

FRAC

NORD-PAS DE CALAIS

Nouvelle Génération

Dossier pédagogique

Exposition du 17 mai au 31 décembre 2014



**NOUVELLE
GENERATION**

17.05.2014
31.12.2014

FRAC/AP2,
DUNKERQUE

VERNISSAGE 17.05.2014 > 17H
EXPOSITION 18.05.2014 - 31.12.2014

FRAC
Pas de Calais
Le Département
Dunkerque
Grand Littoral
Ville de Dunkerque

Coup de projecteur sur des œuvres phares
de la nouvelle exposition du FRAC Nord - Pas de Calais

Exposition - Nouvelle Génération

- Adel Abdessemed**, *Foot on*
Arno Nollen, *Untitled black and white n°2 - n°8*
Frederik Van Simaey, *Close*
Annika von Hausswolff, *Stihl*
Victor Boulet, *Kate Shadow over Face on Day 3*
matali crasset, *Lit d'appoint Quand Jim monte à Paris, colonne d'hospitalité*
Hedi Slimane, *AMY, Untitled*
Margot Zanni, *Double Take*
Boris Achour, *Somme (1)*
Anne Collier, *Beautiful Moment*

Focus sur une œuvre présentée en région au CRP de Douchy-les-Mines

Christian Boltanski, *Les 62 membres du Club Mickey en 1955,
les photos préférées des enfants*



Exposition - Constellations

Lawrence Weiner, *Opus 15*

Œuvres pérennes et œuvres semi-permanentes

Latifa Echakhch, *A chaque stencil une révolution*
Rainier Lericolais, *Le son des Dunes*

Le projet architectural

Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal,
L'architecture du FRAC Nord - Pas de Calais

Le FRAC s'invite dans les établissements scolaires

Informations pratiques

Passer une journée éducative autour du FRAC

1

2

5

8

10

14

18

20

24

28

30

33

34

35

38

39

43

46

47

48

49

50

Nouvelle génération

Exposition du 17 mai au 31 décembre 2014

Seconde exposition du Frac Nord-Pas de Calais depuis son ouverture, NOUVELLE GENERATION occupe l'espace du Forum (Niveau 4).

Construction, dissolution, désarticulation et réarticulation des identités, émancipation, indépendance. Les postulats implicites de l'adolescence s'ébranlent. Ne pouvant mettre au pluriel un cas singulier, une typologie ne pourrait exister si une vision d'êtres dissemblables n'était fournie. Les artistes présentés s'emploient à en rendre compte. Leurs œuvres mettent en évidence les rituels, les rôles, les chemins de vie des constituants de cette génération. Ces recensements du réel proposent en outre des perceptions spécifiques et subjectives d'une partie de la société, la Nouvelle Génération.

L'exposition se compose de quatre volets : Musique, révolte, mode et passions. Le premier, dédié à l'influence de la musique, entend l'affichage des goûts musicaux de l'adolescent comme vecteur d'identité.

Le suivant souligne l'adolescence comme associée aux concepts de violence et de révolution (sexuelle, idéologique, politique, etc.). La volonté de définir certaines positions et de les défendre, des oppressions qui favorisent la révolte sont autant de sources de tensions qui agitent. Le fait de s'ouvrir également sur la mode n'est pas innocent. L'adolescent préfère revêtir les attributs qui composent une parure opérant comme un signe de reconnaissance. Enfin, le dernier volet permet de se pencher sur sa conception particulière du monde, les relations qu'il constitue entre macrocosme et microcosme humain. Le rapport au corps et à l'esprit de l'adolescent adopte de multiples visages ; autodestruction, exclusion, stigmatisation, refoulement émotionnel, renaissance et libération de soi.

Cette exposition consiste en une sélection d'œuvres de la collection du Frac. Tout en apportant un ancrage historique, la sélection d'œuvres présentée permet d'inventer une nouvelle approche du sujet, preuve que le Frac Nord-Pas de Calais se montre attentif aux questions sociales, politiques, esthétiques et éthiques. La sensibilité des visiteurs par rapport aux différents aspects de la nouvelle génération est touchée, suscitant réflexions, discussions et actions autour de cette thématique.

Adel Abdessemed interroge notre société contemporaine, le chaos qui la construit et la violence qu'elle engendre. Ses œuvres polymorphes sont ancrées dans l'actualité, le quotidien, tout en faisant référence à des grands mythes de l'histoire et de l'art. L'artiste mélange les genres avec impertinence. Il envisage des collisions entre des mondes a priori étrangers. Adel Abdessemed observe le monde pour le représenter dans ses aspérités, dans ses contradictions. La violence qui émane de ses œuvres est semblable à l'absurdité des guerres et faits divers qui traversent les journaux télévisés en s'enchaînant comme sur une piste de cirque.

Adel Abdessemed (1971-)

Foot on, 2005

vidéo Pal, son stéréo, support DVD, durée : 5 min 20, diffusée en boucle.



La vidéo *Foot on* d'Adel Abdessemed présente un gros plan sur une cannette métallique de Coca-Cola sous un pied nu. La caméra est tenue au ras du sol. Le film montre un coup de talon violent faisant exploser la cannette qui se vide de son contenu. Cette séquence de quelques secondes est diffusée en boucle : le pied semble s'acharner sur ce symbole de la société de consommation, et réapparaît indemne à chaque cycle.

Au-delà de l'image, la caméra enregistre également le bruit produit par l'explosion. Ce « pschitt » incessant prend vite des allures absurdes sous forme de comique de répétition. Il évoque la litanie d'un disque rayé prisonnier d'un processus incontrôlable. Les tressautements de la caméra lors de l'impact accentuent encore la nausée de la répétition.

Ce geste dérisoire est porteur d'une utopie touchante, tant elle est naïve. Le pied nu écrase tout le système de la mondialisation à lui seul. Il cherche à combattre indéfiniment cette cannette qu'il n'arrive pas à mettre à plat. La référence au mythe de Sisyphe se lit comme une évidence. L'homme est ici puni, châtié, contraint à tenter inlassablement de se débarrasser de cet encombrant symbole qu'il a lui-même engendré.

La vidéo met en scène un échec, l'impossibilité de combattre la société globalisée qui s'est construite comme un monstre invincible, telle une hydre de Lerne qu'on ne peut décapiter.

Adel Abdessemed (1971-)

Foot on, 2005

vidéo Pal, son stéréo, support DVD, durée : 5 min 20, diffusée en boucle, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

LA SOCIÉTÉ DE CONSOMMATION



Adel Abdessemed (1971-), *Foot on*, 2005, vidéo Pal, son stéréo, support DVD, durée : 5 min 20, diffusée en boucle. Deux photographies extraites de la vidéo.

Jean Carlu (1900-1997), campagne publicitaire pour les boissons Pschitt, 1954, affiche.

Jean Davray (1914-1985) inventera lui le slogan de la boisson Pschitt : « Pour vous, cher ange, Pschitt orange, et pour moi, garçon, Pschitt citron ».

► Etude de l'œuvre *Foot on* d'Adel Abdessemed. Réflexion axée autour de la confrontation de l'être humain à la société de consommation. Dans *Foot on*, cette mise en scène de l'écrasement d'une cannette de soda ressemble moins à une révolte qu'à une certaine acceptation de l'absurdité de notre société. L'homme s'est accommodé de cette cannette qui fait « pschitt », qui devient grotesque.

Pour aller plus loin : étude du roman *Les Choses, Une histoire des années soixante* de Georges Perec.

Ce récit relate l'errance d'un jeune couple envieux et avide de consommation qui finit par accepter une vie normée, loin de ses ambitions premières.

Pourquoi un objet peut-il questionner notre manière d'être au monde ? Pourquoi chercher à se définir, à se signaler par

l'objet ? Qu'est-ce que les objets révèlent de nos modes de vie, de l'organisation d'une société ? Que connaît-on de soi si l'on ne se (re)connaît que par l'objet ?

Georges Perec (1936-1982), *Les Choses, Une histoire des années soixante*, 1965, éd. Julliard, Paris.

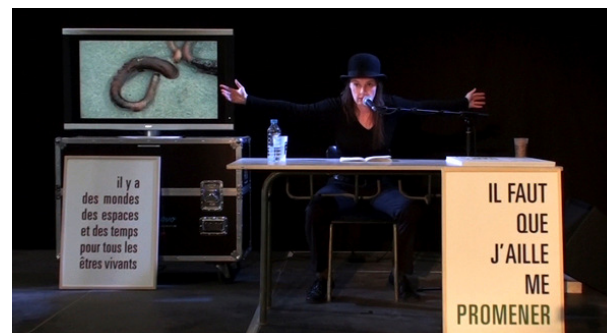
« Entre eux se dressait l'argent. C'était un mur, une espèce de butoir qu'ils venaient heurter à chaque instant. C'était quelque chose de pire que la misère : la gêne, l'étroitesse, la minceur. Ils vivaient le monde clos, de leur vie close, sans avenir, sans autres ouvertures que des miracles impossibles, des rêves imbéciles, qui ne tenaient pas debout. Ils étouffaient. Ils se sentaient sombrer. »

Georges Perec (1936-1982), *Les Choses, Une histoire des années soixante*, éd. Julliard, Paris, 1965, p.67.

Pour aller plus loin : étude de la performance *C'est au plus près de la mer qu'on trouve les plus gros vers - promenade sans bouger*, de l'artiste Lise Duclaux.

A partir de l'observation de ce qui se passe sous le sable, de la vie des vers, Lise Duclaux remet en question de manière poétique et incisive nos modes de vie et notre rapport à la société contemporaine, empreints d'absurdité. L'artiste invite le spectateur à se questionner sur une humanité qui, selon ses propres termes, « n'est pas au point ».

La société nous contraint-elle à abandonner notre propre identité ? La société des hommes menace-t-elle de nous déshumaniser ?



Lise Duclaux (1970-), *C'est au plus près de la mer qu'on trouve les plus gros vers - promenade sans bouger*, performance, 15 juin 2013, Station de Tourisme Expérimental, Fructöse, Dunkerque, France.

La performance de Lise Duclaux est accompagnée de sérigraphies permettant de donner une autre dimension aux textes lus.



Lise Duclaux (1970-), *C'est au plus près de la mer qu'on trouve les plus gros vers*, 2013, édition, sérigraphie imprimée par Alain Buyse, sérigraphie, Lille, 350 exemplaires sur papier 170 g, 594 x 420 mm, production Fructöse, Dunkerque, France.

UNE IMAGE AU RAS DU SOL

► Etude du rapport de l'œuvre au sol. La vidéo est diffusée sur un écran posé à même le sol. L'image perd son statut d'icône, de trophée. Le spectateur regarde une image qui se trouve à ses pieds. Le glorieux téléviseur est désacralisé, comme mis au rebus. La cannette de soda piétinée est présentée comme déchet.

Pourquoi piétiner ce qui fait la fierté d'une société ? Dans quelle mesure un acte destructeur peut-il être constructif ? Ne peut-on pas exister et s'affranchir de la société de consommation sans en passer par des actes symboliques destructeurs ?

Pour aller plus loin : présentation d'un genre artistique bien spécifique de l'antiquité, l'asaroton, du grec « asàrotos òikos ».

Ce genre de mosaïque représente des sols non balayés après un banquet, sous forme d'un trompel'œil de nourriture et de restes. Ces pavements sont des signes de richesse et de pouvoir, affichant le statut social du maître des lieux.



Sôsos de Pergame et Héraclite, Mosaïque de l'asarotos òikos (détail), II^e siècle av. J.C., pâte de verre, émaux colorés, pavement du triclinium d'une villa de l'époque d'Hadrien située à proximité de Rome, fragment d'environ 405 cm de long, Museo Gregoriano Profano, Musées du Vatican, Cité du Vatican.

CONFRONTATION ENTRE LE BIEN ET LE MAL

► Etude du caractère manichéen de l'œuvre, confrontant le pied nu à un symbole omniprésent et envahissant de la société de consommation. L'artiste oppose de manière volontairement naïve ces deux éléments irréconciliables. Ici le « mal » paraît l'emporter sur le « bien », le combat semble perdu.

Pourquoi exposer un combat perdu d'avance ? Pourquoi mettre en scène un échec, un constat d'impuissance ?

Pour aller plus loin : étude de l'œuvre picturale de Paolo Ucello, Saint Georges terrassant le dragon.

Cette scène représente Saint Georges sauvant la fille du roi en tuant le dragon terrorisant la ville de Silène. Ce combat est, dans les mythes chrétiens, un symbole de la victoire du « bien » sur le « mal ».



Paolo Ucello (1397-1475), Saint Georges terrassant le dragon, 1430-1435, peinture sur panneau de bois, 131 x 103 cm, Musée Jacquemart-André, Paris, France.

LE MYTHE DE SISYPHE

► Etude du rapport de l'œuvre à la tradition. L'artiste a la volonté de voir sa vidéo diffusée en boucle. Le geste ne s'arrête jamais, il est rejoué à l'infini. Cette répétition évoque le châtiement de Sisyphe. L'homme est ici confronté à l'absurdité du monde, il semble vouloir écraser inlassablement

cette cannette de soda. La vidéo sans fin montre qu'il est vain de vouloir écraser de son pied nu un symbole de la société de consommation.

Quelle est la place de l'inutile dans la société contemporaine ? Pourquoi recourir à des attitudes absurdes dans une société rationnelle ?

« Et je vis Sisyphe subissant de grandes douleurs et poussant un immense rocher avec ses deux mains. Et il s'efforçait, poussant ce rocher des mains et des pieds jusqu'à la faite d'une montagne. Et quand il était près d'atteindre ce faite, alors la force lui manquait, et l'immense rocher roulait jusqu'au bas. Et il recommençait de nouveau, et la sueur coulait de ses membres, et la poussière s'élevait au-dessus de sa tête. »

Homère (fin du XVIII^e siècle av. J.C.), L'Odyssée, Chant XI, traduction : Leconte de Lisle.

Albert Camus (1913-1960), Le Mythe de Sisyphe, essai, éd. Gallimard, Paris, 1942.



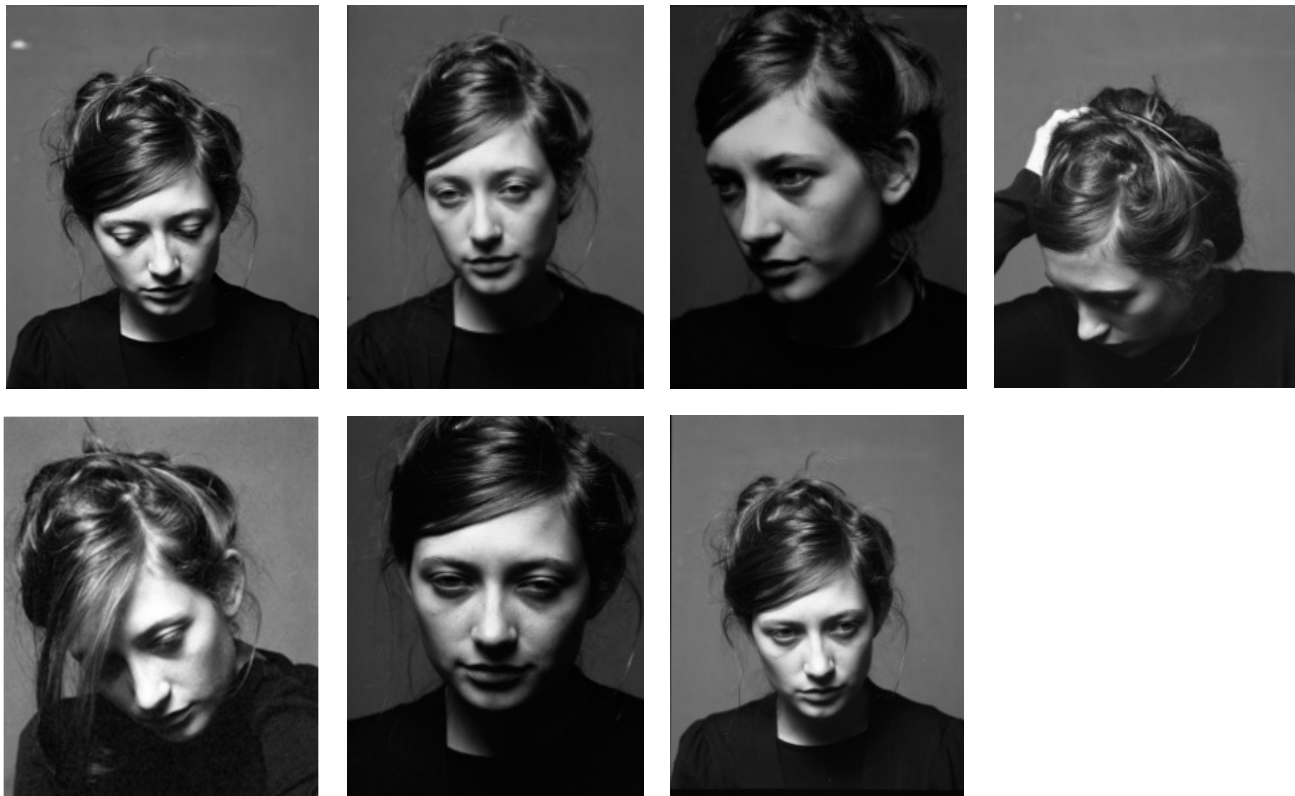
Le Titien (1488-1576), Sisyphus, huile sur toile, 237 x 216 cm, 1548 - 1549, musée du Prado, Madrid.

Le photographe néerlandais Arno Nollen s'interroge sur la relation entre le modèle et l'artiste. En pratiquant le portrait, il s'inscrit dans une certaine filiation. Ses photographies tentent de saisir la vérité de leur modèle, loin des beautés idéales de magazines : sans retouche, sans maquillage, ils apparaissent livrés à eux-mêmes dans un temps en suspens. Les postures révèlent une absence, une lassitude devant l'objectif. Plus que son modèle, c'est le processus de construction d'un langage commun avec le photographe qu'Arno Nollen s'attache à capturer.

Arno Nollen (1964-)

Untitled black and white n°2 - n°8, 2008

photographies noir et blanc sur papier baryté, 28,5 x 23 cm (chacune), 1/5.



Ce projet photographique s'inscrit dans le cadre d'une commande du *New York Times Women's Review Magazine*.

Le processus commence par une correspondance avec la jeune comédienne belge Ariane Loze. L'échange avec le modèle, au cœur des préoccupations d'Arno Nollen, commence par les mots avant de se concrétiser en image. L'artiste « apprivoise » son modèle.

S'adresser à une jeune actrice n'est pas anodin : le photographe cherche à instaurer un jeu. Sans indication, Ariane Loze joue un rôle non imposé par le photographe, entre le refus du dévoilement d'une identité et la théâtralisation d'une mélancolie.

Cette série en noir et blanc peut être vue comme une allégorie de la jeunesse qui ne veut pas se laisser saisir, qui ne veut pas se laisser emprisonner. Le modèle se joue du photographe, elle fait mine d'ignorer l'objectif. L'actrice se dérobe face à celui qui pense la capturer ; elle joue ce rôle clairement perceptible avec une certaine outrance.

Les photographies enregistrent une pesanteur du temps où l'actrice se soumet faussement à une mise à distance avec le photographe. Le modèle semble mener le jeu.

Arno Nollen (1964-)

Untitled black and white n°2 - n°8, 2008,

photographies noir et blanc sur papier baryté, 28,5 x 23 cm (chacune), 1/5, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

L'ARTISTE ET LE MODÈLE INCONNU

▲ Etude de l'évolution de la relation qu'entretient Arno Nollen avec son modèle. L'échange est tout d'abord épistolaire avant de devenir photographique.

Pourquoi chercher à connaître un inconnu ? Quelle est la frontière entre l'art et la vie ? Quelle est la frontière entre l'intime et le public ?

Pour aller plus loin : étude de l'échange entre l'artiste Sophie Calle et des individus nés aveugles rencontrés au hasard dans la rue.

L'artiste demande à des passants aveugles ce qu'est pour eux l'image de la beauté. Cette question est si inattendue et intime qu'elle induit des réponses à la fois profondes et simples, comme une confidence.



Sophie Calle (1953 -), *Les aveugles (Les poissons me fascinent)*, 1986, série d'installations, dimensions variables, Centre Georges Pompidou, Paris, France.

« Les poissons me fascinent. Je suis incapable de dire pourquoi. Ça ne fait pas de bruit, c'est nul, ça n'a aucun intérêt pour moi.

C'est leur évolution dans l'eau qui me plaît, l'idée qu'ils ne sont rattachés à rien. Des fois, je me prends à rester debout des minutes entières devant un aquarium. Debout, comme un imbécile. Parce que c'est beau, voilà tout. »

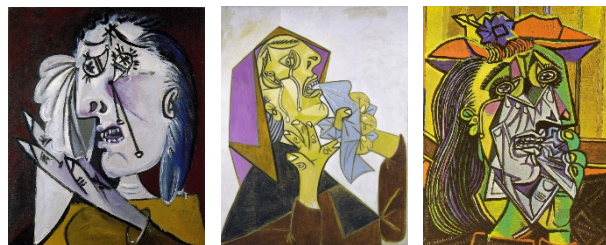
ÉPUISER SON MODÈLE

▲ Etude du processus mis en place par le photographe. Il choisit des séances de pose très longues. Il donne l'impression de vouloir « épuiser » son modèle pour qu'elle se livre.

Comment vivre avec l'idée que l'on ne peut pas tout connaître de l'autre ? Essayer de comprendre l'autre, est-ce tenter de se connaître soi-même ?

Pour aller plus loin : étude des œuvres picturales de Pablo Picasso représentant notamment sa compagne et muse Dora Maar.

Pablo Picasso représente très souvent la relation passionnelle avec son modèle au travers d'une série de portraits la représentant en larmes. La vie personnelle du couple semble mise à nue. Dora Maar est mise en pièce, morcelée, démantibulée par le peintre qui exacerbe par son intermédiaire des sentiments d'une rare intensité.



Pablo Picasso (1881-1973), *La femme qui pleure*, 22 juin 1937, huile sur toile, 55,5 x 45,5 cm, Collection de la Fondation Beyeler, Riehen, Bâle, Suisse.

Pablo Picasso (1881-1973), *La femme qui pleure avec mouchoir III*, 17 octobre 1937, huile sur toile, 92 x 73 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Espagne.

Pablo Picasso (1881-1973), *Femme en pleurs*, 26 octobre 1937, huile sur toile, 60 x 49 cm, Tate Modern, Londres, Royaume-Uni.

Pour aller plus loin : étude de la nouvelle d'Edgar Allan Poe, *Le portrait ovale*.

Ce récit évoque les rapports entre un peintre et son épouse qu'il prend pour modèle jusqu'à l'épuisement. Quand le portrait révèle enfin la vérité vivante de la jeune femme, il s'aperçoit qu'elle est morte.

Edgar Allan Poe (1809-1849), *Le portrait ovale*, in *Nouvelles extraordinaires*, 1842, traduit en français par Charles Baudelaire.

Pour aller plus loin : étude de l'œuvre littéraire de Michel Tournier, *Les Saignes de Véronique*.

Dans ce récit, qui se déroule durant les *Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles*, une jeune photographe, Véronique, va tenter de « faire la peau » à son modèle en le dépeçant photographiquement.

Michel Tournier (1924 -), *Les saignes de Véronique*, in *Le coq de bruyère*, recueil de contes et récits, 1978, éd. Gallimard, p. 139 à 158, 312 pages.

« Véronique chérie,

Savez-vous combien de photos vous avez tirées de mon corps pendant les treize mois onze jours que nous avons passés ensemble ? Bien sûr, vous n'avez pas compté. Vous m'avez photographié sans compter. Moi, je me suis laissé photographier en comptant. C'est bien normal, non ? Vous m'avez arraché vingt-deux mille deux cent trente-neuf fois mon visage. Évidemment, ça m'a donné le temps de réfléchir et j'ai compris bien des choses. J'étais assez naïf l'été dernier quand je faisais modèle en Camargue pour tout le monde. Ce n'était pas sérieux. Avec vous Véronique, c'est devenu sérieux. La photographie pas sérieuse ne touche pas au modèle. Elle glisse sur lui sans l'effleurer. La photographie sérieuse instaure un échange perpétuel entre le modèle et le photographe. Il y a un système de vases communicants. Je vous dois beaucoup, Véronique chérie. Vous avez fait de moi un autre homme. Mais vous m'avez aussi beaucoup pris. Vingt-deux mille deux cent trente-neuf fois quelque chose de moi m'a été arraché pour entrer dans le piège à images, votre « petite boîte de nuit » (camera obscura), comme vous dites. Vous m'avez plumé comme une poule, épilé comme un lapin angora. J'ai maigri, durci, séché, non sous l'effet d'un quelconque régime alimentaire ou gymnastique, mais sous celui de ces prises, de ces prélèvements effectués chaque jour sur ma substance. »

Extrait de **Michel Tournier** (1924 -), *Les saignes de Véronique*, in *Le coq de bruyère*, recueil de contes et récits, 1978, éd. Gallimard, page 152.

Arno Nollen (1964-)

Untitled black and white n°2 - n°8, 2008,

photographies noir et blanc sur papier baryté, 28,5 x 23 cm (chacune), 1/5, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

LE MODÈLE NON IDÉALISÉ

► Etude de la non-idéalisation du modèle dans l'œuvre d'Arno Nollen. Ces photographies sont aux antipodes des archétypes de beauté représentés sur les pages glacées des magazines de mode.

Pourquoi vouloir représenter un modèle non idéal ? Pourquoi s'enlaidir ? Pourquoi ne pas chercher à se représenter de manière flatteuse ? Quelle image de nous-même ne serait pas acceptable ? Doit-on ritualiser sa part d'ombre pour l'assumer et la rendre acceptable, pour s'accepter ?

Pour aller plus loin : étude de la sculpture de Jean-Baptiste Pigalle, *Voltaire nu*.

Cette œuvre de commande, qui était sensée glorifier l'écrivain et philosophe de son vivant, le montre comme un vieil homme, et se soucie peu d'idéaliser son modèle. Le visage de Voltaire reste cependant lumineux : le monde des idées l'emporte sur le temps, sur le déclin du corps. Cette représentation est aux antipodes du modèle antique que le commanditaire avait proposé comme base de travail ; elle fit scandale à son époque.



Jean-Baptiste Pigalle
(1714 - 1785), *Voltaire nu*, 1776, marbre, 150 x 89 x 77 cm, Musée du Louvre, Paris, France.

Pour aller plus loin : étude du travail photographique de l'artiste contemporaine Cindy Sherman.

L'artiste joue avec son image, n'hésitant pas à se transformer, à s'enlaidir, à se vieillir, à jouer avec son apparence, avec son corps qui est le premier matériau de son œuvre.

Peuton toujours contrôler son image ? Suis-je plus vrai dans le jeu ? Jouer à être un autre ne touche-t-il qu'à l'apparence ? De quelle manière est-ce que je me montre au monde ?



Cindy Sherman (1954-), *Untitled #465*, 2008, impression chromogénique, 161,9 x 145,4 cm, Whitney Museum of American Art, New York, USA.

UN PORTRAIT À PLUSIEURS FACETTES

► Etude du jeu instauré par l'actrice belge Ariane Loze. Cette série en noir et blanc peut être vue comme une allégorie de la jeunesse qui ne veut pas se laisser saisir, emprisonner.

L'objectif du photographe cherche à instaurer une intimité avec son modèle qui se dérobe. Cette série photographique montre une actrice qui refuse de n'être qu'une image simplifiée.

Peuton connaître une personne par l'image ? Pourquoi est-ce difficile de ne choisir qu'une image de soi ? Un individu peut-il être insaisissable ?

Pour aller plus loin : étude du film d'Agnès Varda *Les Plages d'Agnès*.

Cette autobiographie montre les multiples facettes d'une femme retraçant sa vie et ses films, sa propre voix conduisant la narration. Dans des successions d'images mêlant l'intime au public, l'auteur se dévoile avec authenticité. Ce film présente un personnage à la fois fragile et fantasque. Ce kaléidoscope d'images met en scène de manière pudique une vie aux aspects fantasques qui transforme le quotidien en poésie.



Agnès Varda (1928-), *Les Plages d'Agnès*, 2008, film couleur, 110 min, production : Ciné-Tamaris.

Frederik Van Simaey produit des objets qui s'éloignent de leur modèle. En introduisant un écart souvent subtil, une distance minimale avec l'original, il lui donne un sens nouveau. En invitant le spectateur à observer ses productions d'apparence souvent banale avec plus d'attention, il reconstruit la relation que nous entretenons avec les objets, qui sortent ainsi du cadre de l'ordinaire pour devenir sources d'étonnement. C'est précisément ce *basculement* qui l'intéresse : cet instant où l'objet regardé change de statut.

Frederik Van Simaey (1979-), *Close*, 2010

matériaux divers, 131,9 x 498,9 x 201,4 cm.



Frederik Van Simaey place le spectateur face à une voiture de la marque Jaguar. Le véhicule est exposé à même le sol dans l'espace d'exposition. Cette voiture rutilante impose une présence physique. Le spectateur s'en approche, fasciné par l'objet comme dans une concession de luxe avec l'envie de se mettre à la place du conducteur, d'essayer l'objet de fascination souvent symbole de réussite sociale.

L'intervention de l'artiste a un impact visuel minimal et n'est pas perceptible au premier regard. La voiture est en fait scellée. La carrosserie est d'un seul tenant et ne laisse apparaître aucun interstice. Cet objet fonctionnel est ainsi exposé pour sa seule valeur d'estime, il n'est plus fonctionnel. Le véhicule acquiert le statut d'œuvre, il devient une sculpture dans l'espace muséal.

Quant à lui, le spectateur est comme enfermé à l'extérieur de l'objet, il ne peut y entrer, il n'y a pas accès. Il est comme devant les vitrines d'une boutique de luxe dont on lui refuserait l'entrée.

La voiture est incroyablement lisse, impeccablement fermée : la frustration est complète et redouble l'attrance et la curiosité pour cet objet de convoitise qui laisse le spectateur en situation d'exclusion.

Frederik Van Simaey (1979-),

Close, 2010,

matériaux divers, 131,9 x 498,9 x 201,4 cm.

Pourquoi un objet issu du quotidien peut-il acquérir le statut d'œuvre d'art ? Tout peut-il devenir une œuvre d'art ? Qu'est-ce qui conditionne nos échelles de valeurs ?

Pour aller plus loin : étude de l'œuvre *Giulietta* de Bertrand Lavier.

Cette œuvre prend en compte le pouvoir de fascination de l'objet et l'expose en tant que tel.



Bertrand Lavier (1949-), *Giulietta*, 1993, Automobile accidentée sur socle, 166 x 420 X 142, Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg, France.

« Dans les années 1980, un certain nombre d'artistes se rendent compte que le ready-made est devenu une sculpture comme une autre, qu'il n'a plus de pouvoir transgressif, ni purement conceptuel. Marcel Duchamp disait qu'il ne faut pas regarder un ready-made car on risque d'être pris dans un problème de forme. Avec des artistes tels que John M Armleder, Haim Steinbach et bien sûr Lavier, c'est le contraire. Le ready-made retrouve des couleurs, du sens, de l'affect. »

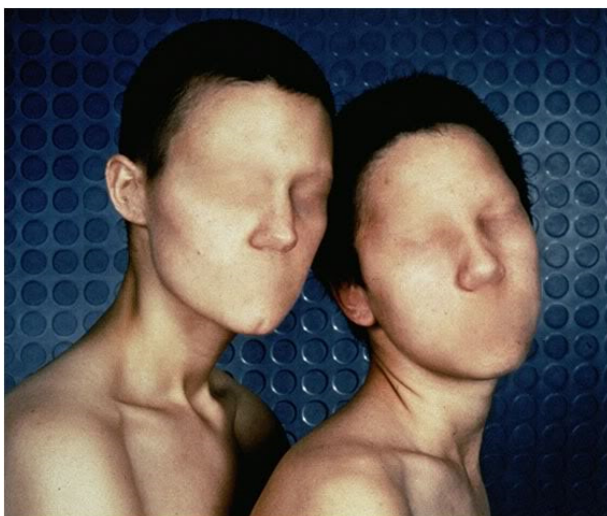
Michel Gauthier, conservateur au musée national d'art moderne de Paris, commissaire de l'exposition, « Bertrand Lavier, depuis 1969 », du 26 septembre 2012 au 7 janvier 2013. Entretien accordé à Vanessa Marisset. <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-lavier/index.html>



Pour aller plus loin : à lire et à expérimenter en classe : la séquence de Carole Détrez-Toulouse questionnant l'élève sur le statut de l'objet dans une situation d'apprentissage intitulée : « Un objet pour une créature inhumaine ».

Situation d'apprentissage à retrouver dans l'ouvrage *La question de l'objet, situations d'apprentissage en arts plastiques*, 6^e sous la direction de Patricia Marszal, Collection Pratiques à partager, éd SCÉRÉN, 95 pages.

UN ENFERMEMENT



Aziz + Cucher, *Pam and Kim*, de la série *Dystopia*, 1995, photographie, 101,5 x 127 cm.

► Etude comparative de la série photographique *Dystopia* d'Aziz + Cucher et de l'œuvre *Close* de Frederik Van Simaey. A l'aide d'outils numériques Aziz et Cucher réalisent des portraits photographiques où tous les orifices du visage sont obstrués. Ils présentent des êtres refermés sur eux-mêmes. Pourquoi l'homme peut-il se sentir enfermé dans son propre corps ? Pourquoi des objets peuvent-ils créer un enfermement ?

L'OBJET FASCINANT

► Etude de la façon dont l'artiste se joue de la fascination pour les marques de luxe.

Pour aller plus loin : étude de l'œuvre littéraire *Les Choses, Une histoire des années soixante* de Georges Perec.

Ce roman commence par une description très détaillée des meubles et objets qui occupent un appartement parfait au

yeux d'un jeune couple. Il propose une étude presque sociologique des nouveaux codes sociaux des années soixante véhiculés notamment par le magazine *L'Express*. Les deux personnages principaux décrits par Georges Perec convoitent des objets pour leur valeur essentiellement symbolique. Ils rêvent de biens matériels qui vont les rattacher à une classe sociale élevée.

« Dans le monde qui était le leur, il était presque de règle de désirer toujours plus qu'on ne pouvait acquérir. Ce n'était pas eux qui l'avaient décrété ; c'était une loi de la civilisation, une donnée de fait dont la publicité en général, les magazines, l'art des étalages, le spectacle de la rue, et même, sous un certain aspect, l'ensemble des productions communément appelées culturelles, étaient les expressions les plus conformes. »

in Georges Perec, *Les Choses, Une histoire des années soixante*, p 50.

Georges Perec (1936-1982), *Les Choses, Une histoire des années soixante*, collection « Les Lettres nouvelles », éditions Julliard, Paris, 1965, prix Renaudot.

La société de consommation crée-t-elle des besoins absurdes ? Quelle dépendance ou indépendance puis-je avoir face aux objets ? Qu'est-ce qui fait la valeur d'un objet ? Est-elle la même pour tous les individus, pour toutes les sociétés ? Qu'est-ce qui détermine la valeur marchande d'un objet ? Est-ce la société qui dicte la valeur d'un objet ? L'homme peut-il résister à la société de consommation ? Comment trouver sa part de liberté dans une société où les choix sont orientés ? La confiance accordée aux marques est-elle l'expression d'une croyance presque religieuse ?

L'OBJET COMME L'ŒUVRE D'ART

► Etude de l'œuvre *Close* de Frederik Van Simaey qui dépasse le caractère purement formel de la tradition du ready-made en utilisant la valeur d'estime de l'objet.

Dans ses photographies comme dans ses installations, la plasticienne suédoise Annika von Hausswolff interroge la mise en scène. L'artiste construit des œuvres souvent sujettes à des interprétations psychanalytiques. Elle cherche à suspendre le temps dans des dispositifs énigmatiques mettant en scène des univers clos. L'artiste construit des espaces en attente, semblables à la salle au rideau rouge du *Twin Peaks* de David Lynch qu'elle cite souvent. Annika von Hausswolff cherche à toucher le spectateur, à lui parler à même le corps, à le confronter à son inconscient et à la construction de ses peurs persistantes, à se demander quel Mister Hyde sommeille en lui.

Annika von Hausswolff (1967-)

Stihl, 2004

2/4 + 1 EA, C-print assemblé sur plexiglas, 120 x 100 cm.



Dans la photographie *Stihl*, une jeune fille est assise sur une chaise, dos à une fenêtre ouverte parée d'amples tentures rouges. Sur ses genoux est posée une tronçonneuse qu'elle porte presque affectueusement, l'air grave. L'objet brutal, violent, est porté avec fermeté et délicatesse, comme un enfant.

L'univers étrange mis en scène par Annika von Hausswolff plonge le spectateur dans un labyrinthe de possibles, créant une narration complexe, angoissante, perturbante. La force évocatrice de la couleur rouge installe le malaise : un danger est perceptible, mais il est mis en suspens. L'image fixe installe une narration, elle invite le spectateur à s'inventer une histoire, passée ou future.

Le titre même de l'œuvre perd le spectateur dans un jeu de résonances entre double sens et faux semblants. *Stihl*, marque de tronçonneuse, joue avec *still*, évoquant tour à tour la nature morte, la photographie de plateau de cinéma ou l'imminence d'un événement qui ne s'est pas encore produit. Ce jeu de mots confronte le spectateur à une image fabriquée. Cette mise en scène est construite avec de nombreux emprunts, de nombreux modèles. *Stihl* semble pouvoir se lire sous un éclairage psychanalytique révélant des pulsions enfouies, des peurs contrastant avec l'aspect lisse de cette jeune fille. L'artiste met également le spectateur face à son propre inconscient. Cette image porte en elle des référents qui surgissent à l'esprit de manière spontanée. La photographie n'est pas vierge, elle est hantée par des images rémanentes qui influencent de manière inconsciente notre perception.

L'OBJET ET SES DYSFONCTIONNEMENTS

► Etude de l'intégration d'un objet perturbant le réel dans la photographie d'Annika von Hausswolff. L'objet est mis en scène dans un contexte inhabituel créant une situation incongrue. Il suggère une violence intériorisée.

Le monde des objets peut-il faire dysfonctionner les hommes ?

Pour aller plus loin : étude de la lampe de Philippe Starck, Table Gun.

Le designer commercialise une lampe dont le pied est un moulage d'une kalachnikov. Ce pied de lampe est « joliment » doré comme pour faire accepter cet objet dans les intérieurs les plus prestigieux. Philippe Starck écrit à propos de cette création : « Nos vies ne valent qu'une cartouche. La collection "Gun" n'est qu'un signe du temps. On a les symboles que l'on mérite »

Pourquoi un objet peut-il questionner nos modes de vie ? L'évolution d'une société peut-elle faire perdre pied à l'homme ?



Philippe Starck (1949 -), Table Gun, de la série : Collection Gun, 2005, pied en métal or 18 carats galvanisé, abat-jour en papier plastifié noir mat sérigraphié or à l'intérieur, tissu noir, ampoule halogène, hauteur 92,4 cm, diamètre base 28 cm, diamètre abat-jour 51,1 cm, hauteur abat-jour 26,4 cm, édité par Flos.

UNE HISTOIRE EN SUSPENS

► Etude de la mise en suspens de la narration dans l'œuvre d'Annika von Hausswolff. Cette image figée semble être construite pour évoquer une narration qui n'a ni début ni fin et que le spectateur doit lui-même inventer.

Pourquoi vouloir suspendre le temps ? Pourquoi chercher à créer une histoire sans imposer un déroulement, un dénouement ? Pourquoi créer une image qui pousse le spectateur à s'inventer des histoires ? Pourquoi s'inventer des histoires ?

Pour aller plus loin : étude du film d'Alfred Hitchcock Les oiseaux.

Cette histoire qui se déroule dans un petit port de pêche isolé semble être hors du temps. Alfred Hitchcock a mis en scène un dernier plan qui reste ouvert à tous les possibles après la fuite des principaux protagonistes. La cause de l'attaque des oiseaux sur la ville n'est pas résolue. Le film ne se conclut pas par la mention « The End », comme si l'auteur invitait le spectateur à poursuivre lui-même l'écriture de l'histoire.



Alfred Hitchcock (1899 - 1980), The Birds (Les oiseaux), 1962, film couleur 35 mm, 120 minutes. Film adapté de la nouvelle de Daphne du Maurier (1907 -1989), The Birds and other Stories, publiée en 1952.

SUGGÉRER PLUTÔT QUE MONTRER

► Etude des choix plastiques permettant de suggérer la violence. L'image condense une violence, elle propose une dramaturgie contenue. Le pire semble ne pas être montré et redouble ainsi la force de cette image.

Ce qui est tu est-il plus fort que ce qui est dit ? Pourquoi contenir la violence ? Pourquoi ne pas choisir de montrer l'horreur de manière plus crue ?

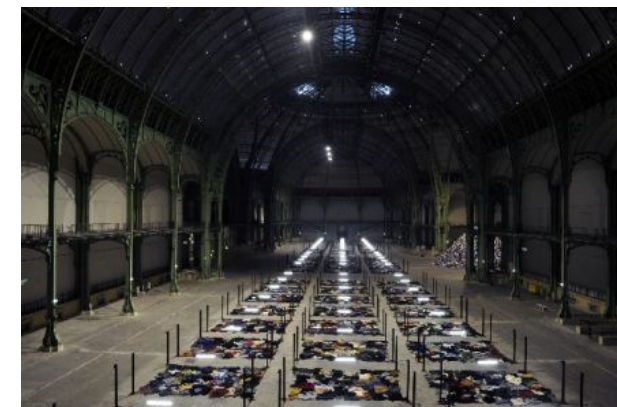
« I always hang my pictures quite low in order to make you approach the pictures with your stomach rather than with your eyes. This is a way of establishing this important relation between the picture and the spectator's body. »

« J'accroche toujours mes photos assez bas pour qu'on les approche plutôt avec l'estomac qu'avec les yeux. C'est une façon d'établir cette relation importante entre l'image et le corps. »

Marianne Torp : « And what is a chair when it is no longer a chair? A conversation with Annika von Hausswolff » in the catalogue accompanying von Hausswolff's exhibition Room for Increased Consciousness of the Parallel Day, Statens Museum for Kunst, Odense, 2003, pp. 21/39

Pour aller plus loin : étude de l'installation de Christian Boltanski Personnes.

L'artiste fait le choix de nous montrer l'horreur des camps de concentration sans aucune violence visible. Le drame de l'extermination du peuple juif est suggéré par l'absence des corps.



Christian Boltanski (1944 -), Personnes, installation, Monumenta 2010, Grand Palais, Paris, France.

LES MODÈLES DE L'IMAGE

► Etude des modèles de la photographie d'Annika von Hausswolff. La construction de la photographie *Stihl* fait référence à différents emprunts. L'influence surréaliste est perceptible dans la manière théâtrale de représenter l'inconscient. La pose de la jeune fille évoque une Pietà explorée tenant son enfant mort dans ses bras. La tronçonneuse rappelle le classique du film d'horreur de Tobe Hooper *Massacre à la tronçonneuse*¹. Les rideaux rouges évoquent ceux de l'irréelle salle d'attente de *Twin Peaks* de David Lynch et Mark Frost.

Plus particulièrement, la fenêtre ouverte et les rideaux évoquent les compositions complexes de Johannes Vermeer, mettant en scène des mondes fermés évoquant des espaces privés, des vies intimes reliées au monde extérieur.

¹ Tobe Hooper (1943), *The Texas Chain Saw Massacre (Massacre à la tronçonneuse)*, 1974, film couleur, 84 minutes.

Pourquoi une artiste contemporaine construit-elle ses images en superposant différents emprunts au passé ; n'est-il plus possible de construire d'images neuves, sans référents ? Le passé peut-il m'aider à me comprendre dans le temps présent ? Un adolescent a-t-il besoin de modèles pour se construire en tant qu'adulte ?



David Lynch (1946) et Mark Frost (1953), *Twin Peaks*, série télévisée en 30 épisodes, 1990-1991, musique : Angelo Badalamenti.



Michel-Ange (1475-1564), *La Pietà*, 1498-1499, sculpture en marbre, 174 cm x 195 cm x 69 cm, Basilique Saint-Pierre, Vatican, Rome, Italie.



Johannes Vermeer (1632-1675), *Femme lisant une lettre devant une fenêtre ouverte*, 1657, huile sur toile, 83 x 64,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde, Allemagne.



Pour aller plus loin : étude dans le domaine des arts du quotidien de la construction de l'affiche de propagande de James Montgomery Flagg *I Want You For U.S. Army*.

Cette étude est à retrouver dans l'ouvrage *Des images aujourd'hui, Repères pour éduquer à l'image contemporaine* sous la direction de Patricia Marszal, p 60 à 71, éd SCÉRÉN.

Quelle relation l'auteur entretient-il avec ses modèles ? Dans quelles mesures un modèle peut-il manipuler le spectateur ? Pourquoi faire référence à différents modèles pour construire une image ? Qu'est-ce qui fait d'une image un archétype ? Pourquoi certaines images influencent et persistent au point de devenir elles-mêmes des modèles ?



James Montgomery Flagg (1877-1960), *I Want You For U.S. Army*, 1917, chromolithographie sur papier, 100,4 x 73,8 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington DC, USA.



Albrecht Dürer (1471-1528), *Autoportrait en manteau de fourrure*, 1500, peinture à l'huile sur panneau de tilleul, 67,1x48,9 cm, Alte Pinakothek, Munich, Allemagne.

CONFRONTATION ET DUALITÉ

► Etude de la dualité présente dans l'œuvre d'Annika von Hausswolff. L'artiste confronte la jeunesse et la candeur d'une jeune femme à la violence de la tronçonneuse qu'elle tient dans les bras.

Dans quelle mesure l'homme peut-il devenir « mauvais » pour les autres ou pour lui-même ? Peut-on définir où se situe le « bien » et le « mal » ? Un individu peut-il faire dérailler tout un système ? Peut-on « apprivoiser » la violence ? Tout individu peut-il devenir violent ? Peut-on être violent malgré soi ? Qu'est-ce que je risque quand je ne suis pas moi-même ?

Pour aller plus loin : étude du roman de Mary Shelley *Frankenstein ou le Prométhée moderne* et du roman de Robert Louis Stevenson *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*.

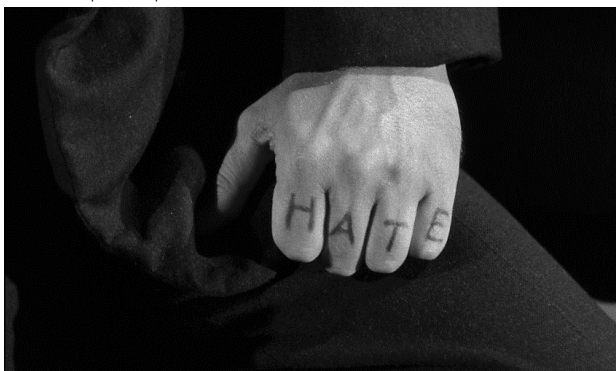
Ces deux œuvres littéraires présentent des personnages en lutte contre leur part d'ombre.

Mary Shelley (Mary Wollstonecraft Godwin, dite) (1797-1851), *Frankenstein or The Modern Prometheus* (*Frankenstein ou le Prométhée moderne*), 1818, roman.

Robert Louis Stevenson (1850-1894), *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (*L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*), 1886, roman.

Pour aller plus loin : étude du film de Charles Laughton *La nuit du chasseur*

Un fugitif se faisant passer pour un pasteur est prêt à toutes les horreurs par cupidité.



Charles Laughton (1899 - 1962), *The Night of the Hunter*, (*La nuit du Chasseur*), 1955, film noir et blanc, 93 min, acteurs principaux : Robert Mitchum, Shelley Winters, Lillian Gish

UNE DÉTERMINATION FÉMININE

► Etude de l'évocation de la violence féminine dans *Stihl*. La tronçonneuse, outil plutôt masculin, est associée à une jeune femme qui semble fragile. Elle tient néanmoins avec fermeté cet objet violent comme s'il faisait partie d'elle. L'objet symbolise une brutalité qui semble incongrue sur les genoux de cette jeune fille.

Pourquoi est-il étonnant de voir la violence s'incarner chez la femme ? Les femmes ont-elles un rôle spécifique ? Le passage de l'adolescence à l'âge adulte est-il porteur d'une certaine violence ? Une femme peut-elle prendre des risques au même titre qu'un homme ?

Pour aller plus loin : étude de *Macbeth* de William Shakespeare.

Lady Macbeth joue de l'influence qu'elle a sur son mari faible et ambitieux pour le pousser à assassiner le roi d'Écosse et monter sur le trône. Ce premier crime en appelle d'autres, la précipitant dans une logique meurtrière qui la conduira à la folie.

Jouer un rôle peut-il comporter des risques ? Qu'est-ce que je risque quand je ne suis pas moi-même ?

William Shakespeare (1564 - 1616), *Macbeth*, vers 1606, tragédie en cinq actes.

Pour aller plus loin : étude du film de Louis Malle *Viva Maria !*

Etude de la détermination des deux personnages principaux. Les deux Maria sont prêtes à tout pour continuer avec détermination le combat révolutionnaire de leur amant décédé.



Louis Malle (1932-1995), *Viva Maria !*, 1965, film français en couleur avec dans les rôles principaux Brigitte Bardot et Jeanne Moreau.

Victor Boulet s'intéresse à l'absurdité du monde dans sa dureté et sa violence. Les photographies acquises par le FRAC Nord - Pas de Calais font partie d'un travail sur des salles d'opérations. Boulet photographie indifféremment des animaux en salle de réveil vétérinaire et des êtres humains à la recherche d'une nouvelle identité. Il s'attache à montrer des corps dans un état encore second, des corps encore à demi inertes, sur le point de reprendre vie après l'anesthésie. Les lieux chirurgicaux qu'il photographie montrent une douleur difficilement supportable.

Victor Boulet (1969-)

Kate Shadow over Face on Day 3, 2002

1/2, impression numérique, 100 x 100 cm.



Victor Boulet photographie une jeune femme, Kate, qui vient de subir une rhinoplastie. L'artiste ne représente pas le résultat espéré de l'opération, mais les jours qui suivent l'intervention. Les pansements et ecchymoses défigurent son visage qui est photographié de manière crue sans aucun ménagement.

L'artiste capture une jeune femme en transition, à un moment d'instabilité entre deux phases de son évolution physique. Un pansement lui barre le visage, ainsi qu'une ombre qui cache son regard. Elle semble ainsi porter un masque, comme si elle voulait rester incognito. Elle est littéralement dépourvue d'identité, son ancienne apparence ayant définitivement disparue, mais la nouvelle étant encore en construction.

Kate est juive. Cette information, révélée par l'artiste, pourrait paraître hors de propos et finalement sans importance. Mais sous cet éclairage, la rhinoplastie semble prendre une envergure nouvelle. Kate semble soudain porter le poids d'une histoire collective douloureuse. L'on vient alors à se demander avec quelle identité – intime ou collective – la jeune fille a voulu se réconcilier.

Victor Boulet (1969-)

Kate Shadow over Face on Day 3, 2002

1/2, impression numérique, 100 x 100 cm, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

LA RECHERCHE DE LA BEAUTÉ IDÉALE

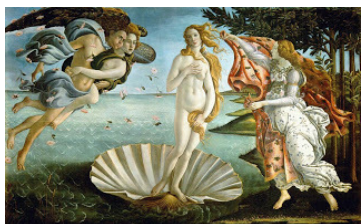
► Etude du rapport qu'entretient Kate avec un idéal de beauté stéréotypé, gommant sa singularité et ses origines par une opération chirurgicale.

Existe-t-il des standards de beauté ? Peut-on toujours contrôler son image ? Quels sont les risques d'une mutation, d'une uniformisation du corps humain ?

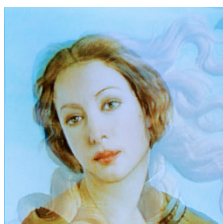
Pour aller plus loin : étude de l'œuvre d'Orlan *Self-Hybridation*.

À partir des années 1990, l'artiste s'en prend à tous les standards de beauté de l'histoire. Elle les impose à sa chair pour les incarner. Empruntant ses modèles à toutes les civilisations, elle les combine par ordinateur à sa propre image, brochant une étonnante galerie de portraits hybrides. Le modèle de Vénus est utilisé par l'artiste pour questionner les standards de beauté. Les transformations physiques ne sont que le point de départ d'une démarche qui tend à mettre en péril le principe même de l'identité.

Quel vertige y a-t-il dans la recherche du modèle « parfait » ? L'homme peut-il perdre pied face à ces modèles ? Quels rapports à la perfection et à l'imperfection le modèle entretient-il ? Peut-on jouer avec son identité, avec son corps ?



Sandro Botticelli (1445-1510), *La naissance de Vénus*, 1485, tempera, 172,5 cm x 278,5 cm, Galerie des Offices, Florence, Italie.



Orlan (1947-), *Self-Hybridation: Entre-Deux*, 1990, photographie couleur dans une boîte lumineuse, 120 x 120 cm.

Pour aller plus loin : étude du film de Georges Franju *Les yeux sans visage*.

Dans le film de Georges Franju, un chirurgien responsable de l'accident qui a défiguré sa fille entreprend de lui reconstruire le visage. Loin de se concentrer sur le seul aspect chirurgical, le film dépeint avec grâce une jeune fille désespérée tant par le traumatisme qu'elle a vécu que par l'idéal fou de perfection d'un père qui la séquestre.

Pourquoi la recherche de la perfection présente-t-elle un certain vertige ? Pourquoi la beauté peut-elle présenter un enfermement ? Pourquoi la beauté peut-elle faire peur et éloigner les autres ?



Georges Franju (1912-1987), *Les yeux sans visage*, 1960, blanc franco-italien film noir et blanc, adaptation du roman de Jean Redon, avec dans les rôles principaux Perre Brasseur, Edith Scob et Alida Valli, musique par Maurice Jarre, 88 minutes

Pour aller plus loin : étude du film d'André Cayatte *Le miroir à deux faces*.

Le film d'André Cayatte retrace le parcours de Marie-José Vauzange, jeune femme que son mari jaloux a choisi d'épouser pour son visage ingrat, qui le met à l'abri de la convoitise d'autres hommes. Prisonnière d'un mari autoritaire qui règle pour elle les moindres détails d'une vie bien rangée, Marie-José a d'autres aspirations. Contre son avis, elle entreprend une opération de chirurgie esthétique qui fait d'elle

une femme éblouissante de beauté. Un temps libérée par cette nouvelle identité physique mais écrasée par la culpabilité que son mari fait peser sur elle, Marie-José se résout à renoncer à changer de vie et continue à jouer la mascarade d'une vie de famille qui la prive de liberté.



André Cayatte (1909 - 1989), *Le miroir à deux faces*, 1959, film français en noir et blanc, avec dans les rôles principaux : Bourvil et Michèle Morgan, 96 minutes.

Victor Boulet (1969-)

Kate Shadow over Face on Day 3, 2002

1/2, impression numérique, 100 x 100 cm, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

L'UNIFORMITÉ COMME IDÉAL SOCIAL

► Etude de la recherche d'une identité correspondant à un modèle social stéréotypé par l'effacement de ses caractéristiques propres.

Quelles images renvoyons-nous à nos semblables ?

Pour aller plus loin : étude de l'œuvre de Joachim Schmidt
Photogenetic Drafts.

Joachim Schmidt assemble des négatifs qui avaient été découpés par un studio photographique professionnel pour être rendus inutilisables. En associant deux moitiés de négatifs, l'artiste crée de nouveaux portraits. Dans une tentative de redonner vie à ces visages mutilés, Joachim Schmidt montre notre désir social de ressemblance avec les autres. Confondus dans des poses prévisibles, les modèles perdent toute identité et deviennent interchangeables. L'esthétique de la pose en studio est ici la preuve du besoin de se glisser dans une posture considérée comme un idéal, ces photographies correspondant à un académisme populaire auquel tout un chacun se soumet.

Quelles images reste-t-il de nous ? Pourquoi les images sont-elles des constructions socio-culturelles ? Pourquoi les conventions sociales visent-elles à gommer l'individualité ?



Joachim Schmidt (1955-),
Photogenetic Drafts, 1991,
1/1, 32 photographies noir et blanc, encadrées, bois, 178 x 314 cm, dimension de chaque cadre : 37 x 28 cm, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.



ci-dessus : Joachim Schmidt (1955-), *Photogenetic Drafts* (détail), 1991.

UN THÉÂTRE ANATOMIQUE

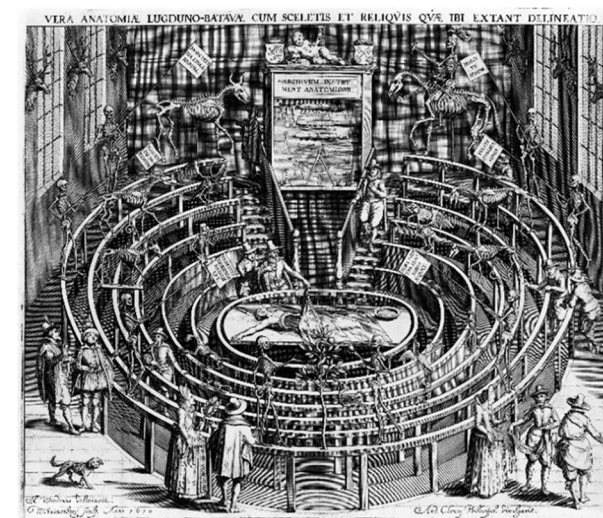
► Etude de la fascination de l'artiste pour l'univers chirurgical. Ces images montrent une femme en salle de réveil venant de subir une rhinoplastie.

Le corps est-il un matériau comme les autres ? Pourquoi manipuler, « jouer » avec son corps comporte-t-il des risques ?

Pour aller plus loin : étude de la gravure de Willem Swanenburgh
Le théâtre anatomique de Leyde.

L'image représente une structure en forme de gradin circulaire construite pour que chacun puisse observer au mieux une dissection humaine. Ce spectacle, qui semble aujourd'hui macabre, servait aux médecins à mieux connaître le corps humain. Les curieux venaient y observer ce qu'ils considéraient comme l'œuvre parfaite et complexe créée par Dieu : le corps humain. La gravure a des allures ironiques puisqu'elle substitue certaines personnes du public par des animaux ou par des squelettes.

Chercher à connaître son intériorité est-il immoral ? Notre corps est sans doute la seule chose qui nous appartienne vraiment, pourquoi ne le connaît-on pas parfaitement ? Pourquoi la théâtralisation chirurgicale est-elle indécente ?



Willem Swanenburgh (1581/1582-1612), *Le théâtre anatomique de Leyde*, 1612, gravure sur cuivre à partir d'un dessin de Johannes Woudanus de 1610, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, Allemagne.

Victor Boulet (1969-)

Kate Shadow over Face on Day 3, 2002

1/2, impression numérique, 100 x 100 cm, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

LE POIDS DE L'HISTOIRE

► Etude du sentiment de douleur physique et psychique que semble éprouver la jeune femme juive qui choisit de subir une rhinoplastie.

Pourquoi refuser son physique ? A quoi un individu ne veut-il pas ressembler ? A quoi un individu ne veut-il pas qu'on le résume ? Peut-on juger quelqu'un à sa seule apparence physique ?



Victor Boulet (1969-), *Kate in Bed on Day 1*, 2002, 1/2, impression numérique (lightjet), 100 x 100 cm, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

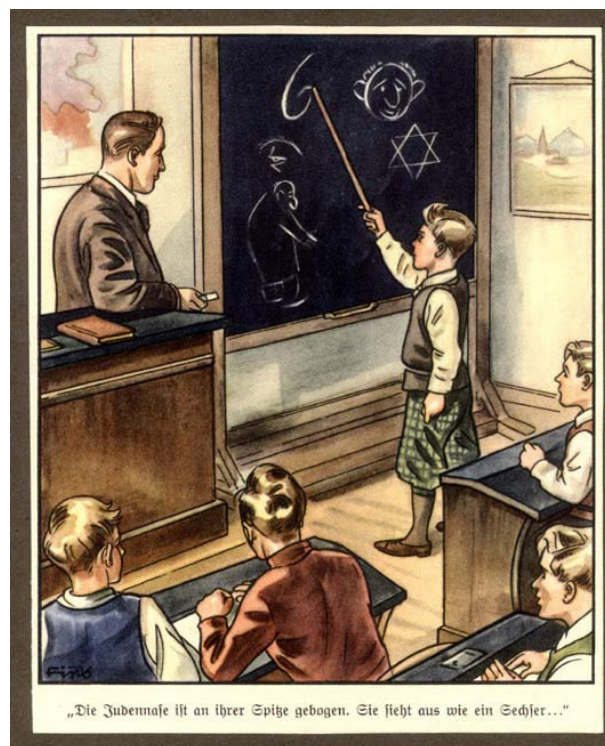
Pour aller plus loin : étude dans le domaine des arts du quotidien d'un exemple de matériel de propagande nazie *Der Giftpilz (Le champignon vénéneux)*

Il s'agit d'un livre pour enfants publié en Allemagne en 1938. Son objectif est d'expliquer aux jeunes allemands comment reconnaître les juifs. Il s'appuie sur la métaphore du champignon vénéneux, partant du principe effrayant qu'il est souvent difficile de reconnaître les juifs « un peu comme il est difficile de faire la différence entre un champignon comestible et un champignon empoisonné. » Le livre se présente ainsi comme un catalogue de maximes illustrées, décrivant les caractéristiques physiques et psychologiques supposées permettant d'identifier un juif. Les dessins caricaturaux dépeignent le juif comme une créature difforme, non-humaine et vicieuse tout en idéalisant la perfection aryenne.

Parmi les prétendues caractéristiques de l'anatomie juive, le manuel explique que « le nez juif est crochu. Il ressemble au chiffre 6 » (voir illustration ci-dessous).

L'idéologie nazie avance masquée : derrière le graphisme gentillet des aquarelles aux visages bien coiffés, le but est bien d'ancrer la haine de l'autre dans les esprits de la jeune génération de l'époque.

Pourquoi stigmatiser un peuple ? Pourquoi chercher à diviser l'humanité ?



Der Giftpilz (Le champignon vénéneux), livre pour enfants, 1938, publié par Julius Streicher. « Le nez juif est crochu. Il ressemble au chiffre 6 »

Julius Streicher (1885 - 1946) était un éditeur allemand qui a joué un rôle central dans l'appareil de propagande nazie. Reconnu coupable de crimes contre l'humanité au procès de Nuremberg après la libération de l'Europe, il est exécuté en 1946.

L'AUTEUR ET L'IMAGE DE LA SOUFFRANCE

► Le photographe s'immisce dans une intimité de la chair. Il réalise l'image d'une douleur personnelle. L'artiste est en quelque sorte un témoin, auteur ou « prédateur » d'un instant intime volé et mis à nu. Le spectateur se sent comme un voyeur qui observe une image difficilement regardable d'un mètre de côté auquel il ne peut échapper.

Peut-on s'approprier la douleur humaine pour faire œuvre ? Pourquoi choisir d'être l'auteur d'une photographie montrant la douleur de manière intime, est-ce du voyeurisme ? Y a-t-il une frontière nette entre l'art et la vie ? Peut-on tout montrer ? Doit-on tout voir ? L'homme est-il encore capable de se préserver une part d'intimité ?

Pour aller plus loin : étude de la photographie d'Andres Serrano *Méningite fatale II*.

Cette photographie d'Andres Serrano montre un enfant sur son lit de mort, décédé des suites d'une méningite. Andres Serrano transpose dans le domaine photographique la tradition du gisant. Il y a un décalage entre la douceur de l'image et la brutalité de la mort de cet enfant.

Suis-je auteur quand le sujet de l'image ne peut donner son consentement ? Pourquoi certaines photographies semblent-elles inacceptables ? Pourquoi la mort, la douleur ne peuvent-elles être représentées au même titre que le bonheur ?



Andres Serrano (1950-), *Méningite fatale II*, de la série *La Morgue*, 1992, cibachrome, 152 x 125 cm.

Designer française, matali crasset propose des objets offrant une nouvelle lecture des modes de vie contemporains. Consciente des changements d'organisation sociale, notamment au sein de la cellule familiale, elle invente un mobilier flexible permettant d'adapter l'aménagement intérieur à de nouveaux comportements. De conception modulable, les créations de matali crasset permettent de redonner leur sens premier aux meubles qui ne sont plus figés ou enracinés. Cette capacité d'adaptation insufflé à ses objets un caractère ludique. Ses projets semblent ne pas se prendre au sérieux : ils inventent un rapport au monde plus léger.

matali crasset (1965 -)

Lit d'appoint Quand Jim monte à Paris, colonne d'hospitalité, 1995-2002,

bois, carton, feutre, métal, lampe, réveil, 190 x 34 x 34 cm, dimensions de la colonne dépliée (hors accessoires) : 10 x 190 x 130 cm.

Ce lit d'appoint dessiné par matali crasset est conçu pour occuper le moins de place possible au sol tout en restant confortable. Quand il n'est pas utilisé, le lit se présente comme une colonne de feutre à laquelle sont accrochés une lampe et un réveil. Cette colonne creuse accueille un matelas roulé.

Ce meuble d'appoint s'adapte à l'organisation contemporaine des grandes métropoles, où les logements sont souvent des appartements offrant une surface habitable réduite. Facile à entreposer, même dans un logement exigu, il permet de faire preuve d'hospitalité et de recevoir des hôtes de passage de manière confortable, sans encombrer le quotidien lorsqu'il ne sert pas.

L'objet est là pour rendre service et se faire discret quand il n'est pas utilisé. La colonne occupe peu d'espace, néanmoins, elle n'est pas cachée, et sert ainsi de signal. La possibilité d'accueil est clairement montrée. Cette colonne est une invitation, elle manifeste l'hospitalité des propriétaires du lieu.



matali crasset (1965 -)

Lit d'appoint Quand Jim monte à Paris, colonne d'hospitalité, (1995-2002),

bois, carton, feutre, métal, lampe, réveil, 190 x 34 x 34 cm, dimensions de la colonne dépliée (hors accessoires) : 10 x 190 x 130 cm, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

LE REFLET DE L'ORGANISATION SOCIALE

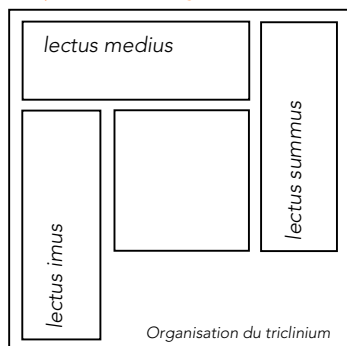
► Etude de la façon dont matali crasset s'adapte à l'évolution de l'organisation de la société pour que ce lit d'appoint corresponde au mieux aux modes de vie urbains de ses usagers.

La façon dont nous organisons les objets de notre quotidien, est-elle consciente ? Est-elle le fruit de notre libre arbitre ? de règles sociales non-écrites ?

Pour aller plus loin : étude de l'organisation du *triclinium* dans la Rome antique et de la fonction du *Lectus*.

Chez les romains, le *triclinium* désignait une salle de réception des maisons d'habitation. Dans l'antiquité, le lit, *lectus*, était le mobilier le plus important de la maison. Il avait plusieurs fonctions et servait à la fois pour dormir, manger ou simplement se reposer. Selon la tradition, le triclinium se composait de trois *lectus* disposés autour d'une table. Les places étaient attribuées aux invités selon leur rang. La disposition des *lectus* et leur répartition entre les convives avaient donc une dimension sociale et hiérarchique très importante. Les lits étaient de trois catégories : le *lectus medius*, *summus* et *imus*. Le lit du milieu était considéré comme le plus honorable, tandis que le *lectus imus* était le moins prestigieux.

Qu'est-ce que les objets révèlent de nos modes de vie ? de l'organisation d'une société ? Pourquoi accorder de l'importance à l'agencement des objets ?



Lectus et tabouret incrusté de verre et d'os gravés, 1^{er} et II^{ème} siècle ap.J.C., bois, os, verre, pièces de mobilier reconstituées à partir de fragments, certains provenant de la villa impériale de Lucius Verus, Rome, Metropolitan Museum of Art, New York, USA.

UNE RÉFÉRENCE À UNE LIBERTÉ DE VIVRE

► Etude de la référence cinématographique présente dans le nom du lit d'appoint créé par matali crasset. La créatrice de mobilier donne à ce lit un titre particulièrement évocateur : *Lit d'appoint Quand Jim monte à Paris, colonne d'hospitalité*.

Ce lit transformable ressemble à la vie sans cesse réinventée par les trois protagonistes principaux du film de François Truffaut : *Jules et Jim*, dans lequel les personnages inventent des modes de vie libres et insouciantes.

Pourquoi faire référence au cinéma dans une pièce de design ? Pourquoi une artiste contemporaine s'intéresse-t-elle à une époque passée pour réinventer le présent ? Pourquoi chercher à faire revivre le passé ? Peut-on se reconnaître dans une autre époque ? Les objets peuvent-ils fonctionner comme des signaux ?



François Truffaut (1932-1984), *Jules et Jim*, film français en noir et blanc, 1962, adapté du roman du même nom de Henri-Pierre Roché paru aux éditions Gallimard en 1953, 102 min.

UNE CAPACITÉ D'ADAPTATION

► Etude de la capacité d'adaptation du lit d'appoint créé par matali crasset.

Dans quelle mesure un objet peut-il m'aider à vivre mieux ? Comment peut-on « adopter » un objet, vivre avec lui ? Des formes nouvelles peuvent-elles induire ou dicter des comportements nouveaux ?

Pour aller plus loin : étude de *Plank* de Thomas Heatherwick.

Thomas Heatherwick crée un mobilier sans fonction précise, capable de s'adapter aux modes de vie évolutifs. *Plank* peut être déplié complètement, redevenant une simple planche de bois purement décorative.

Tous les objets doivent-ils avoir une fonction bien définie ? Quelle est la place de l'inutile dans la société moderne ? Les objets n'existent-ils que pour la fonction pour laquelle ils ont été conçus ? Comment l'homme arrive-t-il à trouver sa part de liberté dans une société où ses choix sont orientés ?



Thomas Heatherwick (1970-), *Plank*, 2000, meuble à fonction variable (tabouret, table d'appoint, etc.), frêne, finition huilée, 40 x 55 x 69 cm, dimension dépliée : 188 cm de long, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

Hedi Slimane, né à Paris en 1968, est à la fois photographe et styliste. En 1996, il devient directeur de création pour la maison Saint Laurent Homme et impose une silhouette près du corps qui fera son succès : le style « *skinny* », qui descend très vite dans la rue pour devenir l'un des archétypes vestimentaires du début du XXI^e siècle. Très proche des acteurs de la scène rock contemporaine, il est un des contributeurs majeurs à l'esthétique de ce phénomène musical, notamment par la création de costumes de scènes, mais aussi par des photographies noir et blanc, caractéristiques de son travail.

Hedi Slimane (1968-)

AMY, Sous-titre : *Untitled*, 2007

1/3, tirage noir et blanc sur papier monté sur aluminium, couverture plexiglas, 125 x 177 cm.



Hedi Slimane photographie la chanteuse Amy Winehouse (1983-2011) dans une posture inhabituelle. Elle est représentée de dos sur un fond noir. Ses longs cheveux couleur jais recouvrent presque entièrement sa silhouette. La chanteuse se fond dans l'arrière-plan noir de l'image. Le titre de l'œuvre et quelques signes distinctifs permettent toutefois d'identifier le modèle : une chevelure opulente attachée de manière singulière et une partie d'un tatouage. Hedi Slimane livre le portrait d'une jeune femme discrète et effacée, aux antipodes de l'image sulfureuse qu'a toujours véhiculée la star du rock.

Dans la série, cette image est la seule dans laquelle la chanteuse est photographiée de dos. Néanmoins, dans les autres prises de vue, Hedi Slimane joue avec des gros plans, comme s'il pouvait en découdre avec son modèle, en faire le tour. Quand les plans sont plus larges, la focale n'est pas mise au point de manière nette, les images deviennent légèrement floues.

La chanteuse sulfureuse semble ici « s'abandonner », ne pas contrôler complètement son image. Elle laisse paraître un autre visage : celui d'une jeune fille timide et songeuse, perdue dans ses doutes et ses pensées. A moins qu'il ne s'agisse d'une mise en scène destinée à faire oublier le personnage médiatique extravagant traqué par la presse à scandale.

Hedi Slimane (1968-)

AMY, Sous-titre : *Untitled*, 2007

1/3, tirage noir et blanc sur papier monté sur aluminium, couverture plexiglas, 125 x 177 cm, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

ÊTRE EMPRISONNÉ PAR SON IMAGE

► Etude du sentiment d'enfermement qui se dégage de la photographie d'Hedi Slimane AMY. L'image révèle une gravité, un emprisonnement. La même année, la chanteuse tournait le vidéoclip de la chanson *Back to Black* dans lequel elle est filmée assistant aux funérailles de son propre cœur. Ce sentiment d'emprisonnement dans le personnage qui a fait sa légende est affirmé dans beaucoup d'autres titres.

Peut-on s'effacer derrière une image, un personnage ? Peut-on vivre en n'étant qu'une image ? Quelle importance attacher à l'image que l'on véhicule ? Peut-on toujours contrôler son image ?



Image extraite du clip vidéo de la chanson *Back to Black* d'Amy Winehouse, film noir et blanc tourné en Angleterre, 2007, direction : Gibson Gardens et Chesholm Road.

Pour aller plus loin : étude du film de Max Ophüls *Lola Montès*.

Lola Montès est une danseuse célèbre tant pour sa virtuosité que pour le nombre de ses conquêtes. Dans le film de Max Ophüls, elle n'est plus qu'un phénomène de foire, l'attraction grotesque et sordide d'un cirque de la Nouvelle Orléans, où elle est montrée enfermée dans une cage dorée, comme une créature fascinante et monstrueuse. Lola Montès semble prisonnière de sa légende, elle ne peut échapper au personnage qu'elle s'est construit.



Max Ophüls (Maximilian Oppenheimer, dit) (1902 - 1957), *Lola Montès*, 1955, film français en couleur, 110 minutes.

L'ABSENCE DE VISAGE

► Etude de la posture du modèle dans AMY. La chanteuse tourne le dos à l'objectif, elle est photographiée de dos. De toutes les photographies de la série, celle-ci est sans doute la plus révélatrice du jeu de la chanteuse extravagante en même temps que mystérieuse et inaccessible.

Pourquoi choisir de faire un portrait sans montrer le visage ? Que voit-on de dos que la face ne présente pas ?

Pour aller plus loin : étude de la photographie de Nadar *Marie Laurent, de dos*.

Le photographe innove en tirant un portrait de dos. Contrairement au portrait d'Amy Winehouse, Nadar réalise un portrait posé, mis en scène de manière préméditée. Ce portrait de dos permet de projeter tous les rôles possibles sur cette actrice.



Félix Tournachon dit Nadar (1820-1910), *Marie Laurent, de dos*, vers 1856, tirage sur papier salé d'après négatif sur verre, 20 x 16,2 cm, ovale, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, Paris, France.

Hedi Slimane (1968-)

AMY, Sous-titre : *Untitled*, 2007

1/3, tirage noir et blanc sur papier monté sur aluminium, couverture plexiglas, 125 x 177 cm, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

Pour aller plus loin : étude de l'œuvre de Berlinde De Bruyckere C. Reybrouck.

Le spectateur a en face de lui une sculpture représentant une femme dont il ne connaît pas l'identité. En recouvrant de couvertures le visage de cette personne, l'artiste ne nous parle pas de la douleur d'une femme en particulier, mais de la douleur humaine dans laquelle chacun peut se reconnaître.



Berlinde De Bruyckere (1964-), C. Reybrouck, 1997, installation mobile, polyméthane, couvertures en laine, système électrique et moteur, 176 x 50 x 50 cm, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

UN FRAGMENT RÉVÉLATEUR

► Etude du cadrage choisi par l'artiste. La photographie laisse paraître un unique fragment identifiable de l'identité du modèle : sa chevelure. Observée dans son ensemble, cette série fragmente le corps de la chanteuse, jusqu'à le faire disparaître dans certaines photographies. L'artiste semble morceler un corps qui reste pourtant toujours identifiable.

Quels éléments peuvent permettre de nous identifier ? Pourquoi un détail peut-il être révélateur ?



Deux autres photographies appartenant à la série dont est extraite AMY, Collection FRAC Nord - Pas de Calais.

Pour aller plus loin : étude du film d'Alfred Hitchcock *Sueurs froides*.

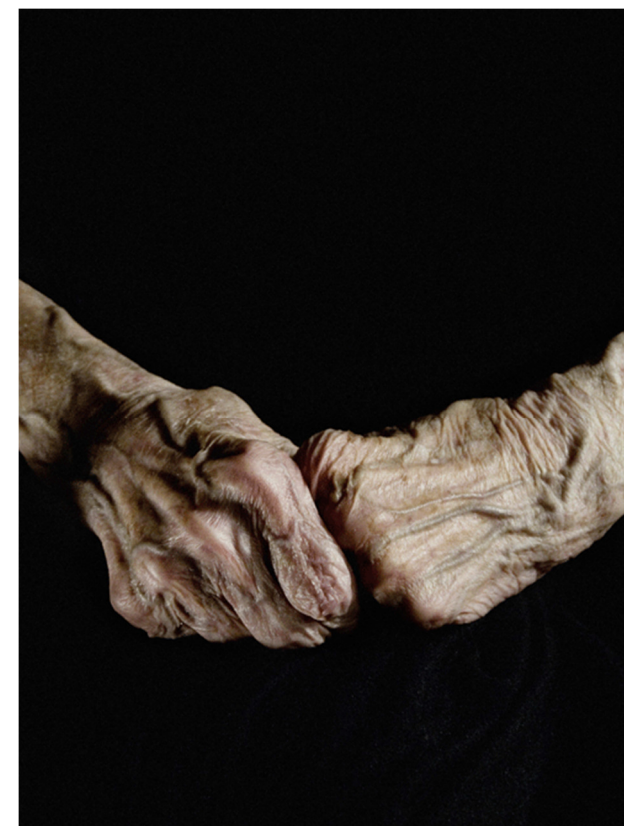
Le détail de la coiffure de l'héroïne principale évoque à lui seul la spirale du vertige que présente le film.



Alfred Hitchcock (1889-1980), *Vertigo* (Sueurs froides), 1958, film en couleur, 128 min.

Pour aller plus loin : étude des photographies d'Alex Van Gelder réalisées en collaboration avec l'artiste Louise Bourgeois.

Alex Van Gelder photographie les mains de Louise Bourgeois. Elle les considère comme le prolongement de son travail plastique.



Alex Van Gelder (1937-), *Armed Forces* (détail), 2010, 18 photographies couleur, chaque photographie : 39 x 30,2 cm.

Hedi Slimane (1968-)

AMY, Sous-titre : *Untitled*, 2007

1/3, tirage noir et blanc sur papier monté sur aluminium, couverture plexiglas, 125 x 177 cm, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

LE MELANGE DES GENRES

► Etude du mélange des genres artistiques dans le travail d'Hedi Slimane. Le styliste connaît et côtoie les plus grands artistes de la scène musicale internationale. Hedi Slimane bouleverse les codes de la maison de couture Saint Laurent en lui associant des artistes à l'image sulfureuse.

Dans quelle mesure peut-on tout contrôler de sa création artistique ? Pourquoi un vêtement se vend-il comme un univers ? Pourquoi la provocation fait-elle vendre ?



Hedi Slimane (1968-), Photographies noir et blanc, campagne publicitaire pour la maison Saint Laurent Paris, avec Marilyn Manson et Courtney Love, 2013.

Pour aller plus loin : étude du travail du créateur Karl Lagerfeld.

Dans les années 1980, Karl Lagerfeld est responsable des collections pour la maison Chanel. Ne trouvant pas de photographe capable de restituer le nouvel état d'esprit qu'il avait imaginé pour la maison, il décide de prendre en charge lui-même la communication visuelle de la marque. Le créateur va tourner en dérision les « codes » de la maison Chanel pour dépoussiérer son image bourgeoise et figée. Karl Lagerfeld devient ainsi un directeur artistique aux missions multiples. Il essaye de tout maîtriser, de ne pas laisser à d'autres la responsabilité de mettre en scène ses créations.

CHANEL



31. RUE CAMBON - PARIS 1^{er}

Karl Lagerfeld (1935-), Photographie couleur du mannequin Inès de la Fressange, campagne publicitaire pour le prêt à porter de la maison Chanel, années 1980.

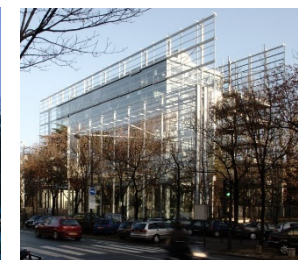
MONTRE L'EFFACEMENT

► Etude du rapport entre le modèle et le contexte. Amy Winehouse disparaît presque dans le fond noir du studio photographique. La chanteuse exubérante est ici présentée comme dans une volonté d'effacement, de disparition.

Pourquoi montrer l'effacement ?

Pour aller plus loin : étude du bâtiment construit par Jean Nouvel
La Fondation Cartier pour l'Art Contemporain.

Cet espace muséal ne s'impose pas, il se laisse traverser par le regard et réfléchit sur sa façade les métamorphoses de la ville. L'architecture est ici en permanente mutation, elle affiche sa perméabilité au monde qui l'entoure, elle se dissout dans la cité.



Jean Nouvel (1945-), Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1991-1995, Boulevard Raspail, Paris, France.

Pourquoi concevoir un monument qui s'efface ?

Pour aller plus loin : étude de l'œuvre de Roman Opalka.

Dans son projet de « vie », l'artiste montre au quotidien le temps qui passe. L'effacement de sa propre vie se manifeste par la dissolution de son visage dans l'arrière-plan blanc devant lequel il se photographie après chaque séance de travail pictural.



Roman Opalka (1931-2011), *Opalka 1965/1 - ∞*, détail 5341636, photographie noir et blanc encadrée sous plexiglas du visage de l'artiste, 31 x 24 cm, Centre Georges Pompidou, Paris, France.

Dans ses installations, ses vidéos et photographies, Margot Zanni explore la relation entre la réalité et la fiction. Elle s'intéresse en particulier aux résonnances que peuvent surgir de la confrontation entre des lieux ou des personnes réelles et des personnages appartenant à des œuvres de fiction. En développant des installations utilisant des images provenant de classiques du cinéma, elle installe un dialogue avec des lieux chargés d'un passé social ou culturel marquant. Elle invite des personnages imaginaires dans l'espace urbain pour donner une nouvelle lecture de la réalité.

Margot Zanni (1971-)

Double Take, 2005

installation multimédia, projection diapositive ou multimédia de 30 images, dimensions variables selon l'installation.
(détail de deux projections)



Margot Zanni photographie de manière documentaire de jeunes individus arborant des vêtements représentant leurs icônes. L'artiste réalise une sorte d'inventaire dont l'unité est affirmée par le choix constant de cadrer les sujets au-dessus de la taille dans un contexte urbain.

Ces personnes choisies pour être photographiées se présentent comme des « hommes sandwichs » véhiculant l'image du personnage auquel ils se réfèrent.

Margot Zanni attend le hasard d'une rencontre. Elle arrête dans la rue des inconnus qui arborent des vêtements dont le motif représente le portrait de héros, de stars, de personnalités qui coïncident étrangement avec leur propre visage.

Ces doubles portraits mettent l'identité en abîme et confondent la sphère intime et la sphère publique. Paradoxalement, cette affirmation identitaire semble inopérante. La multiplication et la diversité des individualités de cette série photographique témoignent davantage d'une perte d'identité que d'une affirmation de sa singularité.

Margot Zanni (1971-)

Double Take, 2005

installation multimédia, projection diapositive ou multimédia de 30 images, dimensions variables selon l'installation, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

JOUER AVEC LE RÉEL

► Etude du jeu d'identité dans l'œuvre *Double Take*. Les individus photographiés affichent la volonté d'être un autre ou tout au moins de se reconnaître en l'autre, de se projeter dans une autre réalité.

Peuton vivre sans modèle ? Peuton s'affranchir de ses modèles ?



Margot Zanni (1971-), *Double Take*, 2005, installation multimédia, projection diapositive ou multimédia de 30 images, dimensions variables selon l'installation, détail d'une projection, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

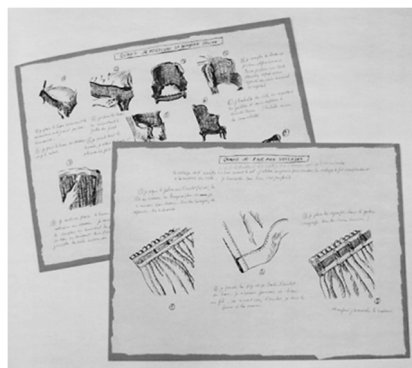
Pour aller plus loin : étude de l'œuvre d'Annette Messager *Annette Messager truqueuse, bricoleuse, femme pratique.*

Annette Messager se joue des rôles qui lui étaient assignés pour mieux les mettre à jour et révéler leur exigüité.

« Depuis quelques années il existe plusieurs Annette Messager : Annette Messager Collectionneuse, Annette Messager Femme Pratique, Annette Messager Truqueuse, Annette Messager Artiste. Je n'avais pas de titres, je m'en suis donnés, je deviens ainsi une personne "importante", bien définie. Je trouve mon identité à travers la multiplicité de mes personnages. »

...
Volontairement, j'ai parlé de domaines jusque là négligés car considérés comme sans intérêt : la couture, la savoir-plaire, les plats cuisinés etc, tout cela mis sur le même plan : sentiments, événements, menus faits divers, tous présentés avec la même valeur, égalisés, sans préférence. Ma condition m'imposait d'être douce, réservée, docile, j'ai respecté le jeu pour mettre en évidence cet état où rien ne m'était permis que d'être faussement "charmante". »

Annette Messager (1943-), catalogue de l'exposition *Faire parade*, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1995, p. 35.



Annette Messager (1943-), *Mes travaux de bricolage*, de la série « Annette Messager Truqueuse, Bricoleuse, Femme Pratique », 1974, 17 dessins mine de plomb et crayons de couleurs, 33,5 x 45 cm chacun, collection de l'artiste.

Pour aller plus loin : étude d'œuvres de Cindy Sherman.

L'artiste réalise seule des autoportraits photographiques où elle semble capable d'endosser tous les rôles, de se transformer à l'infini. Dans ce jeu de métamorphose, Cindy Sherman s'applique à se grimer de manière outrancière. Ce jeu de transformation paraît donc faux, le masque ne lui « colle » pas à peau, elle met ce simulacre à distance.

Peuton se jouer des clichés qui nous constituent ? Peuton se dérober à sa propre identité, être toujours un autre ? Est-ce que je peux être multiple ? Qui-suis-je ? Se multiplier, jouer à être autre, est-ce éviter d'être soi ? Suis-je plus vrai dans le jeu, dans le mensonge ?



Cindy Sherman (1954-), *Untitled #405*, 2000, photographie couleur, 111 x 84 cm, six exemplaires, Broad Art Foundation, Santa Monica, Etats-Unis.

Cindy Sherman (1954-), *Untitled #397*, 2000, photographie couleur, 91,5 x 61 cm, Rubell Family Collection, Miami, Etats-Unis.

« Dans le trompe-l'œil il ne s'agit pas de se confondre avec le réel, il s'agit de produire un simulacre en pleine conscience du jeu et de l'artifice – en mimant la troisième dimension, de jeter le doute sur la réalité de cette troisième dimension – en mimant et outrepassant l'effet de réel, de jeter un doute radical sur le principe de réalité ».

Jean Baudrillard (1929-2007), « Le trompe l'œil ou la simulation enchantée », *De la séduction*, Paris, éd Denoël, 1979, p. 88.

Margot Zanni (1971-)

Double Take, 2005

installation multimédia, projection diapositive ou multimédia de 30 images, dimensions variables selon l'installation, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

ARBORER SES OPINIONS

► Etude des identités sociales fortes affichées à travers des choix vestimentaires dans l'œuvre de Margot Zanni.

A quoi je m'expose en arborant une icône sur mon torse ? A quoi sert-il d'afficher son appartenance à un groupe ? A quoi s'expose un individu en mélangeant sa vie privée et sa vie publique ?



Margot Zanni (1971-), *Double Take*, 2005, installation multimédia, projection diapositive ou multimédia de 30 images, dimensions variables selon l'installation, détail de trois projections, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

Pour aller plus loin : étude de la robe créée par le styliste Jean-Charles de Castelbajac avant l'élection de l'actuel président des États-Unis, Barack Obama.

Lors du défilé, la robe affiche clairement le soutien du styliste à la candidature du démocrate.



Jean-Charles de Castelbajac (1949-), *The Obama Dress*, mini robe de satin pailletée représentant le portrait du candidat Barack Obama à l'élection présidentielle des États-Unis de 2008, Collection printemps-été 2009, défilé présenté pendant l'automne 2008.

LA RECHERCHE D'UNE COMMUNICATION

► Etude du besoin de communication des individus photographiés dans l'œuvre de Margot Zanni. Les modèles affichent clairement un message sur leur vêtement. Se vêtir semble être un moyen de communiquer, de se donner à voir, à lire.

Pourquoi mélanger sa vie privée et sa vie publique ? Pourquoi chercher à communiquer avec des inconnus ?

Pour aller plus loin : étude de l'œuvre participative de Stephen Willats *Free Expression*.

Cette œuvre est une robe de plastique blanc accompagnée de feutres effaçables. L'artiste interroge les rapports humains directs dans une société de plus en plus virtuelle. La robe est activée, portée, chacun peut écrire dessus. Celle qui la porte et les spectateurs deviennent acteurs, ils participent activement à l'œuvre. Cette robe vectrice de communication remet en question nos relations humaines. Il est possible d'écrire sur la robe, mais aussi de tout effacer à chaque instant, de faire et de défaire une identité.

Pourquoi abandonner son image à l'autre ? Peut-on confier son image à n'importe qui ? Suis-je responsable du regard des autres sur moi ? Est-ce que je peux changer mon image, le regard que les autres portent sur moi ? Est-ce que je peux

sans cesse repartir à zéro dans la construction de mon identité ? Le corps est-il un matériau comme les autres ? Pourquoi peut-il être dangereux de s'exposer au regard des autres ?



Stephen Willats (1943 -), *Free Expression*, de la série : *Multiple Clothing*, 1992, robe interactive, panneaux en plastique, feutres, éponge, 88 x 47,5 cm, collection FRAC Nord-Pas de Calais, Dunkerque, France.

Œuvre visible dans l'exposition / Nouvelle Génération au FRAC Nord - Pas de Calais du 17 mai au 31 décembre 2014

Margot Zanni (1971-)

Double Take, 2005

installation multimédia, projection diapositive ou multimédia de 30 images, dimensions variables selon l'installation, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

S'ENFERMER DANS UN MODÈLE

► Etude du rapport qu'entretiennent les personnages photographiés avec les modèles qu'ils arborent dans l'œuvre de Margot Zanni.

Pourquoi s'identifier à des modèles ? Les modèles peuvent-ils nous aider à nous construire en tant qu'individu ? Quels sont les modèles qui nous habitent ? Est-il possible de vivre sans modèle ? Un modèle peut-il être destructeur ?

Pour aller plus loin : étude du film de François Truffaut *La mariée était en noir*.

Le personnage interprété par Jeanne Moreau entreprend de se venger des hommes qui ont tué son mari le jour de son mariage. Pour parvenir à ses fins, elle endosse tour à tour le rôle de la femme idéale de chacun des cinq meurtriers, avant de les tuer. Lors de la préparation de son dernier meurtre, elle endosse le rôle de Diane chasseresse.

Jouer à être quelqu'un d'autre comporte-t-il des risques ? Pourquoi est-il dangereux de s'enfermer dans un modèle ?



François Truffaut (1932-1984), *La mariée était en noir*, 1968, film couleur franco-italien, d'après *The bride wore black* de William Irish avec dans les rôles principaux Jeanne Moreau, Michel Bouquet, Jean-Claude Brialy et Charles Denner, musique par Bernard Herrmann, 107 minutes.

ÊTRE FASCINÉ PAR SON DOUBLE

► Etude du rapport de fascination entre les individus et leurs doubles dans l'œuvre *Double Take*

Peut-on se reconnaître dans l'autre ? Peut-on se reconnaître dans une image ?

Pour aller plus loin : étude du film musical de Jacques Demy *Les Demoiselles de Rochefort*.

Les deux personnages principaux sont des jumelles qui jouent avec leur ressemblance. Les deux sœurs réalisent des chorégraphies aux déplacements mettant souvent en scène des effets de symétries qui renvoient à chacune des jumelles sa propre image, comme un miroir.

Un des marins du port de Rochefort, peintre amateur et poète, est à la recherche de l'amour. L'un des portraits qu'il a peint représente son « idéal féminin », qu'il n'a jamais rencontré, mais dont il connaît l'image. Une des deux jumelles va se reconnaître dans ce portrait.

Dans *Les Demoiselles de Rochefort*, la fascination pour le double est aussi présente dans la scène où les jumelles portent un fourreau rouge brodé de paillettes. Ces robes rappellent le film musical américain d'Howard Hawks *Gentlemen Prefer Blondes*. Dans cette mise en abyme, Jacques Demy affiche très clairement ses références, ses sources, sa fascination pour les images.



Jacques Demy (1931-1990), *Les Demoiselles de Rochefort*, 1967, film musical en couleur avec dans les rôles principaux : Catherine Deneuve et Françoise Dorléac, 120 minutes.

Boris Achour questionne nos modes de vies et nos conventions sociales. Ses productions, d'aspect formel très hétérogène, forment un ensemble dont l'unité réside dans le regard amusé et ambivalent qu'elles portent sur la société. En ne choisissant jamais son camp et en s'incluant volontiers dans ce processus de questionnement critique, l'artiste ne se pose jamais en donneur de leçons. Sa première série, les *Actions-Peu*, est emblématique de la façon dont l'artiste interroge notre environnement avec des moyens dérisoires.

Boris Achour (1966-)

Somme (1), 1999

1/3, série réalisée dans le cadre de La Villa Médicis Hors les Murs à Los Angeles, photographie couleur encadrée, 55,5 x 82,5 cm.



Sommes est une série des mises en scène photographiques de Boris Achour dans les rues d'un quartier résidentiel de Los Angeles. L'artiste se présente assoupi sur des haies. Dans ce confortable quartier aux végétaux proprement taillés, ce personnage nonchalant, dormant debout, vient perturber le réel.

Le corps de ce personnage épouse les formes de son contexte. Comme un parasite attaché à son hôte, il se love sur des arbustes apprivoisés. Cet homme semble somnoler à l'écart du reste du monde dans des rues désertées de toute présence humaine.

En regardant plus en détail la série, cet homme qui prend des végétaux pour des oreillers ne semble pas aussi à son aise que l'attitude paisible de la mise en scène voudrait le laisser croire. Le spectateur comprend rapidement l'inconfort de dormir debout ; il se projette très vite à l'idée désagréable de se reposer sur des végétaux dont les branchages et les feuilles griffent le visage.

En mettant en scène l'ambivalence de ses propres idéaux, l'artiste torpille la surface lisse d'un rêve bourgeois endormi tout en s'abandonnant à l'insouciance d'une vie bien réglée. Boris Achour met le spectateur face aux contradictions de ses propres modes de pensée.

Boris Achour (1966-)

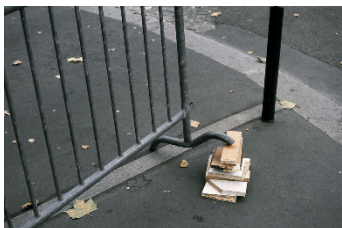
Somme (1), 1999

1/3, série réalisée dans le cadre de La Villa Médicis Hors les Murs à Los Angeles, photographie couleur encadrée, 55,5 x 82,5 cm, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

PRESQUE RIEN

► Etude de l'économie de moyens mise en œuvre dans *Sommes*. Mise en relation de la série *Sommes* et de la Série *Actions-Peu*.

Qu'est-ce que l'utilisation de matériaux dérisoires révèle du monde ? Pourquoi « le peu », l'insignifiant peuvent-ils être pris au sérieux ? Pourquoi employer le mot de valeur pour parler des constituants d'une œuvre d'art ?



Boris Achour (1966-), *Actions-Peu*, 1993-1997.

Les *Actions-Peu* sont des interventions anonymes et éphémères réalisées dans l'espace public, le plus souvent avec des éléments trouvés sur place. Les premières ont été photographiées et présentées sous forme de diaporama. À partir de 1995, elles ont été filmées en vidéo.

LE CORPS INTERROGE L'ESPACE

► Etude de la posture du corps qui permet d'interroger l'espace environnant dans l'œuvre *Somme* de Boris Achour. Boris Achour réalise des mises en scène construites autour d'une posture corporelle. Le corps prend une attitude singulière : il paraît mou et nonchalant, il semble dans l'impossibilité de tenir seul debout.

L'homme peut-il vivre en parfaite harmonie avec son contexte de vie ? L'homme doit-il se fondre dans son contexte social pour exister ?

Pour aller plus loin : étude avec la série photographique de Denis Darzacq *HYPER*.

L'artiste photographie sans trucage numérique des personnages qui semblent être en lévitation dans des supermarchés. Dans un lieu où le corps est censé être contrôlé, Denis Darzacq propose un temps en suspens, un arrêt poétique au milieu des rayons.

At-on conscience de l'espace qui nous entoure ? Est-on maître de ses propres comportements ? Existe-t-il des espaces de liberté totale ?



Denis Darzacq (1961-), *HYPER N° 24*, 2007-2009, photographie couleur.

UNE AMBIVALENCE AFFICHÉE

► Etude des rapports ambivalents au contexte dans la série *Sommes*. Boris Achour se « repose » sur un environnement qu'il trouve à la fois hostile et douillet, terrifiant et fascinant. Il

voudrait faire sien ce paysage domestiqué tout en ayant pleine conscience de la longueur de la vie qu'y mènent les habitants. L'artiste ne donne pas de solutions à un problème de choix de vie. Ses photographies proposent seulement de questionner nos ambivalences. L'artiste montre les aspirations de l'homme pour un mode de vie confortable mais sans doute pesante.

Pourquoi ne pas prendre position ? Pourquoi poser, exposer un problème ? Pourquoi faudrait-il choisir ?

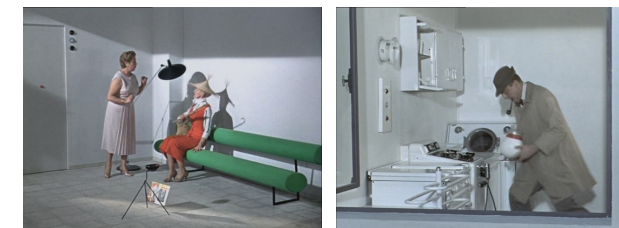
« Je cherche à proposer des œuvres qui restent irrésolues, voire contradictoires dans leur forme et dans leur sens, qui produisent un sentiment de doute chez le spectateur, qui soient le reflet [...] de la présence simultanée de plusieurs possibles. »

Boris Achour, entretien avec Elisabeth Wetterwald, dans *Parasite*, Maison populaire de Montreuil / Miss-multimédia. Paris. 2002.

Pour aller plus loin : étude du film de Jacques Tati *Mon Oncle*.

Le film présente un monde de l'après-guerre divisé entre fascination pour les avancées technologiques portées par les Trente Glorieuses et nostalgie pour l'insouciance d'un monde encore léger et désuet.

Une société visant l'efficacité n'engendre-t-elle que des comportements utiles ? L'évolution d'une société peut-elle faire perdre pied à l'homme ? Le progrès technique est-il toujours une avancée ?



Jacques Tati (Jacques Tatischeff, dit) (1907-1982), *Mon Oncle*, tourné en 1956-1957 et sorti en 1958, film français en couleur, 110 min.

Anne Collier s'approprie des images des années 1960, 1970 et 1980, provenant de magazines, de pochettes de disques ou de livres, qu'elle photographie telles qu'elle les trouve. Ces images sont photographiées de façon clinique, presque scientifique, sur fond noir ou blanc, comme pour les ériger en témoignage faussement objectif d'un temps passé mais encore proche. L'artiste exerce ainsi un travail d'archéologie du langage visuel d'une époque. Elle s'intéresse aux images qui ont un écho dans notre temps présent, en particulier, celles qui glorifient la consommation, exacerbent la chosification de la femme ou témoignent d'une soif naïve d'idéal.

Anne Collier (1970-)

Beautiful Moment, 2007

C-print, encadrée, 65 x 85 cm.



Anne Collier présente une photographie d'une mer bleue et calme à laquelle est superposée une phrase aux allures assez simplistes : « *Qu'ils sont beaux ces moments de communion lorsque deux personnes ressentent un respect sincère pour les différences profondes entre leurs personnalités qui font de chacun d'eux des êtres uniques* ».

Anne Collier questionne une idéologie véhiculée par la presse et la publicité. Elle utilise des images déjà existantes qu'elle encadre soigneusement. Mise sous verre, la promesse de bonheur est ainsi encore plus « glossy », le leurre est encore plus voyant, plus maquillé. *Beautiful Moment* trahit par la surenchère de l'association du texte et de l'image ainsi que par le choix du dispositif de présentation, la construction d'un idéal de papier glacé visant à créer des frustrations, des besoins non comblés, un idéal inatteignable.

L'artiste nous présente un idéal tellement naïf qu'il en devient ridicule. Cette imagerie, qui se veut une promesse de bonheur prêt à porter, n'appartient à personne, elle n'est qu'une représentation, qu'un stéréotype construit de toute pièce.

Anne Collier révèle comment des archétypes des mass-médias se sont usés pour devenir des images figées, des clichés dépassés, des natures mortes.

Anne Collier (1970-)

Beautiful Moment, 2007

C-print, encadrée, 65 x 85 cm, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

LES ARCHÉTYPES DU BONHEUR

► Etude des archétypes de bonheur renvoyés par les posters photographiés par l'artiste.

Par quelles images sommes-nous habités ? Existe-t-il des images universelles, qui résistent au temps ?

Pour aller plus loin : étude comparée de Beautiful Moment et de l'œuvre d'Annette Messager Le bonheur illustré.

En recopiant une imagerie de calendrier des postes, Annette Messager dénonce une vision fabriquée et convenue du bonheur, mais reconnaît toutefois être séduite par ces images. L'artiste s'avoue elle-même touchée par ces archétypes qu'elle recopie comme une écolière qui illustre un poème avec une certaine délectation en piochant dans sa plus belle boîte de crayons de couleur. En utilisant une technique de reproduction enfantine, elle s'inclut dans le processus de régression collective véhiculé par ces clichés.

Une image peut-elle « combler » le spectateur ? Quelle distance un artiste doit-il avoir avec ses modèles ? Copier une forme, est-ce la comprendre, se l'approprier ?



Annette Messager (1943-), *Le bonheur illustré* (détail), 1975-1976, crayon de couleur sur papier, 180 éléments de 30 x 42 cm chacun, dimensions totales variables, Centre Pompidou, Paris, France.

« Il était un temps où je me disais être sage comme une image, où je copiais et recopiais les standards du « bonheur illustré », je les embellissais. C'était une attitude, mais en même temps je prenais un plaisir extrême à le faire. Même si je me mettais à distance de ces imageries, même si je m'en moquais, je trouvais qu'il n'y avait effectivement rien de plus beau qu'un coucher de soleil redessiné au crayon de couleur... L'idée que l'on puisse concevoir un second degré des choses est plus que suspecte ».

Annette Messager citée dans Bernard Marcadé, *Éloge du mauvais esprit*, « Annette Messager ne croit pas aux fantômes, mais elle en a peur ! », p 102, éd. de la différence.

DES IMAGES FABRIQUÉES

► Etude des promesses de bonheur factices mises au jour dans les photographies d'Anne Collier, qui déconstruisent le langage visuel de la publicité. La profusion de messages publicitaires annonçant un bonheur qui n'arrive jamais conditionne les aspirations du spectateur et installe chez lui un sentiment durable de frustration.

Posséder, est-ce la clé de l'épanouissement ? Acquiert-on des objets pour leur valeur d'usage ou pour leur valeur d'estime ?

Pour aller plus loin : étude de la Campagne publicitaire du groupe H&M pour la collection printemps-été 2013 « Conscient ».

La marque suédoise revendique une image écoresponsable et progressiste. « Conscient » (*conscient, responsable*) fait la réclame de vêtements aux allures de Bohème, caractérisés par des imprimés saturés évoquant des motifs naturels et tropicaux. La campagne met en scène la chanteuse et actrice Vanessa Paradis, au patronyme curieusement évocateur, évoluant dans un appartement haussmannien où la nature aurait repris ses droits. Elle est à la fois l'image d'une beauté idéale et l'incarnation d'une réconciliation avec les forces naturelles. L'acte d'achat devient vertueux, une promesse de vie

meilleure, un retour à un équilibre perdu mais encore à portée de carte bancaire, une harmonie végétale prête à être portée. L'homme peut-il résister à la promesse d'un paradis terrestre ? Comment trouver sa part de liberté dans une société où les choix sont orientés ?



Karim Sadli, « Conscient », campagne publicitaire pour le groupe H&M, collection printemps-été 2013, égypte de la campagne : Vanessa Paradis.

Anne Collier (1970-)

Beautiful Moment, 2007

C-print, encadrée, 65 x 85 cm, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

TRANSFORMER DES STÉRÉOTYPES

► Etude de la remise en question des stéréotypes populaires dans l'œuvre d'Anne Collier. Le texte anglais superposé à l'image de l'océan dans *Beautiful Moment* redouble la naïveté de l'image idyllique.

Pourquoi désenchanter les images du bonheur ? Pourquoi ne pas vouloir laisser les autres vivre avec les illusions auxquelles l'artiste ne croit plus ?

Pour aller plus loin : étude de l'œuvre Jean-Marie Krauth, *Rencontre*.

Des petites figurines en plomb représentant un lapin et un nain sont disposées sur une dalle de plomb éclairée par une ampoule de faible voltage. La rencontre a tout d'un conte contemporain dans lequel deux figurines de chocolat viendraient converser. Mais l'installation plonge rapidement dans le malaise. L'éclairage tamisé, localisé juste au-dessus des deux sujets, les isole. Le socle carré sur lequel reposent les deux personnages est à l'échelle d'une petite pièce qui abriterait une entrevue clandestine nocturne. L'entretien tient alors plus de la conspiration que d'innocents bavardages enchantés. Les personnages en chocolat sont généralement emballés de couleurs clinquantes et kitsch. Jean-Marie Krauth joue avec les matériaux pour transformer cette image naïve en une rencontre inquiétante. L'utilisation du plomb transpose les figurines dans un autre univers, lourd et dense, à l'opposé de l'objet creux et léger dans lequel on peut croquer. Au-delà de son poids, ce matériau rappelle aussi la violence, le goût pour les jeux de la guerre et les collections de soldats miniatures. Les choix plastiques de l'artiste mettent en scène un théâtre miniature aux allures de veillée nocturne angoissante.

Pourquoi prêter des intentions négatives à des symboles positifs ?



Jean-Marie Krauth (1944), *Rencontre*, 1983, installation de deux figurines sous une ampoule, plomb coulé et moulé, matériel électrique, ampoule de 15 watts, socle de plomb, 39 x 39 x 15,5 cm, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

L'IMAGE ET LE RÉEL

► Etude du rapport entre l'image et les mots. Le texte écrit en noir redouble la fausseté de l'image. L'artiste met le spectateur en garde face à la crédulité d'un bonheur qui ne représente pas le réel, mais une image et des mots associés pour créer une insatisfaction permanente.

Quelle relation l'image entretient-elle avec les mots ? L'image vaut-elle les mots et vice-versa ? Pourquoi produire des images

qui ne se suffisent pas à elles-mêmes, qui ont besoin des mots pour exister ? Pourquoi les mots projettent-ils des images ?

Pour aller plus loin : étude de *La clef des songes* de René Magritte.

Cette œuvre picturale est un questionnement de l'artiste sur l'image et le réel et s'inscrit dans le cadre d'une réflexion poursuivie par l'artiste pendant de nombreuses années sur la trahison des images¹. En associant l'image d'un objet à un mot qui ne lui correspond pas, Magritte montre que l'image n'est qu'une représentation et non le réel lui-même.

1. René Magritte (1898 - 1967), *La trahison des images* (ceci n'est pas une pipe), 1928-1929, huile sur toile, 62,2 x 81 cm, County Museum, Los Angeles, USA.

Pourquoi l'image est-elle d'emblée un mensonge ? Pourquoi ne peut-il exister d'images neutres, vraies, qui soient la réalité ?



René Magritte (1898 - 1967), *La clef des songes*, 1930, huile sur toile, 81 x 60 cm, collection particulière.

Anne Collier (1970-)

Beautiful Moment, 2007

C-print, encadrée, 65 x 85 cm, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

L'AUTEUR D'IMAGES DÉJÀ EXISTANTES

► Etude de la démarche artistique d'Anne Collier basée sur l'utilisation d'images déjà existantes.

De quoi suis-je l'auteur quand je reproduis ou utilise une image déjà existante ? Doit-on inventer de nouvelles images pour être considéré comme « créateur » ? Est-il encore possible d'inventer de nouvelles images ?

Pour aller plus loin : étude de l'œuvre *Les 62 membres du Club Mickey en 1955, les photos préférées des enfants*, de Christian Boltanski, utilisant des images réalisées par d'autres que lui.

L'artiste photographie des images qu'il trouve dans des numéros du *Journal de Mickey* qu'il avait conservés depuis son enfance. Ces images représentent des membres du Club Mickey ayant envoyé leur plus beau portrait au journal. Christian Boltanski s'approprie ces images d'amateurs, qu'il découpe, re-photographie, agrandit et encadre. Agrandie, la trame d'impression du journal produit un effet de flou. En utilisant des images d'amateurs, l'artiste tente de reproduire des modèles, des images rémanentes qui rassurent et permettent d'appartenir à un groupe, de se « fondre » dans les autres.

Pourquoi ne reconnaît-on que ce que l'on connaît ?

« C'est avec les images modèles que j'ai le plus explicité la non-réalité de la photographie. J'ai compris plus clairement à cette époque que dans la photographie, et spécialement la photographie d'amateur, le photographe n'essaie pas de saisir la réalité : il cherche à recopier une image préexistante et culturellement imposée, dont les modèles se trouvent dans la peinture de la fin du XIX^e siècle »

Christian Boltanski (1944-), entretien accordé à Delphine Renard, Boltanski, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 70 à 85.



ci-dessus : photographie présentant un détail de l'œuvre Christian Boltanski (1944 -), *Les 62 membres du Club Mickey en 1955, les photos préférées des enfants*, 1972.

Le Journal de Mickey, n°16 (nouvelle série), hebdomadaire, parution le 14 septembre 1952, éd. Hachette, 16 pages.



Christian Boltanski (1944 -), *Les 62 membres du Club Mickey en 1955, les photos préférées des enfants*, 1972, 60 photographies noir et blanc encadrées, cadre en fer blanc, chaque épreuve : 30,5 x 22,5 cm, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

Œuvre de la collection du FRAC Nord - Pas de Calais à retrouver en région au CRP de Douchy-les-Mines. exposition du 10 mai au 7 septembre 2014.



Suggestions de matériel d'exploration galactique, étoiles, soleils, lunes, spectres, ondes, évocations de Voie Lactée et de nuages dans la sphère céleste sont autant de sujets dévoilés dans l'exposition intitulée « Constellations ».

L'exposition « Constellations » est à concevoir telle une source d'interpénétrations entre art et science. Relation à la matière, exercice de regards sur le monde et construction des connaissances sont autant de points de liaisons, sujets de dialogues entre ses domaines, questionnant le commencement et la fin d'histoires qui se croisent. De même que les dessins dans le ciel nocturne, produits par des alignements d'étoiles, forment des constellations qui parfois nous semblent familières ou tout au contraire nous sont inconnues, les œuvres de la collection du Frac Nord-Pas de Calais invoquent ce même sentiment. Tout comme la cosmologie à l'origine de multiples théorèmes et autant d'articles produits par des générations de scientifiques, les œuvres d'art, notamment celles de la collection, ainsi que les artistes et mouvements qu'elles représentent, ont amené des pensées convergentes ou divergentes. Un principe d'incertitude persiste en science, comme en la forme graphique à associer à l'histoire de l'art et l'interprétation de chaque œuvre. Des notions partielles, tant séduisantes que perturbantes et déroutantes, induisent qu'elles soient suivies de près ou aisément renversées par d'autres. L'exposition « Constellations » propose un itinéraire à la base d'un questionnement sur le sens de l'objet exposé. Celui-ci qui n'est figé, ni dans l'histoire même de l'œuvre, ni dans l'espace occupé dans le contexte de l'exposition face aux interactions avec les œuvres voisines, sera interrogé par des spécialistes des deux domaines. Les médiateurs en salle et invités que les visiteurs rencontreront, initieront un temps de découverte des œuvres où l'observation est privilégiée, où l'expérience perceptive amorce une machinerie complexe, oscillant entre acceptation et incompréhension des regards. C'est toute une pratique de la réception des œuvres qui se veut être mise à l'honneur.

Tandis que les constellations furent des objets de mesures et d'attention pendant des siècles, elles ne sont désormais plus réellement connues. Les visiteurs qui jusqu'alors ne s'attachaient qu'aux figures formées par les étoiles pour les identifier, seront invités à aller au-delà des simples apparences et à en faire de même face à ces « particules élémentaires » de la collection du Frac Nord-Pas de Calais.

Constellations

Exposition du 17 mai au 31 décembre 2014

Lawrence Weiner, né en 1942 à New York est une des figures majeures de l'art conceptuel Américain. Il remet très vite en question une approche traditionnelle de l'art pour radicaliser sa pratique. En 1968, une de ses œuvres rencontre l'incompréhension du public au point d'être détruite. Suite à cet évènement violent, Weiner cherche à comprendre ce refus et décide de ne plus jamais imposer une représentation et de laisser le spectateur s'appropriier ou non son œuvre par le biais de retranscriptions textuelles.

Lawrence Weiner (1942 -)

Opus 15, 1968,

lettrage mural, dimensions variables.



Lawrence Weiner place le spectateur face à un lettrage mural. A la lecture du texte écrit par l'artiste, le spectateur peut se projeter et devenir le réalisateur de l'œuvre. Selon la volonté de l'artiste, le texte peut être reproduit sur divers supports mais la typographie, la composition et les proportions du texte restent les mêmes. Ici, le texte devient le support de l'œuvre, un commencement. Le spectateur devient réalisateur à part entière, aucune représentation précise ne lui est imposée. Le spectateur prend l'initiative de la réalisation ou non. En 1968, Lawrence Weiner a publié dans *Artnews* un texte aux allures de manifeste et qui redéfinit de manière radicale ses intentions artistiques : « - 1. *L'artiste peut construire le travail* - 2. *Le travail peut être fabriqué* - 3. *Le travail peut ne pas être réalisé* - Chaque proposition étant égale et en accord avec l'intention de l'artiste le choix d'une des conditions de présentation relève du récepteur à l'occasion de la réception ». L'*Opus 15*, à l'image d'un opus musical, permet de situer l'œuvre de l'artiste dans une chronologie de création. L'*Opus 15* exposé au FRAC Nord - Pas de Calais remet en question la notion de frontière. Cette ligne imaginaire qui délimite, qui sépare est ici mise à mal. Le texte, qui peut changer de lieu et de support, permet d'interroger d'autres territoires, d'autres frontières et de rester sans cesse en question par l'entremise du spectateur.

« ... *l'art est une présentation, pas une chose imposée. Il est fait pour le public, pas pour l'histoire, ni pour la culture, il est fait pour être utilisé* ».

Lawrence Weiner, entretien in *Sans Titre*, janvier-février-mars 1990, n°9, Lawrence Weiner : « Tell me what you think of me ».

Lawrence Weiner (1942-)

Opus 15, 1968,

lettrage mural, dimensions variables, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

LES FRONTIÈRES REMISES EN QUESTION

► Etude de l'évocation de l'espace politique et de la remise en question de la notion de frontière dans *Opus 15*.

Qu'est-ce qu'une frontière ? Comment comprendre une limite invisible ? Pourquoi construit-on des limites, des frontières ?

Pour aller plus loin : étude de l'essai de Georges Perec *Espèces d'espaces*, questionnant la notion de frontière.

Voit-on les choses différemment selon que l'on se trouve d'un côté ou de l'autre de la frontière ?

« Les frontières sont des lignes. Des millions d'hommes sont morts à cause de ces lignes. Des milliers d'hommes sont morts parce qu'ils ne sont pas parvenus à les franchir ; la survie passait alors par le franchissement d'une simple rivière, d'une petite colline, d'une forêt tranquille : de l'autre côté, c'était la Suisse, le pays neutre, la zone libre... »

« On s'est battu pour des minuscules morceaux d'espaces, des bouts de colline, quelques mètres de bords de mer, des pitons rocheux, le coin d'une rue. Pour des millions d'hommes, la mort est venue d'une légère différence de niveau entre deux points parfois éloignés de cent mètres : on se battait pendant des semaines pour prendre ou reprendre la Côte 532. »

Georges Perec (1936 - 1982), « le pays », « Frontière », in *Espèces d'espaces*, 1974, éditions Gallilée, extraits des pages 99 et 100.

Pour aller plus loin : étude de l'œuvre vidéo de Javier Téllez *One Flew over the void (Bala perdida)*.

Ce film questionne les notions de frontières physiques et mentales. Dans un premier temps, il met en scène un carnaval joué par des malades psychiatriques avec lesquels l'artiste a travaillé pendant deux mois. Les patients défilent en revendiquant le droit à la différence, brandissant des affiches : « *Los enfermos mentales también somos seres humanos* ». Ce

moment festif et revendicatif se prolonge par un tir « d'homme-canon ». La scène se déroule sur une plage à la frontière entre les Etats-Unis et le Mexique, barrée d'une immense palissade depuis 2006. Construite dans le cadre du Secure Fence Act pour prévenir l'immigration clandestine, cette palissade se voit ainsi survolée par un homme-canon qui se joue des frontières. Dans cette mise en scène absurde, Javier Téllez montre qu'il est possible de franchir les frontières pour aller à la rencontre de « l'autre ».

Pourquoi le destin d'un homme peut-il changer selon son pays de naissance ? Pourquoi les hommes ne peuvent-ils voyager librement ? Etre un citoyen, qu'est-ce que cela signifie ? Que signifie le concept de nationalité ? Pourquoi exclut-on certaines personnes ? Qu'est-ce que la norme, l'anormalité ? Suis-je moins respectable si je suis malade, si je suis différent ? Qu'est-ce que la différence ?



Javier Téllez (1969 -), *One Flew over the void (Bala perdida)*, Vol au-dessus du vide (Balle perdue), 2005, vidéo, dimensions variables selon installation, collection FRAC Nord-Pas de Calais, Dunkerque, France.



Pour aller plus loin : étude de la sculpture de Julien Prévieux *Glissement*.

La sculpture de Julien Prévieux interroge la notion d'obstacle. L'homme a-t-il besoin de frontières pour vivre ? L'absence de frontières sur terre est-elle une utopie ? Une frontière n'existe-t-elle vraiment que par la possibilité de la transgresser ? Pourquoi l'artiste remet-il en question la notion de frontière ?



Julien Prévieux (1974 -), *Glissement*, 2004, Sculpture en métal galvanisé, 3,5 m de diamètre, collection FRAC Nord-Pas de Calais, Dunkerque, France

NE PAS IMPOSER

► Etude de l'œuvre *Opus 15* et de sa capacité à ne pas s'imposer, à exister ou pas.

Les choix plastiques de Lawrence Weiner partent d'une expérience personnelle : le rejet par le public d'une de ses œuvres *Hay, Mesh, String*, composée de pieux et de cordes tendues qu'il avait présentée au *Windham College*. A l'époque, l'œuvre n'avait pas été comprise ; les étudiants l'ont violemment refusée en la détruisant. Weiner a pris acte de cette hostilité du public en s'orientant vers des propositions et non des impositions.

Le spectateur est libre de s'emparer de ses œuvres ou pas. Pourquoi prendre en compte l'indifférence du spectateur ? L'indifférence est-elle une forme de participation à l'œuvre ? Pourquoi l'artiste cherche-t-il à poser des questions plutôt qu'à donner des réponses ?

Lawrence Weiner (1942-)

Opus 15, 1968,

lettrage mural, dimensions variables, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

UNE SCULPTURE INTANGIBLE

► Etude de la rupture créée par l'artiste dans sa conception nouvelle de la sculpture. *Opus 15* est une composition textuelle sans cesse réactivée physiquement ou mentalement. Un texte peut-il devenir une sculpture ? Quel est le statut d'une œuvre intangible ? Peut-on être considéré comme créateur d'une œuvre qui va se construire dans l'imaginaire des spectateurs ? Ecrire, est-ce donner corps ?

UNE SCULPTURE AU DON D'UBIQUITÉ

► Etude des rapports qu'entretient l'œuvre *Opus 15* avec le temps et l'espace. Selon les directives de l'artiste, l'œuvre peut être installée simultanément à plusieurs endroits. Quelle est la place de l'œuvre dans le temps ? Une œuvre peut-elle être immortelle, sans cesse réactivée ? Pourquoi chercher à défier l'espace et le temps ? Comment appréhender une œuvre qui possède le don d'ubiquité ? L'ubiquité serait-elle l'utopie ultime qui remettrait en question la notion de frontière ?

NE PAS CONSTRUIRE

► Etude de la volonté de l'artiste de ne pas imposer une présence physique de l'œuvre. L'artiste propose une idée, un processus. Sa mise en œuvre, sa concrétisation, est secondaire, et même optionnelle. La phrase de Weiner emploie le participe passé. Cette construction grammaticale est la marque d'un acte achevé, mais laisse néanmoins la place à un prologue ouvert, confié aux spectateurs. Quel rapport l'artiste entretient-il avec une œuvre qu'il ne cherche pas à imposer ? Pourquoi ne pas imposer une représentation unique ?

Pour aller plus loin : étude des concepts architecturaux développer par Lacaton & Vassal.

Dans la conception et la réalisation de leurs projets architecturaux, Lacaton et Vassal font le choix de construire des formes ouvertes pour créer des qualités spatiales optimales où l'occupant des lieux ne se sentira pas emmuré, dans une forme fermée et figée.

Pourquoi construit-on des murs, des frontières ? Pourquoi un architecte cherche-t-il à se définir par le désir de ne pas construire de murs ? Peut-on construire des espaces sans construire de murs ? Un mur est-il une frontière ? Peut-on concevoir une architecture, un monde ouvert, sans frontières ?

« Je m'aperçois que je n'ai pas envie de construire de murs. Cela pourrait bien définir notre travail ».

« Lorsque l'on dit qu'il n'y a pas de mur, cela veut dire que l'on évite ce qui ferme ou qui sépare définitivement ».

Josep-Maria Martin, Entretien avec Lacaton & Vassal, paroles de Jean-Philippe Vassal in Hilde Teerlinck et al., *DNK-110923 LACATON & VASSAL*, FRAC Nord-Pas de Calais. Dunkerque. janvier 2012. p 34. 35.



Anne Lacaton (1955-) et Jean-Philippe Vassal (1945-), *FRAC Nord-Pas de Calais*, Façade est du projet et de l'AP2, 2013, Dunkerque, France.

UNE PROJECTION MENTALE

► Etude du processus mental induit par l'œuvre de Lawrence Weiner.

La participation mentale du spectateur est-elle une forme de création ? A-t-on besoin de voir les choses pour qu'elles existent ?

Pour aller plus loin : étude de l'œuvre de Piero Manzoni *Socle du monde*.



Piero Manzoni (1933-1963), *Socle du monde*, 1961, 82x100x100 cm, fer et lettrage en bronze, Collection Herning Kunstmuseum, Herning, Danemark.

Œuvres pérennes et œuvres semi-permanentes

En parallèle des expositions temporaires in situ et hors-les-murs valorisant sa collection de plus de 1500 œuvres, le FRAC Nord-Pas de Calais présente, de façon semi-permanente, une dizaine d'œuvres acquises, en dépôt ou produites spécialement pour le FRAC/AP2, nouvel écrin de l'institution conçu par les architectes Lacaton & Vassal.

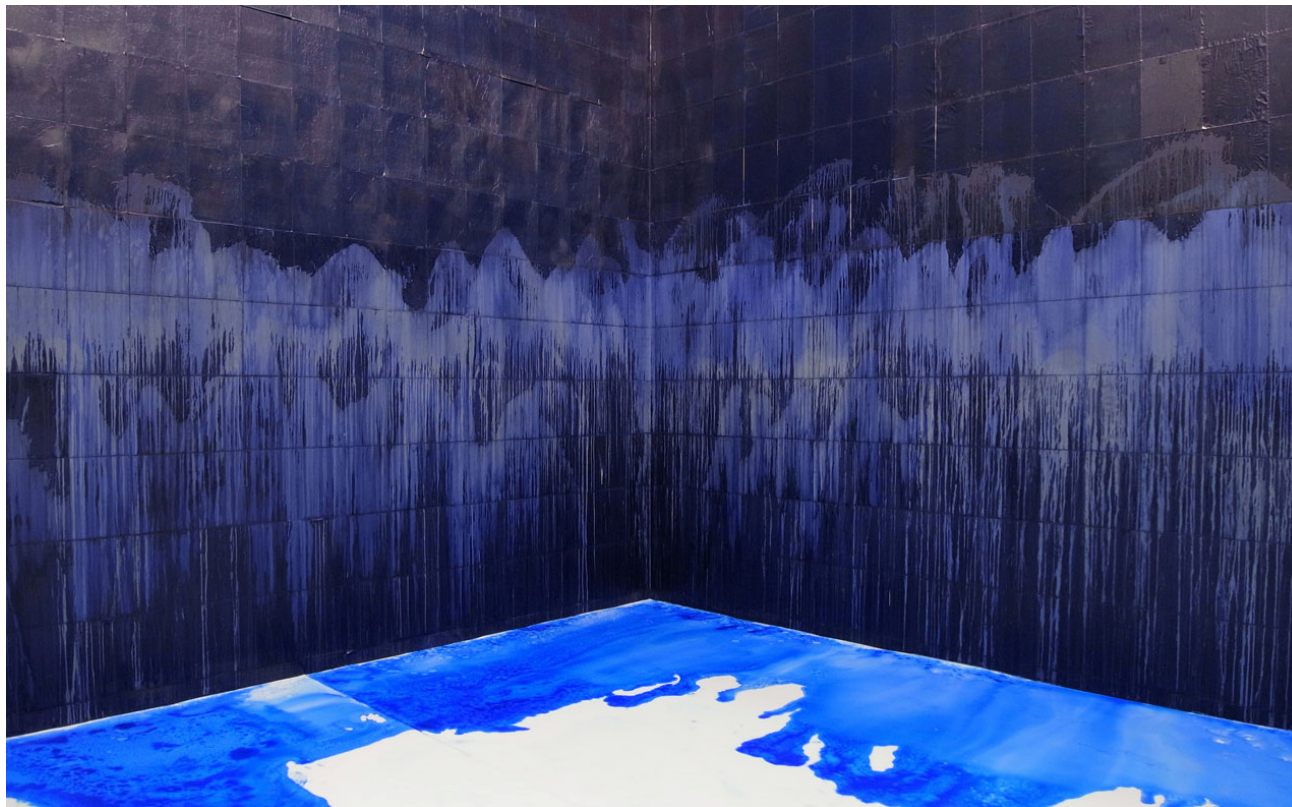
Ces dix œuvres sont en effet en marge par leur durée d'exposition (de un à dix ans), mais pouvant toujours faire écho ou être mises en relation avec les expositions temporaires qui vont se succéder durant les années à venir.

Certaines vont faire écho à la sélection de ces expositions, d'autres sont explicitement conçues pour accueillir d'autres œuvres. Le principe est que toutes interagissent avec le public (la notion de participation est inhérente aux œuvres de Lang/Baumann, de Rainier Lericolais, de Gabriel Kuri, d'Otto Berchem, de Matthew Darbyshire et de Saâdane Afif) et/ou son environnement (Angela Bulloch, Latifa Echakhch, Scott King et Rainier Lericolais).

L'œuvre polymorphe de Latifa Echakhch interroge l'histoire, la société et ses conventions. Ses installations empreintes d'une certaine poésie emportent le spectateur dans une histoire, dans une narration, et le confrontent à son propre regard sur la société, à sa manière de vivre et d'appréhender d'autres cultures, d'autres civilisations. Les œuvres de Latifa Echakhch sont souvent chargées d'une certaine tension mélancolique où les matériaux et les objets mis en espace interrogent la nature humaine. Un aspect méditatif se dégage de ses installations où l'absence de représentations humaines ne fait qu'intensifier son questionnement sur l'humanité.

Latifa Echakhch (1974 -)

A chaque stencil une révolution, 2007, papier carbone A4, colle et alcool à brûler.



L'installation *A chaque stencil une révolution* de l'artiste Latifa Echakhch donne à voir des murs recouverts de papier carbone. A hauteur d'homme, les murs, d'un bleu profond, sont aspergés d'alcool. Le bleu homogène des parois se délave ; la couleur bleue se répand sur le sol de l'espace muséal. De loin, le spectateur peut presque imaginer les cimes d'un paysage crépusculaire. En s'approchant, une autre dramaturgie s'installe devant ces murs qui semblent pleurer, se déverser. Une tension encore plus forte s'installe par la forte odeur d'encre et d'alcool très prenante. Le stencil renvoie à une technique de duplication qui permettait avec une feuille de carbone, de l'alcool et une feuille paraffinée de reproduire des documents en grand nombre. Pour Latifa Echakhch cette technique est associée aux tracts clandestins des mouvements sociaux de 1968. Cette œuvre met ici le spectateur devant une révolution d'une autre époque, devant la perte d'espoir d'un idéal fondé sur des changements profonds de la société. L'artiste met en scène avec nostalgie l'époque des discours utopiques, où des tracts clandestins permettaient encore de croire à un changement de société. Elle nous expose sa désillusion, son désarroi face à l'effacement d'une révolte vaincue par l'individualisme qui l'emporte sur les rêves de cohésion sociale. Cette installation confronte le spectateur à un mur en pleurs, une sorte de paradis perdu.

Latifa Echakhch (1974-)

A chaque stencil une révolution, 2007,

papier carbone A4, colle et alcool à brûler, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

« Vous avez exposé à la Tate Modern, c'est assez rare pour une jeune Française.

L'exposition s'appelait Speakers' Corner, en référence à ces endroits en Angleterre où l'on monte sur une caisse pour faire un discours. J'ai exposé une pièce composée de papier carbone collé au mur, qui s'intitule A chaque stencil une révolution. C'est une phrase que j'ai tirée d'une déclaration de Yasser Arafat, complètement par hasard, parce que je la trouvais belle. Il voulait dire qu'avec une machine à stencil et du papier carbone, on pouvait dupliquer un tract, le disperser dans la rue et commencer une révolution. Au lieu d'écrire moi-même un message politique, j'ai tapissé le mur de feuilles de carbone vierges, autant de monochromes bleus, et j'ai jeté dessus de l'alcool à brûler, qui sert normalement à la duplication des stencils. Une fois l'encre dissoute, le pigment bleu tombe au sol.

Vous considérez-vous comme le porte-drapeau d'une cause ?

J'essaie plutôt de présenter l'absence de messages, voire l'échec de l'engagement.»

Extrait d'un entretien accordé par l'artiste Latifa Echakhch à Nicolas Trembley pour le magazine Numéro, n° 56, janvier 2009.

FAIRE VIVRE DES UTOPIES

► Etude de l'œuvre *A chaque stencil une révolution* dans sa capacité à réveiller les consciences face à une inertie ambiante. Cette œuvre est un constat amer sur l'engagement citoyen, sur la capacité de révolte du peuple.

Quel est le rapport de l'artiste aux pouvoirs politiques ? Une œuvre peut-elle vraiment faire changer les consciences ? Notre perception du monde est-elle endormie au point qu'il faille que les artistes la réveillent ?

LA NOSTALGIE D'UN TEMPS PASSÉ

► Etude de l'œuvre Latifa Echakhch dans sa relation au temps, dans la nostalgie d'une époque passée qu'il faudrait réanimer.

Pourquoi vouloir suspendre le temps, le retenir, l'arrêter ? Pourquoi éprouver de la nostalgie pour un temps passé ? Peut-on maîtriser le temps, le retenir, le représenter ?

Pour aller plus loin : étude du phénomène décrit par l'entomologiste Jean Henri Fabre : *L'heure bleue*, et l'œuvre du même nom de l'artiste flamand Jan Fabre.

Jean Henri Fabre nomme *L'heure bleue* l'instant suspendu entre la fin de la nuit et le lever du jour, au cours duquel les insectes nocturnes font silence. Par cette approche, l'œuvre de Latifa Echakhch peut aussi être mise en relation avec l'utilisation du stylo bille bleu par l'artiste Jan Fabre qui réalise avec cet outil de taille modeste des œuvres monumentales.



Jan Fabre (1958 -), *Het Uur Blauw* (*L'heure bleue*), 1987, encre bleue, polyester, fer malléable, 14 x 9 m, S.M.A.K., Gand, Belgique.

FAIRE L'EXPÉRIENCE DU TEMPS

► Etude de l'évocation du temps dans l'œuvre *A chaque stencil une révolution* de Latifa Echakhch.

Pourquoi vouloir montrer le temps, la durée ? Pourquoi réactiver à chaque exposition tout le processus de dilution de

l'œuvre ? Quel est le temps de l'œuvre, a-t-elle un début et une fin ? A quel moment l'œuvre est-elle achevée ?

Pour aller plus loin : étude Jana Sterbak et d'Oscar Muñoz.

Ses deux œuvres présentent une expérience où le temps a une place prépondérante.

Doit-on rejouer, vivre les choses pour les comprendre ? Doit-on éprouver le temps pour le comprendre ?



Jana Sterbak (1955 -), *Vanitas: robe de chair pour albinos anorexique*, 1987, robe en baves de bœuf, mannequin de couture, sel, fil, photographie couleur exposée au mur à proximité de la sculpture, dimensions de la photographie : 23,5 x 18,4 cm, cette robe doit être confectionnée à chaque nouvelle présentation afin qu'il soit donné à voir le processus de vieillissement, Centre Georges Pompidou, Paris, France.



Oscar Muñoz (1951 -), *Re/trato*, 2003, vidéo, 28'46".

Latifa Echakhch (1974-)

A chaque stencil une révolution, 2007,

papier carbone A4, colle et alcool à brûler, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

AU-DELÀ DE LA VUE

► Etude de l'œuvre *A chaque stencil une révolution* dans sa perception sensorielle.

La vision n'est-elle pas suffisante pour comprendre une œuvre plastique ? Pourquoi le spectateur peut-il être plus touché en sollicitant d'autres sens que la vue ?

Pour aller plus loin : étude avec l'œuvre de Joseph Beuys, *Plight*.

L'artiste plonge le spectateur dans un espace où les sons sont étouffés et où la chaleur et l'odeur sont oppressantes.



Joseph Beuys (1921 - 1986), *Plight*, 1985, installation conçue pour la Galerie Anthony d'Offay à Londres durant l'automne 1985; installation de 284 rouleaux en feutre, piano à queue, 1 tableau, thermomètre médical, laine, bois verni, métal, bois peint, 310 x 890 x 1813 cm, Centre Georges Pompidou, Paris, France.

UNE ŒUVRE VIVANTE

► Etude de l'œuvre *A chaque stencil une révolution* dans son aspect « vivant », évolutif, non maîtrisé.

En quoi une œuvre « vivante » permet-elle d'interroger autrement les spectateurs ? En quoi ce caractère participatif, évolutif est-il caractéristique de ruptures plastiques engagées par les artistes du XX^e et XXI^e siècle avec les œuvres du passé ? Pourquoi l'artiste doit-il faire preuve d'une certaine « stratégie » pour toucher le plus de monde ? Doit-on émouvoir pour faire réfléchir ?

LE HASARD

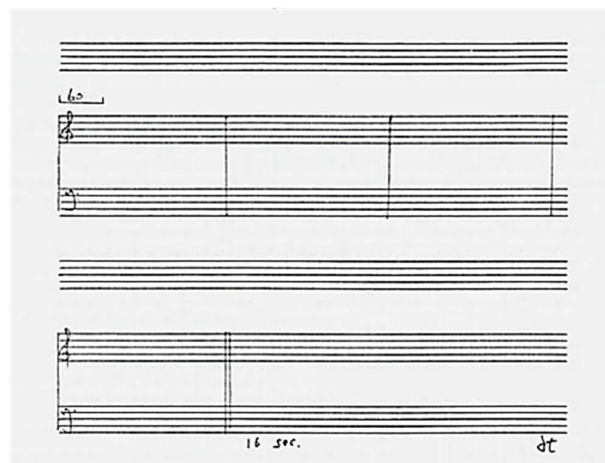
► Etude de la place accordée au hasard dans l'œuvre *A chaque stencil une révolution*.

Le hasard redéfinit-il l'œuvre ? En quoi le hasard peut-il avoir sa place dans une production artistique ? Pourquoi l'accident a-t-il sa place dans une œuvre ? Le hasard est-il maîtrisable ? Pourquoi est-ce le XX^e siècle qui permet aux artistes d'utiliser le hasard dans leur pratique artistique ? Pourquoi l'artiste fait-il le choix d'exposer quelque chose qui lui échappe en partie ? Pourquoi souhaiter perdre le contrôle ?

Pour aller plus loin : étude de la nouvelle *La biblioteca de Babel* de Jorge Luis Borges ; de l'expérimentation musicale *4'33" : tacet, pour n'importe quel instrument ou combinaison d'instruments* de John Cage ; de l'œuvre *Cafetière compressée* de César ; de l'œuvre de Marcel Duchamp *Trois stoppages étalon*.

Ces quatre œuvres présentent toutes une utilisation du hasard dans trois domaines artistiques différents.

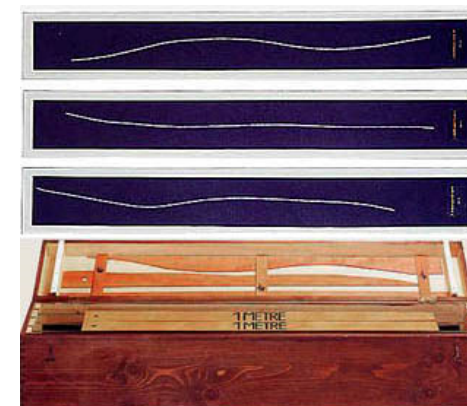
Jorge Luis Borges (1899 - 1986), *La biblioteca de Babel*, 1941, nouvelle publiée pour la première fois dans le recueil *El Jardín de senderos que se bifurcan*, éditions Editorial Sur, Argentine.



John Cage (1912 - 1992), *4'33" : tacet, pour n'importe quel instrument ou combinaison d'instruments*, 1952, partition musicale, durée : 4'33".



César [César Baldaccini, dit] (1921 - 1998), *Cafetière compressée*, 1974, objet compressé et collé sur panneau de bois, 69,5 x 60 x 4,5 cm, IAAC, Dunkerque, France.



Marcel Duchamp (1887 - 1968), *Trois stoppages étalon*, 1913-14, boîte en bois, trois fils collés sur bandes de toile peintes montées sur panneau de verre, trois lamelles de bois, boîte : 28,2 x 129,2 x 22,7 cm, Museum of Modern Art, New York, USA.

Latifa Echakhch (1974-)

A chaque stencil une révolution, 2007,

papier carbone A4, colle et alcool à brûler, collection FRAC Nord - Pas de Calais, Dunkerque, France.

UN ESPACE DE MÉDITATION

► Etude de l'œuvre de Latifa Echakhch : mise en relation de l'objet d'étude *A chaque stencil une révolution* avec le Mur des lamentations de Jérusalem où les juifs viennent pleurer la dispersion de leur peuple.

Pourquoi concevoir une œuvre qui évoque un symbole de recueillement, de méditation ? En quoi est-il question de méditation dans cette œuvre ? En quoi le lieu de l'œuvre devient-il spirituel, énigmatique sans être pour autant strictement religieux ?

Pour aller plus loin : étude de l'ensemble sculptural in situ d'Anthony Caro pour l'église saint Jean Baptiste de la ville de Bourbourg.

Quels rapports l'art contemporain entretient-il avec les religions ? Pourquoi les artistes contemporains continuent-ils à se référer au sacré alors que la société s'en est éloignée ? L'homme peut-il vivre sans se référer à la spiritualité ?



Anthony Caro (1924 -), *Chapel of Light*, 1999-2008, ensemble de quinze sculptures, commande publique in situ, église Saint Jean Baptiste, Bourbourg, France.

FAIRE VIVRE DES UTOPIES

► Etude de l'œuvre *A chaque stencil une révolution* dans sa capacité à réveiller les consciences face à une inertie ambiante. Cette œuvre est un constat amer sur l'engagement citoyen, sur la capacité de révolte du peuple.

Quel est le rapport de l'artiste aux pouvoirs politiques ? Une œuvre peut-elle vraiment faire changer les consciences ? Notre perception du monde est-elle endormie au point qu'il faille que les artistes la réveillent ?

LA NOSTALGIE D'UNE TECHNIQUE

► Etude de l'utilisation de la technique du stencil, évoquée dans l'œuvre *A chaque stencil une révolution*. La rapidité et la simplicité de l'utilisation du stencil permettaient dans les années soixante de s'exprimer avec une grande réactivité. En quoi la réappropriation d'une technique désuète devient-elle un moyen d'expression artistique ? Pourquoi le passé aide-t-il à questionner le présent ? Une technique peut-elle être le témoin d'une époque ?



Machine à photocopier à l'alcool. Procédé de reproduction nécessitant une feuille paraffinée, une feuille de papier carbone, et de l'alcool. Pour dupliquer un document dans cette machine rotative, l'alcool à brûler permet d'imprégner le papier blanc pour diluer l'encre du papier carbone.

UN AUTRE SAUT DANS LE VIDE

► Etude de l'œuvre *A chaque stencil une révolution* dans son rapport à la tradition et à la citation. Comment l'artiste se réapproprie le monochrome bleu¹ pour placer à son tour le spectateur face à un certain vide. L'artiste confronte ici le spectateur à un autre vertige créé par la perte de ses utopies.

1. Yves Klein (1928 - 1962), *IKB3*, 1960, monochrome bleu, pigment pur et résine synthétique sur toile marouflée sur bois, 199 x 153 cm, Centre Georges Pompidou, Paris, France.

Pour aller plus loin : étude de l'œuvre d'Yves Klein mise en relation A chaque stencil une révolution de Latifa Echakhch.

Dans quelle continuité cette œuvre s'inscrit-elle au regard de cette confrontation ? Pourquoi faire référence à des œuvres passées ? N'est-il pas possible de créer sans regarder derrière ? Pourquoi un artiste éprouve-t-il le besoin de montrer qu'il se situe dans une continuité, dans une histoire ? Peut-on faire partie de l'histoire sans se référer à ses pairs ?



Yves Klein (1928 - 1962), *Le saut dans le vide*, octobre 1960, photographie argentique, 25,9 x 20 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, USA.

SE DÉVERSER DANS L'ESPACE

► Etude de la place accordée à l'espace dans l'œuvre *A chaque stencil une révolution* de Latifa Echakhch.

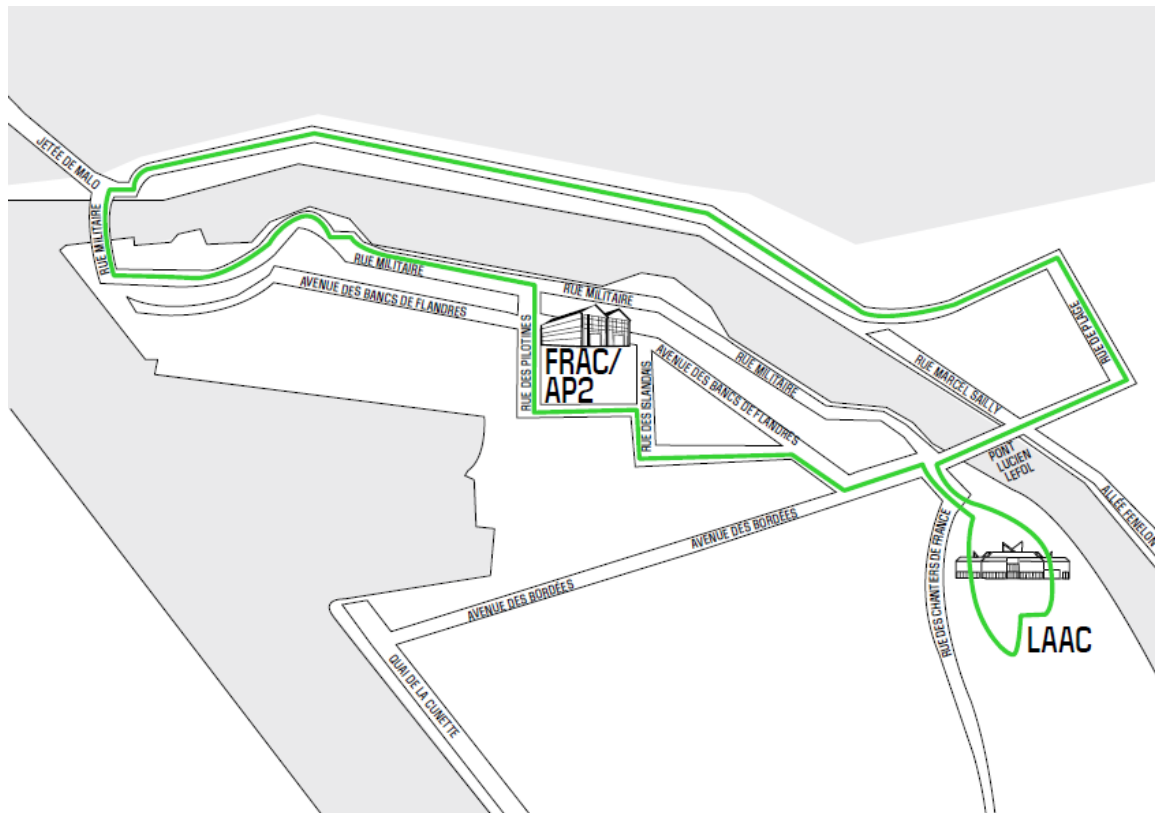
Quel est le statut d'une œuvre évolutive qui se dissout face au spectateur ? Quelles sont les limites de l'œuvre ? Une œuvre a-t-elle besoin de limites spatiales ? Pourquoi exposer une œuvre qui n'a pas de limites fixes, qui occupe aussi l'espace olfactif et qui se répand dans l'espace muséal ? Pourquoi instaurer une proximité physique avec le spectateur ?

Bien que le travail du plasticien et musicien Rainier Lericolais prenne des formes souvent très hétéroclites, il est centré essentiellement autour de l’empreinte des lieux. Que peut-on retenir - au sens propre - d’un lieu ? Peut-on faire un moulage de l’eau ? Comment faire entendre l’air de Paris ? Rainier Lericolais active la mémoire en faisant passer le contexte sonore au premier plan. Les lieux choisis par l’artiste sont souvent empreints d’une charge mémorielle puissante qu’il combine à ses propres références. Sur le terrain, il cherche à faire participer les habitants, il s’empare avec humanité de la mémoire des lieux.

Rainier Lericolais (1970 -)

Le son des Dunes, 2013,

promenade sonore entre le FRAC et le LAAC.



Rainier Lericolais propose au visiteur une promenade sonore entre le FRAC et le LAAC. L’artiste propose de sortir des institutions muséales pour aller à l’extérieur, pour se confronter à la ville, au paysage, aux éléments naturels. Equipé d’un casque, le visiteur sera plongé dans une autre ambiance, dans une autre temporalité provoquée par le hors champ sonore. L’artiste conte l’histoire de la ville de Dunkerque accompagné par des sons et des musiques qui se succèdent. Une narration s’installe. Le parcours sonore débute par la citation d’un événement, d’une date marquante où les Dunkerquois endossèrent trois nationalités en une seule et même journée. Le 25 juin 1658, la ville fut successivement espagnole, française puis anglaise. En contrepoint de cette date symbole d’instabilité politique, l’artiste choisit de raconter l’histoire des hommes. Ce récit émotionnel prend place devant le mouvement incessant des bateaux qui entrent et sortent du port.

La narration mélange la grande et la petite histoire et un assemblage hétéroclite de références musicales, de perceptions sonores personnelles. L’artiste projette et retient des événements en rapport à son vécu en faisant notamment des enregistrements de terrain. Cet enchaînement s’écoute comme si toutes ces sources avaient toujours cohabitées : des bruits de chantiers, des sons du vent et de la mer, mais aussi une chanson des Sex Pistols, de Mickael Jackson, le carillon du Beffroi de Dunkerque, et une voix douce qui conte une histoire comme celle lue à un enfant. Rainier Lericolais l’affirme dans sa narration : « *Je ne connais pas Dunkerque* ». Néanmoins, il conte, il raconte la ville et place le spectateur à l’intérieur d’une perception personnelle de l’espace et de l’histoire.

Rainier Lericolais (1970-)

Le son des Dunes, 2013,
promenade sonore entre le FRAC et le LAAC.



Image d'un visiteur effectuant le parcours sonore de Rainier Lericolais entre le FRAC et le LAAC.

LA PLACE DU CORPS DANS LE PAYSAGE

« J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources : (...)

De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête. »

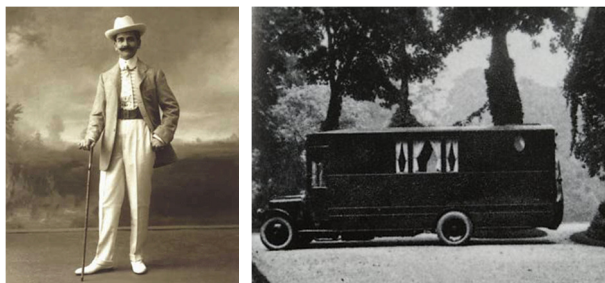
Georges Perec, « l'espace (suite et fin) », dans *Espèces d'espaces*, éd. Galilée, p122.

► Etude de la place du corps dans le paysage au travers de la promenade sonore de Rainier Lericolais *Le son des Dunes*. Doit-on expérimenter, vivre l'espace pour le comprendre ? Comment l'homme peut-il vivre avec cette idée qu'il ne peut saisir le monde ? L'espace qui m'entoure est-il une partie de moi-même puisque je le traverse ?

Pour aller plus loin : étude des parcours effectués par Raymond Roussel avec sa *Maison roulante*.

La maison roulante que l'écrivain Raymond Roussel s'était fait construire lui permettait de parcourir le monde et particulièrement les pays bordant le bassin méditerranéen tout en vivant de manière très confortable à l'image de son allure de dandy impeccable.

A-t-on besoin de se déplacer pour vivre ? Peut-on comprendre le monde de l'intérieur ? Peut-on comprendre l'immensité en se retirant dans un espace réduit ? Doit-on se retirer pour penser ? Peut-on comprendre notre rapport au monde en étant enfermé ?



Raymond Roussel (1877-1933), *Maison roulante*, utilisée entre 1924 et 1926, longueur : 9 m ; largeur : 2,30 m. parue dans le n° 381 de la Revue du Touring Club de France en 1926.

MÉLANGER LES GENRES

► Etude des différentes sources musicales et sonores présentes dans l'œuvre de Rainier Lericolais *Le son des Dunes*. L'artiste mélange les genres musicaux, qui se combinent en une seule et même expérience. Des sources hétérogènes trouvent dans le montage de l'artiste une place qui les met toutes sur le même plan. Rainier Lericolais passe d'un enregistrement du carillon de Dunkerque à la chanson *Remember the Time* de Michael Jackson. Il n'y a pas de grande et de petite musique, tout trouve sa place de manière fluide dans ce parcours sonore.

Pourquoi un artiste se réfère-t-il à d'autres œuvres ? Pourquoi vouloir mélanger les genres ? Pourquoi rassembler des

opposés ? Est-ce que des opposés peuvent créer une unité ? Pourquoi ce qui ne se ressemble pas peut-il s'assembler ?

Pour aller plus loin : étude de l'œuvre d'Olga Boldyreff présente dans la collection du FRAC Nord - Pas de Calais.

A partir d'anecdotes, l'artiste réalise un portrait de la ville et de ses habitants en semblant tout mettre sur le même plan. Toutes les histoires de quartiers sont intéressantes et dessinent un portrait de la ville. Olga Boldyreff utilise des outils enfantins assez désuets comme le tricoton et le dessin à la pointe de feu. Ces rencontres disparates trouvent une unité dans ses choix de composition, où chaque détail a sa place.

Comment peut-on cohabiter en étant différents ? L'homme a-t-il besoin d'une certaine unité pour vivre en société ? Doit-on se rassembler pour cohabiter ?



Olga Boldyreff (1957 -), *Dessin-promenade*, Dunkerque, 2001, dessins brûlés au pyrograveur sur papier, 30 x 130 cm, collection FRAC Nord-Pas de Calais, Dunkerque, France.



Olga Boldyreff (1957 -), *Portrait de mains*, 2002, réalisé à Dunkerque sérigraphie sur altuglass, 66,6 x 99,5 cm, collection FRAC Nord Pas-de-Calais, France.

Rainier Lericolais (1970-)

Le son des Dunes, 2013,
promenade sonore entre le FRAC et le LAAC.

LE HORS-CHAMP SONORE

► Etude du hors-champ sonore dans l'œuvre de Rainier Lericolais *Le son des Dunes*.

Le spectateur effectue une promenade avec des sons qui semblent sans rapport avec ce qu'il voit. Rainier Lericolais plonge le spectateur dans un autre monde en le menant le long d'un parcours à la découverte d'une histoire du lieu par le hors champ sonore que le spectateur porte avec lui.

Comment concevoir ce que l'on ne peut voir ? Peut-on redécouvrir le monde à travers les yeux d'autrui ?

Pour aller plus loin : étude de l'œuvre cinématographique de Jacques Tati *Mon Oncle*.

Dans une scène où un groupe de chiens erre dans les rues porté par une musique gaie et insouciant, un bruit d'aspirateur est placé en hors champ sonore pour indiquer, que le vagabondage des chiens dans la rue va vite être interrompu pour l'un d'entre eux.

Séquence visible au début du film (de 1min05 à 3min21).



Jacques Tati, Jacques Tatischeff (1907-1982), *Mon Oncle*, film français en couleur de 110 min, tourné en 1956-1957 et sorti à Paris le 10 mai 1958, Oscar du meilleur film étranger en 1959

S'APPROPRIER L'HISTOIRE

► Etude de la place de l'histoire racontée dans promenade sonore de Rainier Lericolais *Le son des Dunes*. Dans une narration personnelle, l'artiste mélange la grande et la petite histoire.

Est-ce que je dois regarder derrière pour avancer ? Pourquoi la passé m'aide-t-il à comprendre le monde actuel ? Pourquoi s'appropriier l'histoire ? L'histoire d'un territoire n'est-elle pas unique ?

Pour aller plus loin : étude de l'œuvre de Christian Boltanski *Réserve du Musée des Enfants I*.

Dans son travail artistique, Christian Boltanski met en scène ce qu'il a nommé la « petite mémoire », celle qui a, à ses yeux, autant d'importance que la « grande mémoire », celle de l'Histoire.

La grande mémoire est-elle équivalente à la petite mémoire ?



Christian Boltanski (1944 -), *Réserve du Musée des Enfants I*, 1989, étagères métalliques, vêtements d'enfants, lampes de bureau, longueur des étagères : 4,95 m ; 5,11 m ; 4,09 m - 3 m de haut, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, France.

CAPTURER LE QUOTIDIEN

► Etude des enregistrements de terrain utilisés par Rainier Lericolais pour *Le son des Dunes*.

Rainier Lericolais parcourt le territoire pour enregistrer des sons industriels ou naturels. Il capture, collecte des traces pour ensuite les organiser dans un parcours sonore. Des sons qui passent habituellement inaperçus, qui sont traversés avec indifférence, prennent une dimension poétique dans *Le son des Dunes*. L'œuvre donne envie de prêter une nouvelle acuité aux sons environnants.

Pourquoi s'intéresser à la banalité ? Pourquoi faire entrer la banalité du quotidien dans une œuvre d'art ? La vision que l'on porte sur les choses et sur le monde dépend-elle de son contexte de vision ? Toute vision est-elle relative ?

Pour aller plus loin : étude de l'ouvrage d'Henri Cueco *Le collectionneur de collections*.

Ecrivain et peintre, Henri Cueco ne jette rien ou presque, il accumule le moindre objet, observe les rebus comme de véritables trésors.

Pourquoi un rebus peut-il devenir un objet exceptionnel ?

Henri Cueco (1929-), *Le collectionneur de collections*, 1995, 139 pages.

« C'est ainsi que je devins collectionneur de petits fragments de ficelle et fil de toutes sortes : ficelle noire à lier les gerbes, ficelle à colis si chère à ma mère qui en attachait les choux farcis, laine filée à la main, cordeau graissé au bleu charron pour tracer des lignes droites ; résidus colorés de toutes sortes abandonnés sur les plages, délavés, patinés par la mer, etc.

J'en possède des boîtes, des sacs plastiques contenant d'autres petits sacs emprisonnant les serpenteaux inertes.

Parfois, j'étale mes ficelles, les pose devant moi en les étirant, et je les regarde.

La dame de mon village qui stockait les « petits bouts de ficelle ne pouvant plus servir à rien » avait une préférence pour la ficelle à colis faite de trois brins tressés. Ces fragments de ficelle étaient courts, parfois effilochés, pleins de nœuds, impropres à la fermeture du moindre colis. Inemployables, ils relevaient du seul principe qu'il ne faut rien jeter. En outre, leur inutilité les faisait passer dans la catégorie luxe. »

Henri Cueco (1929-), *Le collectionneur de collections*, 1995, éditions du Seuil, collection point virgule, p. 33.

Trente ans après l'initiative lancée par Jack Lang, les collections, qui se sont largement densifiées, ressentent le besoin de se construire « des murs ». Ce besoin de « murs » pour les FRAC nouvelle génération devient nécessaire tout d'abord pour bénéficier d'un espace de réserve plus vaste et mieux organisé permettant de conserver et de gérer la collection dans des conditions plus favorables aux nombreux déplacements des œuvres sur le territoire. La mission première des FRAC nouvelle génération reste la diffusion régionale des œuvres. Toutefois, les programmes architecturaux prévoient également des espaces d'exposition destinés à mettre en valeur les collections devenues très denses en trente ans d'acquisitions. Les espaces d'exposition des six FRAC nouvelle génération ne seront pas destinés à accueillir une exposition permanente, mais plutôt des propositions offrant, sur des temps spécifiques, des points de vue différents sur les collections.

La Communauté Urbaine de Dunkerque est le maître d'ouvrage de la construction des installations du FRAC nouvelle génération pour la région Nord - Pas de Calais. Le site choisi pour l'implantation du FRAC se situe sur celui des anciens Chantiers de France. Le choix se porte plus particulièrement sur la halle AP2, ancien atelier de préfabrication, qui attire l'intérêt de Michel Delebarre, président de la CUD, depuis les années 1990, mais pour laquelle aucun projet de reconversion à la mesure de ses proportions monumentales n'avait encore vu le jour. L'idée est de redonner une nouvelle vie à un symbole du passé industriel de la ville.

Ce choix s'inscrit dans une tendance plus globale de préservation des friches industrielles de l'Europe du nord. En ce sens, il est caractéristique des réflexions urbanistiques et architecturales actuelles dans les villes industrielles qui ont la nécessité de faire revivre des territoires délaissés. Cet intérêt nouveau pour ces ensembles architecturaux autrefois considérés comme purement fonctionnels a été rendu possible par le regard que des artistes et des architectes ont porté sur ces édifices, contribuant à révéler leurs qualités plastiques.

A Dunkerque, un concours architectural est ouvert pour le FRAC avec l'objectif de réhabiliter l'intérieur de l'AP2 tout en conservant la volumétrie emblématique de l'édifice. L'appel à projets est lancé par la Communauté Urbaine de Dunkerque à la fin de l'année 2008 et reçoit 85 candidatures.

L'architecture du FRAC

Le travail architectural d'Anne Lacaton et de Jean-Philippe Vassal se définit de manière singulière dès leurs débuts. En 1993, lors de l'achèvement de la construction d'une maison individuelle, La Maison Latapie, on peut déjà lire les grandes préoccupations qui guident leur travail. Tout d'abord, ils souhaitent donner le plus d'espace possible à cette maison, dont ils doublent le volume sans doubler le coût. Deuxièmement, ils détournent des matériaux issus de l'industrie agricole. Troisièmement, ils offrent à leurs commanditaires une liberté d'usage (la façade est mobile, la maison peut évoluer, se transformer au fil des saisons). Pour donner la priorité à de telles conceptions nouvelles en architecture, Lacaton & Vassal rompent radicalement avec l'image du pavillon traditionnel. C'est la qualité de l'espace à vivre et non sa représentation ou son image ostentatoire qui est au centre de leurs préoccupations.

Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal

(1955 -), (1954), agence Lacaton & Vassal créée en 1987.

FRAC Nord - Pas de Calais, 2009-2013,

surface totale construite : 11 310 m² (dont 1 953 m² pour l'AP2 et 9 357 m² pour le nouveau bâtiment).



élévation de la façade du FRAC Nord - Pas de Calais et le l'AP2.

Le projet architectural

Dans les exigences de l'appel à projets, les commanditaires avaient le souci de réhabiliter l'AP2. Il s'agissait de préserver le patrimoine industriel pour le reconverter en lieu culturel. Le projet des architectes Lacaton & Vassal va au-delà de cette contrainte. Fascinés par le volume de l'édifice et respectueux du symbole qu'il porte, les architectes ont fait le choix de ne pas y toucher. Plutôt que de le transformer pour l'occuper, Lacaton & Vassal décident de le laisser vide : l'espace devient un lieu d'exposition vivant capable de recevoir tous les « possibles ». Allant au-delà des demandes du cahier des charges, les architectes font le choix audacieux pour le FRAC Nord – Pas de Calais d'une construction mitoyenne neuve aux matériaux choisis de manière intelligente pour ne pas dépasser l'enveloppe budgétaire initiale. L'espace initialement réservé aux activités du FRAC se trouve doublé. Deux formes identiques font ainsi cohabiter deux époques.

Le projet urbanistique

Le projet architectural s'inscrit dans un programme de reconversion plus global nommé ZAC du Grand Large. Le FRAC fait maintenant office de trait d'union entre les nouveaux espaces urbanistiques et l'espace balnéaire. Le premier étage du FRAC est traversé par une passerelle piétonne libre d'accès. Cette rue intérieure prolonge la balade de la digue de mer. Le bâtiment est donc traversé par le mouvement des piétons, par la ville.

Un dossier pédagogique est disponible sur le site du FRAC détaillant en quatorze entrées d'étude le projet architectural de Lacaton & Vassal et permettant de tisser des liens avec d'autres champs artistiques comme la musique, la littérature, le design, les arts plastiques...

Un dispositif de prêt d'œuvres

Le dispositif *Élèves à l'œuvre*, mis en place par le FRAC et le Rectorat de l'Académie de Lille, permet à tous les enseignants de l'académie de Lille d'accueillir des œuvres issues de la collection du FRAC Nord - Pas de Calais dans les établissements scolaires. Cette rencontre avec des œuvres d'art dans un milieu scolaire permet de fédérer une équipe autour d'un travail interdisciplinaire permettant une approche vivante de l'enseignement de l'Histoire des Arts.

Qui contacter ?

Le Labo est un espace dédié à la recherche, il permet de consulter le fonds documentaire du FRAC. N'hésitez pas à contacter les enseignantes chargées de mission qui sont là pour vous aider en amont à préparer votre dossier d'emprunt d'œuvre et à construire votre dossier pédagogique.

- Carole Darcy (enseignante missionnée) :
carole.darcy@ac-lille.fr
- Fanny Rougerie (enseignante missionnée) :
fanny.rougerie@ac-lille.fr

Quelles œuvres sont empruntables ?

La sélection d'œuvres disponibles pour le dispositif *Élèves à l'œuvre* est disponible en ligne sur le site du FRAC et peut aussi vous être envoyée sur simple demande par mail par les enseignantes missionnées.

Le FRAC s'invite dans les établissements scolaires

FRAC

NORD – PAS DE CALAIS

Nouvelle Génération

du 17 mai au 31 décembre 2014

Constellations

du 17 mai au 31 août 2014

exposition à venir

Latin Lovers – Arte Povera dans la collection

du Frac Nord Pas de Calais

du 10 septembre 2014 au 18 janvier 2015.

Une liste exhaustive des œuvres visibles dans les expositions

peut être envoyée aux enseignants sur simple demande par mail à :
carole.darcy@ac-lille.fr

CRP/ CENTRE
RÉGIONAL DE LA PHOTOGRAPHIE
NORD – PAS-DE-CALAIS

En région une sélection d'œuvres du FRAC est visible

au CRP de Douchy-les-Mines

du 10 mai au 7 septembre 2014

Informations pratiques

Horaires pour les groupes scolaires en visites libres et gratuites

le jeudi de 12h00 à 17h00 (dernier départ)

le vendredi de 12h à 17h00 (dernier départ)

► Les visites scolaires autonomes sont gratuites pour tous les établissements scolaires.

Horaires et tarifs pour les groupes scolaires en visites guidées (jusqu'au Lycée)

le jeudi de 9h30 à 17h00 (dernier départ)

le vendredi de 9h30 à 17h00 (dernier départ)

tarifs des visites guidées :

- gratuité pour les scolaires de la Communauté Urbaine de Dunkerque.
- 60 euros pour les scolaires hors CUD.

Conditions d'accompagnement

pour toutes les visites : 1 accompagnateur pour 7 élèves à partir de la maternelle ; 1 accompagnateur pour 15 élèves à partir du collège.

Contact pour les réservations scolaires

scolaires@fracnpdc.fr

tel : 03.38.65.84.20.

Adresse / FRAC Nord - Pas de Calais

503, avenue des Bancs de Flandres, 59140 Dunkerque.

Horaires et jours d'ouverture pour les publics individuels

du mercredi au dimanche de 12h00 à 18h00.

FRAC

NORD-PAS DE CALAIS



**Un bâtiment tout en transparence
prêt accueillir les publics scolaires**

Possibilité d'exposer les réalisations des élèves dans l'espace STUDIO du FRAC

En amont à la visite, les classes peuvent mener des projets de création en lien avec expositions du FRAC. L'espace STUDIO est mis à disposition des enseignants et de leurs élèves pour mettre en valeur leurs projets et créer une mini exposition événement.

Vous pouvez prendre contact avec les enseignantes missionnées qui vous aideront à mener à bien votre projet.

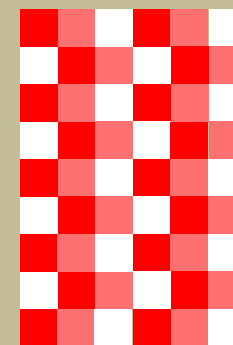
■ Carole Darcy (enseignante missionnée) :
carole.darcy@ac-lille.fr

■ Fanny Rougerie (enseignante missionnée) :
fanny.rougerie@ac-lille.fr

Un espace pique-nique proposé aux publics scolaires dans le BELVÉDÈRE

Pour toutes les classes visitant le FRAC, l'espace BELVÉDÈRE est mis à disposition pour pique-niquer au 5^e étage du bâtiment face à la mer et abrité des intempéries.

Sur réservation auprès des enseignantes missionnées.



LAAC

Lieu d'Art et Action Contemporaine

Jardin de sculptures, Pont Lucien Lefol
59140 Dunkerque,

tel : 03.28.29.56.00

Le LAAC est très facilement accessible à pied depuis le FRAC (environ 5 min de marche).

Il est possible de visiter les expositions présentées à l'intérieur du LAAC, mais il est aussi possible de profiter de l'exceptionnel jardin de sculptures en accès libre autour du musée.

<http://www.musees-dunkerque.eu>



ZAC du Grand Large

Visite pédestre autonome de la reconversion urbanistique de l'ancien site industriel des Chantiers de France. La ZAC du Grand Large est très facilement accessible à pied depuis le FRAC (environ 10 min de marche).

Cette visite correspond notamment au programme de géographie de la classe de 3^e sur l'aménagement du territoire. En classe de 5^e, cette visite correspond au programme sur le développement durable.

Un document très complet d'aide à la compréhension de cette reconversion urbanistique est téléchargeable à l'adresse suivante :

<http://www.teddif.org/docs/neptuneNbrocq.pdf>



MBA

Musée des Beaux-Arts de Dunkerque

place du Général-de-Gaulle
59140 Dunkerque

tel : 03.28.59.21.65

<http://www.musees-dunkerque.eu>



Musée portuaire de Dunkerque

Musée portuaire

9 quai de la Citadelle
59140 Dunkerque

tel : 03.28.63.33.39

<http://www.museeportuaire.com/>



Visite du port en bateau

A bord du Texel : découverte des installations portuaires de Dunkerque, visite d'une durée d'une heure.

Cette visite correspond notamment au programme de géographie de la classe de 3^e sur l'étude de la région dans laquelle vit l'élève et en particulier ici sur la découverte du littoral industriel portuaire.

lieu de départ :
place du Minck
59140 Dunkerque

tel : 03.28.26.27.31 /83 /89

accueil.dunesdeflandre@ot-dunkerque.fr



Passer une journée éducative autour du FRAC Nord - Pas de Calais

Responsable éditoriale :

Hilde Teerlinck, Directrice du FRAC Nord - Pas de Calais

Pour toutes questions relatives aux droits aux images figurant dans ce dossier pédagogiques à destination des publics scolaires, merci aux auteurs ou à leurs ayants droits de prendre contact avec le FRAC.
h-teerlinck@fracnord.fr