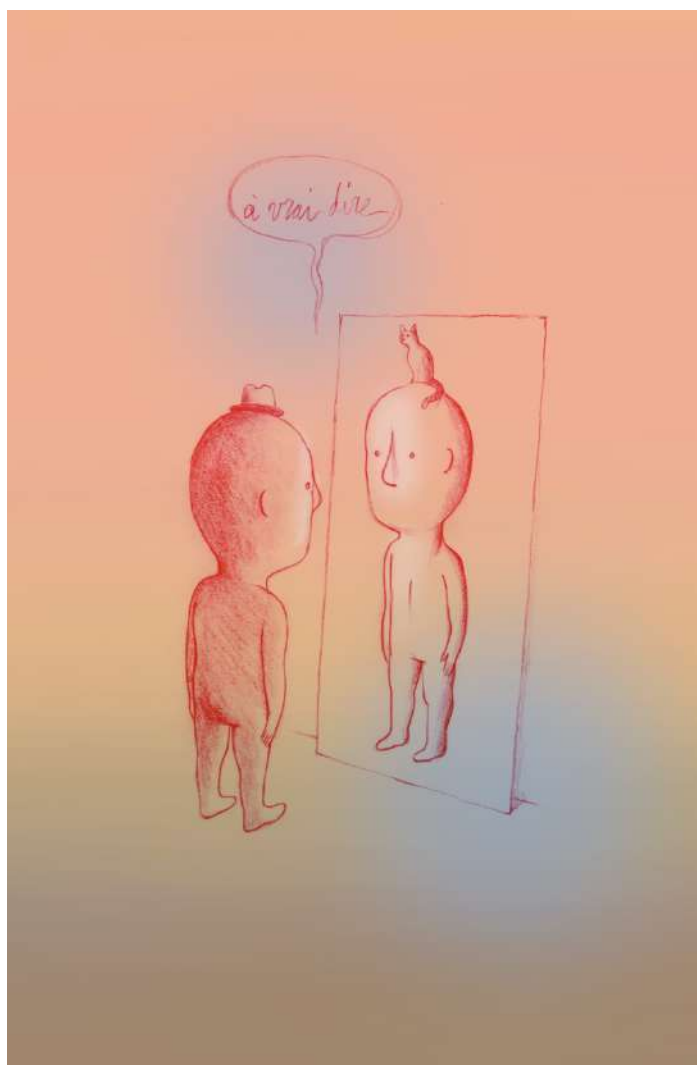


à vrai dire

Dossier enseignant du projet pédagogique 2021/2022



Dossier d'accompagnement du projet pédagogique

à vrai dire

Julie Hourlier

Professeure d'arts plastiques chargée de mission au service éducatif de la Fondation espace écureuil pour l'art contemporain, académie de Toulouse.

Contact mail : julie.hourlier@ac-toulouse.fr

Fondation espace écureuil - 3 place du capitole - 31000 Toulouse - 05 62 30 23 30

educatif@caisseepargne-art-contemporain.fr

SOMMAIRE

Préambule	4
Introduction générale	5
I) Qu'est-ce qu'une exposition ?	7
Définition d'une exposition	7
Histoire de l'exposition.....	8
Écrire.....	11
Scénographier	11
Mettre en scène	11
Qu'est-ce qu'un dispositif (dans l'art contemporain) ?	12
Qu'est-ce qu'une expérience artistique ?	14
De quelle expérience parle-t-on au juste ici ? L'expérience dans l'art ou l'expérience de l'art ?	14
La naissance du spectateur-acteur.....	15
La place grandissante occupée par le spectateur.....	16
Expérience et émotion.....	17
Expérience et Minimalisme	20
II) Qu'est-ce qu'une œuvre ?	23
Une exposition qui met en présence l'œuvre absente	23
À l'œuvre, se substitue sa reproduction, sa description ou son commentaire	23
L'œuvre est-elle reproductible ?	24
Renoncer à la matérialité de l'œuvre	28
Une exposition qui expose les regardeurs.....	29
« Ce sont les regardeurs qui font les tableaux ».....	30
À bruit secret : l'énigme du spectateur révélée.....	31
La performance des « diseurs » : les œuvres animées par les mots	32
III) Quelques pistes pédagogiques	34
Programmes	39
Éducation Artistique et Culturelle : EAC	41
Glossaire	43
Bibliographie.....	44
Contenu des deux malles pédagogiques « à vrai dire » Écoles primaires	45
Contenu mallette pédagogique « à vrai dire » Établissements secondaires.....	46

Préambule

L'architecture du dossier *à vrai dire* fait écho à l'exposition *Circulez, il n'y a rien à voir* sous le commissariat de Sylvie Corrolier-Talairach, directrice de la Fondation d'entreprise espace écureuil pour l'art contemporain. Vous trouverez deux grands chapitres dont vous pourrez vous saisir pour accompagner vos élèves dans la réalisation de leurs productions plastiques. Ainsi, les textes du dossier déclinent-ils des références historiques et plastiques, en plus de développer une réflexion autour d'une multitude de notions auxquelles sont associées plusieurs pistes pédagogiques.

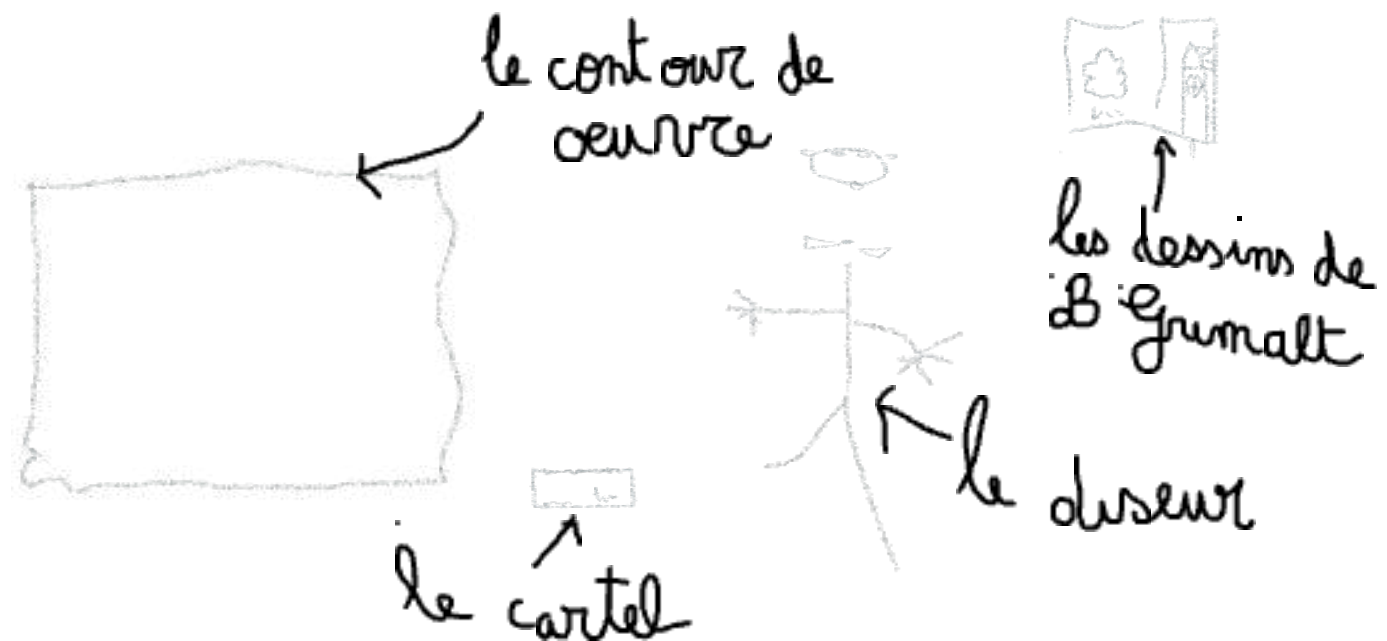
L'ensemble des textes du dossier est destiné à tous les enseignants, du premier degré aux formations de l'enseignement supérieur.

Contributeurs précieux au dossier :

Groupe Arts et culture, Valérie Simoulin, conseillère pédagogique des arts visuels 1^{er} degré pour la Haute-Garonne.

Frédéric Jourdain, enseignant d'arts plastiques, de culture audiovisuelle et artistique, chargé de l'enseignement supérieur pour le service éducatif de la Fondation d'entreprise espace écureuil pour l'art contemporain.

Introduction générale



Nous vous présentons ci-dessus la scénographie de l'exposition *Circulez, il n'y a rien à voir*.

C'est une vraie exposition avec des œuvres remplacées par des « diseurs », un parti-pris, un propos et même des cartels.

Mais *il n'y a rien à voir* car le visuel (l'œuvre) est remplacé par des gens qui vont vous en parler.

Circulez : vous êtes invités à aller d'un diseur à l'autre pour appréhender l'ensemble de l'exposition.

Ce qui vous est proposé aujourd'hui forme l'exposition idéale de Sylvie Corrolier-Talairach, directrice de la Fondation espace écureuil. Elle la revendique subjective et sensible.

Pour elle, chaque contact avec une œuvre est une rencontre, et cette rencontre est à double entrée.

Tout d'abord, nous « recevons » l'œuvre. Notre sensibilité nous envoie des signaux. Tous types d'émotions nous parcourent tandis que nous appréhendons l'œuvre. Souvent, nous pouvons dire : « ça me parle ». Oui, l'œuvre nous parle. Elle ne nous parle d'ailleurs essentiellement que de nous.

Puis, nous allons à la recherche d'un savoir savant de cette œuvre qui nous interpelle, nous chuchote des choses en notre for intérieur, des choses tantôt câlines, tantôt dérangeantes. Nous apprenons son contexte historique, artistique, social... C'est de cette façon que nous « connaissons » l'œuvre, grâce à une rencontre sensible doublée d'un regard savant.

Enfin, vient le temps où nous partageons notre rencontre avec l'œuvre. Pour la transmettre, nous la racontons. Nous transformons cette double rencontre en langage : nous pensons l'œuvre, puisque nous la « parlons ».

Dans ce récit, la part de nous-même est plus grande que la part de l'œuvre.

C'est ce scénario de « connaissance » des œuvres qui est mis en place ici. Des diseurs (de bonne aventure) qui ont été des visiteurs, des spectateurs, transmettent leur « connaissance » des œuvres de cette exposition.

À partir du synopsis fourni par Sylvie Corrolier-Talairach, nous avons décidé d'articuler ce dossier en deux grandes parties. Le premier chapitre vise à répondre à cette question, vaste : qu'est-ce qu'une exposition ? En effet, la proposition qui sous-tend *Circulez, il n'y a rien à voir* implique qu'on s'interroge à nouveau au sujet de l'exposition, tant sous l'angle de son histoire que sous l'angle des dispositifs qui la constituent, de l'expérience qu'elle procure et de la réception que l'on en a. Le deuxième chapitre s'arrête sur cette réflexion tout aussi épineuse que jouissive : qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?

Par conséquent, cette exposition remet de telles notions au centre du débat, leur octroie une place réflexive en utilisant une forme performative.

La multiplicité des discours que vous pourrez entendre, dits tantôt par un néophyte, tantôt par un adolescent, tantôt par un historien de l'art ou par un poète, fera de cette exposition la Reine de la médiation et de la transmission.

Maintes interrogations se posent à la visite de *Circulez, il n'y a rien à voir*. Comment et par l'intermédiaire de qui vais-je recevoir une œuvre d'art ? Quelle image m'accompagnera lorsque je quitterai l'exposition ? Tel ou tel « diseur » deviendra-t-il, lui-même, une partie de celle-ci ? Irai-je voir l'œuvre que l'on m'a racontée ? Ou garderai-je le doux et imprécis souvenir de ce que l'on m'a décrit ? Ce que l'on va me dire sera-t-il une parole objective ou une parole subjective ? M'expliquera-t-on l'œuvre de manière historique ou sous un angle scientifique ? Serai-je face à un « diseur » qui me contera de façon délibérément subjective *son* histoire ?

Nous serons dans tous les cas accueillis par le langage et confrontés au langage.
On va nous :

- Raconter
- Décrire
- Expliquer
- Dire
- Commenter
- Analyser
- Critiquer
- Subjuguer
- Étonner
- Terroriser, peut-être...

Il y aura nécessairement une importante part de surprise. Et chaque jour en sera une nouvelle.

Bonne lecture et bonne visite.

l) Qu'est-ce qu'une exposition ?

Avant de traiter les trois sous-parties de ce chapitre, nous allons tout d'abord tenter de définir ce qu'est une exposition d'art ; après quoi, nous en brosserons le portrait à grands traits.

Définition d'une exposition

Une exposition artistique désigne traditionnellement l'espace et le temps où des œuvres et objets d'art rencontrent des spectateurs. Le public peut se retrouver face à deux types d'exposition : l'exposition permanente ou l'exposition temporaire. La première présente des collections sans limite de temps, la seconde est déterminée dans une période précise.

Une exposition offre aux regardeurs des peintures, des dessins, des photographies, des sculptures, des installations, des vidéos, des sons, des performances d'artistes, des performances de collectifs d'artistes ou encore des collections d'une forme/d'un mouvement spécifique d'art.

Les œuvres sont exposées dans des institutions spécialisées (centres d'art, musées), dans des galeries privées ou dans des lieux dont la destination n'est ni la présentation, ni la vente (l'espace extérieur : la ville et tous les supports qu'elle propose). Ceci dit, il existe une distinction majeure entre les expositions où les œuvres sont en vente (galeries) et les expositions qui font partie du bien commun (musées).

L'organisation d'une exposition peut se faire selon un rythme périodique. Elle peut par exemple prendre la forme d'un salon, ou avoir un rythme annuel, à la même saison (ci-dessous, exemple de la biennale du « Printemps de septembre » à Toulouse, saison 2021 et de l'œuvre de Sarkis *Mesure de la lumière* installée au Couvent des Jacobins).



Le discours sur l'art traite généralement d'œuvres, d'artistes ou de création. Or, qu'en est-il de l'exposition en tant qu'aspect essentiel de la relation esthétique ?

Il faut s'interroger sur la façon d'aborder, sans les exclure, des éléments aussi hétérogènes que les relations entre objets et les relations desdits objets à des lieux ou à des publics.

La difficulté de la question tient pour partie aux contradictions qu'implique l'exposition, car exposer c'est à la fois produire une énonciation, découvrir, mettre à nu, parfois aussi mettre en danger. Exposer, c'est tout à la fois révéler et dévoiler.

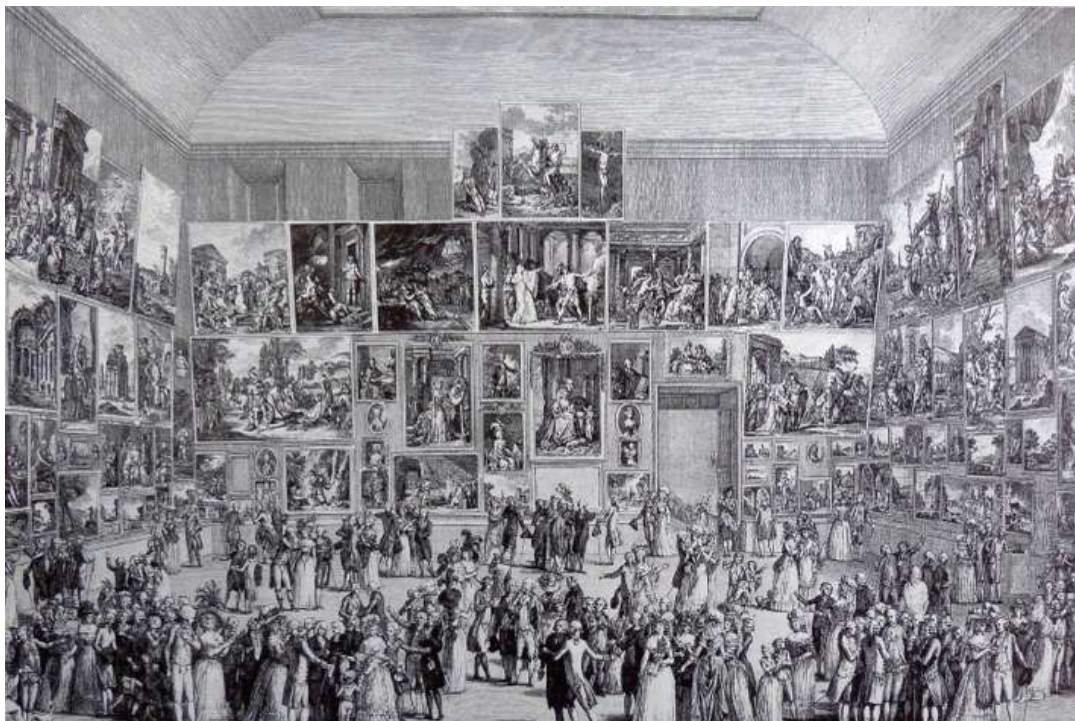
Bien que la question de l'art et de son appréciation ne se réduise évidemment pas à un ensemble de dispositifs de présentation, à des textes d'accompagnement ou de critique, à des choix de

commissaires, il n'en demeure pas moins que la prise en compte des procédures d'exposition éclaire singulièrement la place de l'art dans notre monde.

Des explications sur les circonstances qui entourent la création d'une œuvre (parfois connues et divulguées) enrichissent sa connaissance et, par là-même, en modifient le sens et l'approche. De même, une réflexion sur les publics, la scénographie, l'architecture, les commentaires, les textes de présentation, permet d'entendre en quoi les différentes médiations orientent et réorientent le jugement porté sur les œuvres et notre compréhension de l'art.

Histoire de l'exposition

L'exposition d'œuvres d'art, sous sa forme organisée, apparaît vers 1667 et se développe en France à partir du 17^{ème} siècle. Elle se décline d'abord avec les expositions officielles des peintres de l'Académie. Celles-ci sont présentées au Palais-Royal, puis dans la Grande Galerie du Louvre et, enfin, à partir du 18^{ème} siècle, dans le salon Carré.

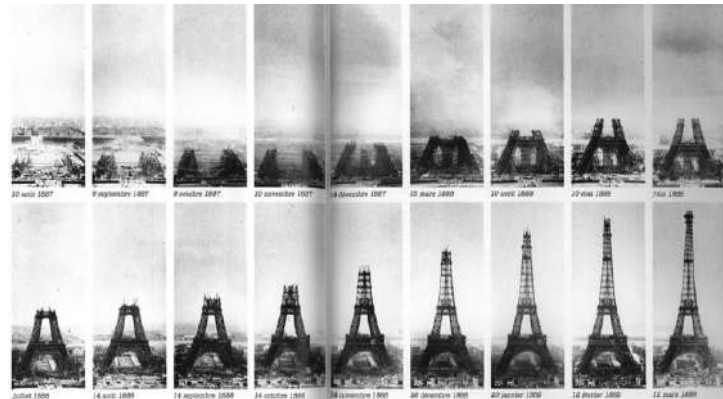


Exposition au Salon du Louvre en 1787, gravure sur cuivre.

D'autres expositions, davantage ouvertes aux jeunes artistes, voient le jour à partir du 18^{ème} siècle : l'exposition de la Jeunesse, le Salon de l'Académie de Saint-Luc, le Salon de la Correspondance. Elles sont néanmoins souvent considérées comme une concurrence dangereuse.

Longtemps réservé aux artistes membres ou agréés de l'Académie (d'où la création d'expositions rivales), le Salon devient libre en 1791. Il sera placé en 1798 sous le contrôle d'un jury d'admission issu de l'Institut, et, en 1881, figurera sous l'égide de la Société des artistes français.

Au 19^{ème} siècle, naissent les expositions universelles qui montrent uniquement des sections de Beaux-Arts (ci-dessous, exemple de l'exposition Universelle de Paris en 1889 et la « fameuse » Tour Eiffel).



En réaction au Salon officiel, des salons et des expositions apparaissent.

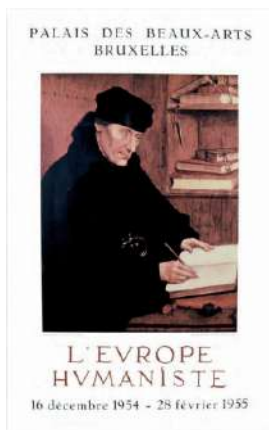
Nous pouvons citer, par exemple et ci-contre, le *Salon des Refusés* en 1863 (situé dans douze salles de l'annexe du Palais des Champs-Élysées, au Palais de l'Industrie), ainsi que les expositions des impressionnistes entre 1874 et 1886.



Ces expositions offrent au public un visage plus vrai de la création artistique. Souvent, elles servent de manifeste à telle ou telle école nouvelle. L'académisme intransigeant du jury provoque la fondation, en 1884, de la Société des artistes indépendants. Elle sera suivie en 1890 de la Société nationale des Beaux-Arts, qui toutes deux organisent leurs salons respectifs.



Dès lors, les manifestations concurrentes se multiplient à Paris, du *Salon d'Automne* en 1903, à celui de la *Jeune Peinture* en 1956, en passant par les *Réalités nouvelles* en 1939 ou le *Salon de Mai* en 1945. L'initiative privée devient alors un élément déterminant pour la promotion des œuvres et des artistes. Les expositions des grands marchands de tableaux jalonnent et parfois même orientent l'histoire de l'art moderne. Nous pouvons citer entre autres marchands influents : Paul Durand-Ruel, Daniel-Henry Kahnweiler ou Ambroise Vollard. *Paul Durand-Ruel dans sa galerie en 1910.*



De façon concomitante, dès la fin du 19^{ème} siècle et tout au long du 20^{ème} siècle, arrive le principe des expositions qualifiées de « scientifiques ». Avec des moyens muséographiques renouvelés, elles dressent un bilan sur un artiste, une période ou un style. Elles proposent en outre une analyse historique et critique (ces expositions sont patronnées depuis 1945 par le Conseil de l'Europe).

Affiche de la première exposition du Conseil de l'Europe : « *L'Europe humaniste* », Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 16 décembre 1954-28 février 1955.

Puis, des expositions périodiques d'art contemporain sont créées. Il existe, entre autres, la Biennale de Venise (fondée en 1895) ou encore l'exposition quadriennale de Kassel, la très avant-gardiste *documenta* née en 1955.



la Biennale di Venezia

Arte
Architettura
Cinema
Danza
Musica
Teatro
Archivio Storico



Le logo de la Biennale de Venise et l'œuvre de Lorenzo Quinn qui tente d'alerter sur l'élévation du niveau des océans.

Tandis que les galeries privées sont mues par la nécessité de conquérir ou d'élargir leur marché, que les musées multiplient les grandes expositions didactiques, salons et expositions collectives, quant à eux, se structurent pour défendre d'autres conceptions de l'art et de sa fonction, tout en maintenant la tradition des expositions-manifestes.

Cependant, malgré ces divergences d'idées, ces positionnements artistiques distincts, l'exposition a engagé un vrai virage dans sa conception. Le « pourquoi », le « comment », le « où » et le « avec quoi » jouent désormais un rôle aussi important dans l'aura, la reconnaissance et la signification d'une œuvre que les simples « quoi » et « par qui », qualifiant ainsi un véritable art de l'exposition.

C'est le dispositif qui initie l'exposition.

a) Dispositif

Le dispositif peut se décliner en trois volets : écrire, scénographier et mettre en scène l'exposition. Afin de la cerner au mieux, détaillons point par point ses caractéristiques.

Écrire

Réaliser une exposition suppose de constituer au préalable un corpus d'œuvres qui est relié à une problématique ou à un propos dont les axes peuvent recouvrir divers champs : historique, scientifique, plastique, philosophique, poétique, etc.

La temporalité de la création contemporaine, ontologiquement brève, a vu émerger des discours, tels que : le présent reste une terre meuble qui semble se travailler plus aisément que les œuvres du passé, étudiées et analysées par les historiens depuis des années. À côté des approches historiennes et scientifiques s'est peu à peu développé un intérêt nouveau pour des appréhensions singulières, voire avant-gardistes. Non loin du conservateur, figure traditionnelle du patrimoine et du musée, coexistent d'autres protagonistes, appelés « commissaires » ou « curators ». Ce sont des concepteurs d'exposition, indépendants ou non, publics ou privés, invités ou nommés à la tête d'une institution en tant que directeurs artistiques.

Scénographe

Dans ce contexte, la scénographie, c'est-à-dire la formalisation de la présentation des œuvres, dépasse le simple rôle d'habillage décoratif du cadre d'exposition, qui lui incombait jusqu'alors. La scénographie devient une alliée incontournable du commissaire et du conservateur. Elle participe ainsi du dialogue entre le spectateur et l'œuvre. À travers le développement de la scénographie, c'est tout le rôle de l'espace d'exposition dans l'expérience esthétique qui est reconnu. Concernés au premier chef par le traitement formel de l'espace, les architectes se voient régulièrement confiés la scénographie d'expositions temporaires ou permanentes :



Jean Nouvel ou Franck Gehry, pour ne citer qu'eux. Ils proposent, entre autres, des projets de scénographies ou interviennent dans des bâtiments dont ils ne sont pas toujours les auteurs. Ce faisant, leurs projets accèdent à leur tour au statut d'œuvres, intégrant des collections.

La collection Marc Ladreit de Lacharrière a été donnée au musée du quai Branly-Jacques Chirac en 2018. Trente-six sculptures se trouvent installées dans une scénographie signée par l'architecte du bâtiment, Jean Nouvel.

Mettre en scène

Dans certains cas, ce travail curatorial et scénographique de l'artiste ou de l'architecte constitue l'œuvre elle-même. Si certains commissaires font œuvre, des artistes empruntent en sens inverse le chemin qui mène de l'un à l'autre et étendent leur champ d'action à la sélection. Les artistes n'œuvrent plus à partir de formes ou de couleurs mais se transforment en metteur en scène ; le propos, en scénario ; l'exposition, en scène de théâtre, et l'œuvre en spectacle.

L'exposition *Circus Hein* de Jeppe Hein au FRAC Centre (12 décembre 2009-04 avril 2010) fut consécutive à sa résidence à l'Atelier Calder. Sa résidence a consisté en l'invitation d'une trentaine d'artistes, lesquels pouvaient produire, prêter et exposer une œuvre traitant du cirque traditionnel ou du cirque conçu par Alexander Calder. L'exposition est le résultat du fruit de

ces rencontres. Elle fut conçue comme « représentation » spectaculaire qui évoque le cirque, tant formellement et conceptuellement que par les dispositifs mis en place.



Qu'est-ce qu'un dispositif (dans l'art contemporain) ?

La notion de dispositif se réfère aux structures visibles et invisibles. Développée entre autres à partir des textes de Michel Foucault (notamment dans *L'ordre du discours*), elle désigne un espace institutionnel qui fonctionne comme des machines à faire voir et à faire parler. Cette notion inclut des pratiques discursives et non discursives. Cependant, la définition du dispositif avancée par Foucault reste malaisée à appréhender. Notion-clé de l'œuvre du philosophe, elle demeure l'objet de débats. Nous interrogeons ici le fonctionnement des dispositifs dans le champ de l'art pour comprendre leurs effets sur la perception et l'interprétation de leur présentation.



Poincheval, *l'artiste qui couvait des œufs*. Palais de Tokio, 2017.

Aujourd'hui, on assiste à une transformation considérable de la présentation des œuvres. L'aspect du « design » d'exposition, par exemple, revêt une importance croissante. Si pendant la période moderne les éléments muséographiques semblaient transparents et neutres, de nos jours, les dispositifs d'exposition adoptent des formes inattendues et plus spectaculaires. Ces nouveaux procédés cherchent à faire ressentir au spectateur une véritable expérience esthétique. Nous questionnons ces nouveaux dispositifs de présentation de l'œuvre et leur capacité à affecter le spectateur.



Les artistes contemporains prennent en compte les effets scénographiques et de décor de l'exposition. Aujourd'hui, l'aspect de l'exposition est une matière avec laquelle l'artiste produit et travaille. Ces aspects transparaissent à travers : la monumentalité de l'œuvre, la complexité de la mise en scène de l'exposition ou la forme « sensorielle » de l'installation.

Ibrahim Mahama « Lazarus » Withe Cube Bermondsey. 2021.

Cette transformation de l'art oblige ainsi les institutions à repenser les lieux. Ils doivent s'adapter aux nouvelles formes d'œuvres et de présentations, si bien que les lieux de l'art (musées, centres d'art, galeries, etc.) deviennent autant d'architectures plastiques, dont les espaces s'hybrident entre white cube, black box, workshop, plateforme participative, etc.

Le point d'orgue de cette problématique pourrait se formuler comme suit : dans quelle mesure les dispositifs architecturaux imposent-ils la forme que doivent prendre les pratiques artistiques ?

Certains agencements institutionnels et/ou discours des acteurs du champ artistique (commissaires d'exposition, critiques d'art, historiens de l'art...), participent aussi de la mise en œuvre du dispositif. Cela serait fort intéressant dans le cadre de l'exposition *Circulez, il n'y rien à voir* d'interroger les impacts de ces discours sur la réception des œuvres auprès des spectateurs. Cet axe de réflexion pourrait être exploré par les lycéens et les étudiants, en particulier.

Voici une liste non exhaustive d'axes à même d'être abordés en classe :

- Les pratiques des artistes suivants s'inscrivent dans ce questionnement : Franz Ackermann, Ryan Gander, Philippe Parreno, Rosemarie Trockel, Paul McCarthy, Erick Van Lieshout, Pierre Huyghe, Manfred Pernice, Jorge Pardo, Gregor Schneider, Mike Kelley, Tobias Rehberger...
- Le dispositif, une fin et/ou un moyen stratégique pour présenter des œuvres ?
- La mise en œuvre de l'exposition.
- Les relations entre l'architecture muséale et le dispositif.
- Le rôle du commissaire ou du scénographe dans la mise en place du dispositif visuel de l'exposition.
- La place du spectateur au sein du dispositif ; le rôle du spectateur dans la construction du regard sur l'exposition.



R. Gander « Esperluette » au palais de Tokyo. 2014.



J. Pardo, Musée des Augustins. Printemps de Septembre

Le dispositif, que ce soit au moment de son écriture, de sa scénographie ou de sa mise en scène, permet de faire l'expérience de l'art. En d'autres termes, il s'agit d'arts immersifs. Les pratiques et les recherches liées à « l'art de s'immerger » montrent un engagement du corps de l'artiste et du corps du spectateur (*spec-acteur*) dans une production commune de l'œuvre d'art. De l'effet de présence au retour haptique, de la performance à l'installation, les dispositifs artistiques d'aujourd'hui invitent à de nouvelles expériences des corps.

b) Expérience

Définition de l'expérience :

1. Pratique de quelque chose, de quelqu'un, épreuve de quelque chose, dont découlent un savoir, une connaissance, une habitude ; connaissance tirée de cette pratique.
2. Fait de faire quelque chose une fois, de vivre un événement, considéré du point de vue de son aspect formateur.
3. Action d'essayer quelque chose, de mettre à l'essai un système, une doctrine, etc. ; tentative.
4. Mise à l'épreuve de quelque chose, essai tenté sur quelque chose pour en vérifier les propriétés ; expérimentation.

Qu'est-ce qu'une expérience artistique ?

Il suffit de regarder la création contemporaine et de se pencher sur les nombreuses pratiques avancées comme expérimentales, sur la posture des artistes-chercheurs ou, à l'inverse, sur l'expérience esthétique d'une œuvre, pour en ressentir pleinement les effets. De fait, la question de l'expérience n'est pas sans liens avec de nombreuses notions couramment utilisées dans les théories de l'art : le sensible, la sensation, la perception, la réception, l'appréciation, l'attitude esthétique, etc. Peut-être s'agit-il même de toutes les rassembler, en mettant côte à côte les phénomènes physiologiques, les sentiments des regardeurs, la poétique des auteurs et les innombrables dispositifs mettant en scène l'art.

De quelle expérience parle-t-on au juste ici ? L'expérience dans l'art ou l'expérience de l'art ?

L'expérience de l'art revient à considérer l'art comme un élément premier qui nous affecte, sans que son existence soit questionnée. A contrario, choisir de parler « d'expérience dans l'art » équivaut à déplacer l'ordre des priorités. L'enjeu majeur n'est alors plus l'art, mais une expérience. Et cette dernière peut se jouer sur différents plans : la vie sociale, la recherche scientifique, les loisirs, la pratique religieuse... et l'art. Il conviendra ici d'envisager la manière dont des formes artistiques peuvent enrichir l'expérience humaine.

Pour Arthur Schopenhauer, le lien est constant dans ce que le réel et moi sommes l'expérience du monde et de la vie. Selon le philosophe, « la représentation » est l'expérience fondamentale qui me lie au monde.

« Chaque chose a une bouche pour se raconter elle-même. Et c'est là le langage de la nature par lequel chaque chose exprime son essence, se raconte et se révèle soi-même. » (Jakob Böhme).

Toute expérience se rapporte à quelque chose qui tient à la reconnaissance du monde en soi-même. Partant de là, toute représentation est une expérience. Celle-ci est à la fois interne en ce qu'elle permet l'intériorisation du monde, et externe en ce qu'elle permet mon intégration au monde.

Évidemment, le processus de création artistique est fait de rythmes et d'intervalles, de mises en danger et de résolutions qui concernent autant l'objet à créer que son environnement. Mais pour vivre une expérience esthétique, le spectateur, face à une œuvre, ne doit-il pas, lui aussi, retrouver un rythme, des relations entre l'objet et son environnement, et les faire exister pour son compte ? Car chaque spectateur, en tant qu'être singulier, vivant et social, possède une marge de liberté importante où il peut ainsi vivre ou éprouver une expérience artistique, esthétique.

La naissance du spectateur-acteur

Même si le spectateur a toujours eu une place singulière dans l'art, car d'une certaine manière, c'est lui qui fait naître l'œuvre aux yeux du monde, il prend une place résolument nouvelle à la fin du 20^{ème} siècle.

À partir des années cinquante, la place du spectateur augmente au sein-même des prestations esthétiques. L'œuvre devient participative, interprétative et ouverte grâce aux installations, à la prise en compte des environnements et aux dispositifs inventés.

Par exemple, dans l'exposition *Take Me, I'm Yours*, organisée à Londres en 1995, le commissariat de Christian Boltanski, Hans-Ulrich Obrist et Chiara Parisi invitait les visiteurs à évaluer, toucher, transformer et emporter chez eux les œuvres exposées et à assumer ainsi un rôle actif dans la dissémination de ces œuvres.



Take Me, I'm Yours à la Monnaie de Paris en 2015.

Le spectateur endosse dans ce cas des rôles différents. Ce qui se joue dépasse le rôle de simple visiteur.

Il devient « acteur » lorsqu'il choisit de se reposer sur les couchettes mises à disposition par Franz West ; il se fait « utilisateur » quand il applique un des pochoirs en carton de Lawrence Weiner sur le mur du musée en vue de créer un graffiti ; enfin « performeur » et même « interprète » dès qu'il s'assoit sur le *P.O.F. Numéro 3 – balançoire* de Fabrice Hyber.



Franz West



Lawrence Weiner



Fabrice Hyber

Nicolas Bourriaud dans son « Esthétique relationnelle » en 1998 dit cela :

« Un art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social plus que l'affirmation d'un espace symbolique autonome et privé ».

La place grandissante occupée par le spectateur



En premier lieu, voyons comment le fonctionnement, voire le renouvellement de l'œuvre, dépend entièrement de la participation du spectateur. C'est le cas du travail de Ben Kinmont, largement inspiré par Joseph Beuys. En 1992, l'artiste propose à New York *I need you*. Pendant 4 heures et 40 minutes, il distribue sept-cent-cinquante textes très courts sous la forme de tracts. Ces tracts étaient une invite aux passants à lui communiquer leur signature et un moyen de les contacter. Cinquante-huit personnes se sont arrêtées et ont parlé avec lui, seize ont donné leur signature et leur adresse. La vente d'une archive de cette action, soit une boîte noire composée de tracts et d'un tee-shirt « I need you », a permis l'envoi ultérieur d'un chèque de 40 dollars aux participants et la finalisation d'un projet à la responsabilité partagée. L'un d'entre eux a d'ailleurs choisi d'encadrer son chèque, conférant une dimension esthétique à cette devise.

Les séries de Félix González-Torres fournissent un autre exemple caractéristique de l'inscription de l'œuvre au sein d'un processus moyennant la participation du spectateur. Chaque visiteur est autorisé à prendre respectivement un bonbon ou un imprimé dans un tas ou une pile renouvelée au fur et à mesure par le personnel du lieu d'exposition. Il dispose ainsi d'une partie de l'œuvre et même d'une œuvre à part entière pour ce qui concerne les imprimés.



Les dispositifs ayant une dimension numérique ont eux aussi pris une place importante dans l'interaction voulue entre l'auteur et le spectateur.

L'installation interactive *Phenotypes/Limited Forms* d'Armin Linke en 2009 en est un exemple parfait. Dans une salle réservée à cet effet, chaque visiteur est invité à opérer une sélection parmi mille photographies de l'artiste. Posée ensuite sur une table, celle-ci est lue par des puces électroniques et retransmise sur l'écran tactile d'un ordinateur. Puis, l'utilisateur nomme cette sélection et lance l'impression thermique pour obtenir un livret. Tandis qu'il emporte l'autoproduction de son catalogue, les titres des photographies choisies sont projetés sur un grand écran à l'extérieur de la salle. Ils disparaissent dès qu'une autre personne élabore et imprime son livret.

Mais il me semble qu'une expérience artistique est aussi, et parfois d'abord, le déclenchement d'une émotion, voire une découverte émotionnelle.

Expérience et émotion

« Il faut par-dessus tout que les personnages qui entourent l'action dont tu peins l'histoire soient attentifs à cette action, avec des gestes montrant l'admiration, le respect, le chagrin, la suspicion, la peur, la joie, selon ce que requiert l'action autour de laquelle tu peins le rassemblement ou concours de tes personnages ».

Léonard de Vinci, « *Trattato* » (*Traité de la peinture*), 1490.

L'émotion dite avec les expressions en peinture

En effet, les émotions occupent une place décisive et prépondérante dans les arts qui règnent en Europe entre le 16^{ème} et le 18^{ème} siècle. Elles ne constituent pas seulement des objets de la représentation, elles sont aussi sa « finalité » : le *movere* (le mouvement) avec le *docere* (enseigner) et le *placere* (plaire) constituent, pendant cette période, le triple objectif du peintre et du poète. Pourtant, durant presque un siècle (environ 1850-1950) le lien entre arts et émotions a été rompu. L'esthétique moderniste a souvent refusé que les arts représentent des émotions, en suscitent ou fournissent des modèles de comportements passionnels. Ce qui, avec du recul, paraît étrange, voire contre-productif. Car les arts ont été, longtemps, un haut lieu de « représentation » des émotions, parfois le lieu d'apparition d'affects nouveaux ou de nouvelles formes d'affects et qui jouent un rôle dans le partage social des émotions.



Charles Le Brun « *La colère* ».
1688. Étude.

« L'expression » est une partie de la peinture aussi importante que le dessin, la composition ou le coloris. Elle exige d'une part que le peintre ordonne la scène de manière à ce qu'elle soit expressive, et d'autre part qu'il donne à voir les émotions de ses personnages, afin que celles-ci servent à l'intelligibilité de la scène tout entière. Certes, les émotions s'éprouvent dans l'intimité invisible de l'âme ; mais elles s'expriment aussi dans ces signes visibles que sont la déformation des traits du visage, les changements de couleur de la peau, les mouvements des mains et des membres, l'attitude du corps tout entier. Ce sont précisément ces « effets visibles des passions invisibles de l'âme » que l'artiste doit représenter.

Près d'un siècle plus tard, Diderot, dans ses *Essais sur la peinture*, continuera à exhorter le peintre à ne rien sacrifier à la pathétique picturale : « Je ne veux pas qu'il en coûte la moindre chose à l'expression, à l'effet du sujet. Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi, fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord ». Émouvoir, voilà le maître mot qui justifie selon Diderot l'acte de peindre, comme on le voit dans cette question rhétorique : « à quoi sert donc que tu broies tes couleurs, que tu prennes ton pinceau, que tu épuises toutes les ressources de ton art, si tu m'affectes moins qu'une gazette ? ».

Le début du 20^{ème} siècle montre un tournant assez net dans le rapport qu'entretient l'art avec les émotions. Les peintres de cette période s'attacheront davantage à parler d'une émotion spécifiquement esthétique grâce aux éléments purs de la peinture : lignes, masses, espace, ombres, lumières, couleurs.

Guillaume Apollinaire, poète et critique d'art, insiste sur cette spécificité : « les peintres nouveaux, écrit-il, procurent déjà à leurs admirateurs des sensations artistiques uniquement dues à l'harmonie des lumières et des ombres, et indépendamment du sujet dépeint dans le tableau ».



De cette émotion uniquement esthétique, Vassily Kandinsky fait le répertoire dans *Point, ligne, plan* et dans *Du Spirituel dans l'art*. Dans ces deux ouvrages, il décrit l'expérience de la peinture comme une expérience affective singulière : il s'agit de laisser agir sur soi les couleurs et les formes pures qui produisent d'abord un effet physique, puis une résonance psychique qu'il nomme comme une « émotion de l'âme ». Ainsi parle-t-il de « l'immobilité sans espoir » du gris, ou encore d'un bleu qui tend vers le noir qui « prend, alors, la consonance d'une tristesse inhumaine ».

Que deviennent, dans ce contexte, les émotions non esthétiques provoquées non par la représentation, mais par le représenté, non par la forme, mais par le contenu ? Autrement dit, que deviennent ces émotions que la peinture classique s'efforçait, avec un grand luxe de moyens, de susciter ? Elles sont, pour l'esthétique moderniste, hors de propos, déplacées, inconvenantes.

La peinture classique et la peinture moderniste s'opposent donc assez clairement. Alors que la première voit dans l'art l'occasion de ressentir de manière extraordinaire des passions ordinaires, la seconde ne reconnaît comme légitimes que des émotions spécifiquement esthétiques.

L'émotion à partir de la seconde moitié du 20ème et du 21ème siècle

« Le 21^{ème} siècle est né sous l'emprise de l'émotion ». Voici la thèse fondamentale que Catherine Grenier, conservatrice en chef au centre Georges Pompidou, développe dans son essai « La revanche des émotions » en 2008. Dans cette étude, elle démontre la réapparition et l'omniprésence des valeurs pathétique et empathique dans le panorama artistique contemporain. Elle met en lumière le passage « du concept à l'affect » dont témoignent des œuvres qui réaniment les forces vives de la tragédie, du drame ou de la comédie.

Les artistes dont Catherine Grenier parle, héritiers de Goya et de Shakespeare, répondent aux pulsions dépressives de notre temps par une interpellation directe du spectateur. Le trauma, la vanité, le grotesque, l'animalité, l'immaturité sont les zones d'exploration dans lesquelles l'art nous invite à renouer avec une forme de connaissance sensible, pathétique. « Le pathos » (terme qui désigne toutes les catégories des émotions, depuis le rire jusqu'aux pleurs) et « l'empathie » règnent aujourd'hui sur l'art contemporain.



De l'intrusion du spectaculaire et du scandaleux dans l'exposition *Sensation*, à Londres en 1997, à l'apologie du mélo de l'exposition *Des souris et des hommes*, à Berlin en 2006, en passant par le mode subtil des expériences sensorielles partout réactivé, la tendance à l'interpellation directe du spectateur n'a fait que se confirmer.
Exposition Sensation, Londres. 1997.

Dans le cas spécifique de la France, on peut certainement relier les mouvements et les réactions « antipathos » à son histoire philosophique cartésienne. L'analyse réflexive, la position critique

et la distanciation de l'artiste qui gouvernaient le radicalisme des avant-gardes, se trouvent débordées de toutes parts par la vague de fond de l'émotion.

Ce sentiment, qu'on avait cru révolu, réapparaît avec force dans toutes les formes artistiques. La question de l'art, telle que la posent les nouvelles générations d'artistes, n'est plus



Ron Mueck "Dead Dad", 1997.

prioritairement d'informer, d'initier, de questionner le spectateur, mais tout d'abord de le toucher. Tous les modes opératoires traditionnellement associés à la naissance de l'émotion sont de retour au premier plan de la création : la tragédie, le drame, la comédie se déploient à travers les différentes formes techniques artistiques, qu'il s'agisse des médiums classiques de peinture, de la sculpture ou du dessin, dont on a vu la réaffirmation, ou des installations, du film et des médias numériques.

Pour Catherine Grenier, seule la « connaissance pathétique », par le biais de ses trois états – *rire, pleurer, honnir* – rendrait possible pour une grande majorité d'artistes contemporains, l'accès au primordial, à l'inénarrable et à l'incommunicable. Ce pathos implique une nécessaire revendication de « l'affect » face au « concept ». Une véritable subversion, en somme, du savoir rationnel au profit de l'émotion collective.

Cette émotion collective naît de l'inévitable rupture des barrages et des barricades posés par le paradigme postmoderne. L'empathie peut alors déferler et s'incarner dans une œuvre d'art. On peut alors parler « d'œuvre-symptôme » : le symptôme d'un état ou de l'état du monde.

Un monde qui, notamment depuis les années 80, à la suite de la chute du mur de Berlin, du sida ou de la menace terroriste, s'est vu réfuter radicalement ses valeurs utopiques modernes.

Dans ce contexte-là, l'empathie concerne à la fois les rapports du spectateur avec l'œuvre, mais aussi l'acte de création en soi. Autrement dit, les rapports qui existent entre l'artiste lui-même et l'œuvre et les affects qu'il y attache sont directement touchés. « Celui qui crée fait corps avec ce qu'il a vu », disait déjà en 1921 l'historien et critique d'art Wilhelm Worringer.

Bon nombre d'artistes ont repris le chemin de leurs propres émotions. Nous pouvons citer notamment Christian Boltanski ou Louise Bourgeois.

Boltanski *La salle des pendus* – MAC'S, Site du Grand-Hornu, Belgique, 2015.



« La Salle des pendus » est un terme par lequel on désignait le vestiaire où se changeaient les mineurs. Avant de descendre dans la mine, ils accrochaient leurs vêtements au plafond au moyen d'un crochet, ce qui donnait à la pièce une allure un peu effrayante que Christian Boltanski a interprété à sa manière.

Pour comprendre toute l'émotion de cette œuvre, rentrons dans les propres mots de Christian Boltanski et sur la connexion indispensable entre l'œuvre et le lieu d'exposition :

« Lors de ma première collaboration avec le MAC's, j'ai téléphoné à Laurent Busine en expliquant que j'avais besoin de boîtes de telles tailles, d'archives et de photographies. Ensuite, je suis venu au Grand-Hornu pour installer ces éléments. Je n'ai quasiment rien fait moi-même. C'est, en général, comme cela que je travaille. J'ai simplement reçu les photographies, sans véritablement m'y intéresser... Je reste toujours très peu de temps dans les lieux que j'investis... Mon travail n'est pas du tout « social »... Ce qui m'intéresse, c'est l'archivage, l'idée de dire les noms... Il m'importe de répertorier chaque individu par son nom car nommer quelqu'un, c'est lui donner la dignité d'être humain... Le nom, c'est la dernière chose qui subsiste de quelqu'un après sa mort... La mémoire de chacun disparaît très vite... »

Louise Bourgeois *Cell II* (détail), Madrid, 1991.



La série *The Cells* présente une structure assez simple qui narre au mieux les souvenirs de Louise Bourgeois. Au sein de chaque espace fermé, elle a disposé une série d'objets, encadrés de portes ou de cages. Ce sont des sculptures spatiales, des constellations frappées d'une émotion pure. Derrière les barrières, elles forment un langage de l'enfance convaincant qui rappelle l'effrayante dimension abstraite des contes de fées de Charles Perrault.

Cependant, nous ne pouvons traiter de l'expérience sans évoquer le Minimalisme, mouvement que l'on pourrait opposer à la partie précédente. Tous deux ne sont toutefois pas complètement antinomiques car l'un a généré l'autre.

Expérience et Minimalisme



Frank Stella

Né aux États-Unis au milieu des années 60, interprété comme une réaction à l'Expressionnisme abstrait et à la figuration du Pop art, le Minimalisme se définit, entre autres, par un souci d'économie de moyens. Il est l'héritier du célèbre précepte de l'architecte Ludwig Mies Van der Rohe : « Less is more » (« Moins, c'est plus ») et des œuvres de Kasimir Malevitch. Le Minimalisme regroupe des artistes tels que Frank Stella, Donald Judd, Carl Andre, sans omettre Robert Morris et Sol Le Witt,

même si tous deux s'en détacheront rapidement.

Si la sobriété extrême et l'angle de la pauvreté sont bien des qualités communes aux œuvres de ces artistes, elles ne constituent pas, selon eux, un but en soi. Insister sur ces propriétés est un jugement réducteur, au point qu'ils rejeteront l'appellation de Minimalisme ou d'Art minimal.



Dan Flavin

qu'un avec l'espace ». Ces œuvres mettent en relief la globalité de nos perceptions.

Leur travail et leur réflexion portent avant tout sur la perception des objets et leur rapport à l'espace. Leurs œuvres agissent comme des révélateurs de l'espace environnant, lequel est inclus comme un élément fondateur. Ainsi, Donald Judd et Carl Andre réalisent des pièces qui matérialisent cet espace, tandis que Dan Flavin lui procure une consistance en le teintant de lumière. Donald Judd parle « de ne faire

Dès 1962-1963, sa rupture avec l'expressionnisme abstrait consommée, Dan Flavin revient à son matériau de prédilection : le néon (objet industriel non modifié dont la lumière crée des situations), très présent dans les peintures-reliefs et assemblages de ses débuts. Il joue sur les variations de perception en localisant certaines œuvres dans l'angle d'une pièce afin d'accentuer les lignes de l'architecture par la lumière. On parle ici d'une installation artistique dans laquelle le néon éclaire et transforme l'espace d'exposition. Les œuvres deviennent progressivement spécifiques à un lieu et elles incluent le spectateur.

Le Minimalisme a profondément marqué l'évolution de l'art contemporain. Il questionne l'espace qui l'entoure et amène le visiteur à remettre en question sa perception de l'espace. Sous une apparente simplicité, l'art minimal plonge le visiteur dans une expérience réelle et totale de l'œuvre.

Ce qui nous amène tout naturellement à notre troisième partie pour essayer de répondre à la question : qu'est-ce qu'une exposition ? En effet, la notion de Réception de l'œuvre se pose assez spontanément après le traitement du Dispositif et de l'Expérience. Aussi, une fois la mise en scène de l'œuvre réalisée et l'expérience physique et émotionnelle des spectateurs éprouvée, qu'en reste-t-il ? Combien de temps persiste-t-elle ? L'espace de l'œuvre contribue-t-il aux souvenirs ? Les œuvres continuent-elles de vivre juste au sortir d'une visite ? Le langage devient-il la mémoire de l'œuvre ?

c) Réception de l'œuvre

La réception de l'art est un thème de réflexion qui recoupe de nombreux aspects : ce qui relève du goût, de la subjectivité, de l'émotion, du sensible. Il questionne aussi l'interprétation, considérée parfois comme un prolongement de l'œuvre, voire comme un achèvement probable de celle-ci. La réception de l'art renvoie aux questions liées, entre autres, à l'étonnement, à la surprise, au trouble, au choc, à la provocation, au scandale, et par voie de conséquence à toute forme de réaction de la part du public, des institutions et des autorités.

Ce thème vise principalement le spectateur, mais il concerne tout autant l'artiste et l'œuvre. La position de l'œuvre est centrale. Le créateur réalise (ou fait réaliser) une œuvre qui résulte d'une démarche, d'une intention, d'un projet, d'un processus. Ce que l'œuvre devient, une fois présentée au public, échappe presque totalement à son auteur. En outre, un monde sépare parfois l'intention de l'artiste de la réception qu'en fait le public. Production et réception relèvent en réalité de deux mondes distincts. La question est de savoir s'ils sont compatibles. Au bout du compte, l'œuvre réalisée par l'artiste est-elle la même que celle que découvre le public, ou bien est-elle le lieu d'un malentendu ?

Une production artistique dont la réception débouche sur une acceptation, une approbation, une adhésion de la part du public, suscite sans doute d'autres chemins : le souvenir, la mémoire d'une sensation, le trouble... qui fait rencontre.

Une œuvre, c'est aussi une rencontre. Avec l'œuvre, il y a une interférence qui passe par un mécanisme. C'est d'abord une expérience physique : être face à l'œuvre dans un espace donné. Puis advient le partage de cette expérience. À ce stade, nous parlons, nous mettons des mots, du langage sur la rencontre qui s'est produite. Nous racontons.

C'est ce que nous allons convoquer chez vous avec l'exposition *Circulez, il n'y a rien à voir*, exposition-performance dont la scénographie fait le lien entre une trentaine d'œuvres. Mais ces œuvres ne seront pas visibles. Il n'y aura dans l'exposition que leurs emplacements, leurs contours au crayon (sur le sol ou le mur) et un cartel dans la plus pure tradition muséographique. L'œuvre n'est pas visible, comme vous avez dû maintenant le comprendre, mais dite par un diseur ou une diseuse. Ils vous les raconteront de différentes manières, enthousiastes, scientifiques, sensibles, savantes ou peut-être dubitatives. Il n'y aura pas de bonnes ou de mauvaises paroles.

Et c'est ici que la réception de l'œuvre aura toute latitude. Comment allez-vous repartir avec les mots qui la racontent ? Quelle remédiation faire en classe ? Qu'ont vu, ressenti ou imaginé les élèves ? Si nous les faisons dessiner ce qu'ils ont entendu, qu'en ressortirait-il ? Une œuvre vit-elle par elle-même et/ou par l'histoire que l'on dit d'elle ?

Cela pose inévitablement la question : qu'est-ce qu'une œuvre ? Nous essaierons d'y répondre dans cette deuxième grande partie.

II) Qu'est-ce qu'une œuvre ?

d) En l'absence de l'œuvre, que reste-t-il ?

Une exposition qui met en présence l'œuvre absente

Le dispositif *Circulez, il n'y a rien à voir* prévoit de ne pas « accrocher » d'œuvres dans l'espace de l'exposition, mais d'en indiquer l'emplacement sur les cimaises et au sol par une ligne. La silhouette de l'œuvre en suggère la surface et les dimensions. Le parti pris, s'il est audacieux au regard de l'attente des spectateurs de pouvoir jouir des œuvres, se veut fécond en expérience et en enseignement pour ceux-ci.

Ce dispositif d'exposition pose plusieurs questions qui concourent à réviser notre définition d'une œuvre d'art, car, en l'absence de l'objet qui matérialise l'œuvre :

- L'œuvre est-elle toujours présente ?
- L'œuvre, matériellement absente, peut-elle être partagée avec les spectateurs par des substituts ?
- Le discours sur l'œuvre ou sa reproduction peuvent-ils suppléer à sa présence physique ? Plus loin, l'œuvre, au-delà de son objet, aurait-elle aussi une existence immatérielle ?

Le défaut matériel de l'œuvre ne la rend que plus désirable pour son spectateur qui, nous le verrons, parvient à la retrouver dans les paroles qui la décrivent ou la commentent.



Raphaël, *La création des animaux*, fresque, loges vaticanes, 1518 et Chapron, gravure d'après Raphaël, 1649.

À l'œuvre, se substitue sa reproduction, sa description ou son commentaire

De nombreuses œuvres sont connues du public et même rendues célèbres par la diffusion massive de leurs reproductions. Les chefs d'œuvres de la peinture de la Renaissance, souvent copiés, ont exercé une influence sur toute la représentation occidentale jusqu'à la fin du 19^{ème} siècle mais n'ont en réalité été approchés par l'essentiel de leurs spectateurs qu'à travers des reproductions et des commentaires. Dans la carrière d'un artiste, jusqu'à la fin du 19^{ème} siècle, c'est la possibilité de voyager, liée à une fortune personnelle ou à une forme de reconnaissance par ses pairs, qui lui donnait la possibilité de voir les œuvres d'art autrement que par leurs reproductions. L'opportunité de monter à Paris, offerte aux meilleurs élèves des écoles de province, leur permettait seule de redécouvrir les chefs d'œuvres dans les salles du Louvre, après en avoir fréquenté les reproductions gravées dans les livres. Le voyage en Italie, et

notamment à Rome, ville-musée, a longtemps constitué la plus sûre des formations artistiques, offrant un rapport direct avec les œuvres. Le séjour durait parfois plusieurs années. Pour ne citer qu'un exemple, le peintre classique français Nicolas Poussin (1594-1665) y vécut une grande partie de sa vie et y mourut. Toutefois, ce voyage ne concernait qu'une minorité d'artistes et un public d'amateurs restreint.

À l'instar de l'exposition *Circulez, il n'y a rien à voir*, l'œuvre en tant qu'objet d'art physique échappait à l'expérience du spectateur-amateur. En revanche, ce dernier accédait aux « gravures de reproduction » parfois associées à des descriptions écrites dans les ouvrages ; le commentaire oral des « maîtres », des professeurs, orientait cette lecture « à distance » de l'œuvre originale absente.



1. 1. Albrecht Dürer, *Autoportrait aux gants*, huile sur panneau, 1498.

2. Albrecht Dürer, *Autoportrait aux gants*, gravure de W. Hollar, 1665.

Les reproductions d'œuvres d'art ont été fortement diffusées dès le 15^{ème} siècle grâce au peintre Albrecht Dürer (1471-1528), qui mit à profit ses qualités de graveur pour reproduire ses propres œuvres, et élaborer par là-même une œuvre gravée originale. La pratique de l'estampe se généralisera jusqu'au 19^{ème} siècle et les œuvres se propageront à travers l'Europe et par-delà ses frontières.

L'œuvre est-elle reproductible ?

C'est au 19^{ème} siècle que la question de la reproduction des œuvres d'art a trouvé un développement théorique, marqué par l'essai de Walter Benjamin : *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*.

Le siècle de la révolution industrielle vit d'importantes mutations, qui impactent les pratiques artistiques. Désormais, objets et images sont produits en masse. Ces dernières se multiplient, et la photographie, dont les premiers « sujets » furent les œuvres d'art elles-mêmes, en facilite la duplication. La statuomanie (qui se définit par l'engouement du 19^{ème} siècle pour la multiplication des sculptures, encore nombreuses dans les parcs et architectures aujourd'hui), était elle-même encouragée par la technique de la « mise au point ». Cette technique, assez élaborée, permettait à des ateliers de reproduire dans le marbre, plus rapidement et en plus grand nombre, un même modèle de sculpture. La valeur artistique d'une œuvre constituée de « multiples » et la démultiplication de l'œuvre par les nouvelles techniques de reproduction (photographie et cinéma) sont alors questionnées.

Ainsi, Walter Benjamin reconnaît à l'art sa nature reproductible. Non seulement les nouvelles techniques de reproduction modifient la réception des œuvres passées, mais encore acquièrent-elles le statut de formes artistiques autonomes. Que ce soit dans sa reproduction ou dans sa

multiplication, l'œuvre perd son « aura », son « ici et maintenant ». En d'autres termes, elle se départ de ce qui en fait quelque chose d'unique et de présent.

La pensée de Walter Benjamin affirme que le développement des techniques de reproduction a modifié la perception du spectateur. L'ère de la communication numérique ne fait que confirmer la pensée du philosophe. Le spectateur ressent un paradoxe : l'art lui est davantage accessible (il peut avoir accès à des images en permanence), et, dans le même temps, ces images lui révèlent leur absence.

La réflexion sur la reproduction et la multiplication de l'œuvre est constitutive de l'art moderne, qui n'a eu de cesse d'interroger la valeur artistique et de redéfinir l'œuvre.

Aujourd'hui, en dépit du nombre important d'expositions, la principale expérience qu'on a des œuvres d'art se fait par des médias intermédiaires : la photographie, le film, la vidéo, le texte, la parole. Pourtant, malgré ces filtres qui altèrent, fragmentent, démultiplient, recontextualisent les œuvres d'art, le spectateur accède à une partie essentielle de l'œuvre qui semble en préserver la nature profonde. En nous privant de la présence physique de l'œuvre, cette exposition nous permet de nous rapprocher de cette partie essentielle qui la constitue au-delà de son objet.

e) L'œuvre et ses discours

Nous connaissons tous l'histoire du tableau du peintre grec Zeuxis, sur lequel des grappes de raisin étaient si bien représentées, qu'un oiseau tenta de picorer le trompe l'œil. Il ne subsiste pourtant aucune image qui représente ce tableau des raisins de Zeuxis, ni aucun de ses autres tableaux ; cependant, les œuvres de Zeuxis existent bien encore aujourd'hui et depuis l'Antiquité par les commentaires qui en ont été faits.

L'œuvre ne peut être dissociée des mots qui, selon l'époque et le contexte, la définissent, la commentent et d'une certaine façon, la réactivent.

Nommer, décrire, commenter, analyser, critiquer, fictionner l'œuvre : autant de formes de discours sur l'œuvre qui diffèrent les unes des autres. Tous ces discours s'intègrent dans une histoire qui appartient à l'histoire de l'art. Il convient ici de les repérer et de les distinguer, sachant que les « diseurs » et les « diseuses » de l'exposition *Circulez, il n'y a rien à voir* pourront en emprunter ou en hybrider les formes selon leur volonté ou selon leur intuition sensible.

L'ekphrasis : de l'œuvre au texte et du texte à l'œuvre

L'ekphrasis, qui signifie « expliquer jusqu'au bout » en grec ancien, est une description précise et détaillée d'une œuvre d'art. Son emploi fut fréquent dans la littérature gréco-latine, allant jusqu'à constituer un genre en soi. Durant l'Antiquité comme à l'époque contemporaine, l'ekphrasis sert de métaphore et de mise en abyme de l'acte créateur.



Lucien de Samosate, dans son *Traité sur la délation*, décrit avec force détails un tableau du peintre Grec Apelle de Cos. Le tableau d'Apelle, perdu aujourd'hui, dépeint le thème de la calomnie. À la Renaissance, le texte antique de Lucien de Samosate inspirera Botticelli à tel point qu'il en fera un tableau. La description littéraire d'un tableau disparu se trouve à l'origine d'un autre tableau.

Botticelli, *La Calomnie d'Apelle*, 1495, tempera sur bois, 62x91cm.



Pietro Antonio Martini, *Le Salon de 1817 au Louvre*

L'écrivain Philostrate de Lemnos, dans ses *Eikones*, fait de l'ekphrasis un genre d'écriture à part. Il décrit, sous la forme d'un discours adressé à des enfants, soixante-quatre tableaux réunis dans une même galerie. Il s'arrête devant chaque œuvre. Il explique l'histoire représentée sur le tableau et en loue les qualités. On peut se demander si les tableaux décrits n'auraient pas été inventés par Philostrate lui-même ?

Ces descriptions de tableaux dont les thèmes sont issus d'ouvrages anciens, notamment des récits d'Homère, inspirèrent à leur tour des peintres modernes. Titien, Raphaël ou Poussin en firent des tableaux, tandis que Goethe a commenté l'ouvrage avec ses propres ekphrasis.

À propos de la critique

À la fin du 18^{ème} siècle, Denis Diderot se prête à un exercice qui va remettre l'ekphrasis sur le devant de la scène. Il écrit dans une revue les descriptions des salons de peinture qui ont lieu tous les deux ans dans le cadre de l'Académie des Beaux-Arts. Lorsqu'il écrit ses « Salons », Diderot doit en premier lieu pallier l'absence d'illustrations. Il convoque alors son expérience de spectateur et fait partager au lecteur son regard pour décrire les tableaux qu'il a vus et les commenter. Selon Diderot, la description doit faire voir au lecteur ce que l'œil du spectateur a parcouru.

« Pour décrire un salon à mon gré et au vôtre, savez-vous mon ami ce qu'il faudrait avoir ? Toutes les sortes de goûts, un cœur sensible à tous les charmes... une variété de style qui répondit à la variété des pinceaux ». Il est soucieux d'être l'intermédiaire entre l'œuvre, l'artiste et le lecteur-spectateur.



L'entreprise critique de Diderot fait de lui « un regard-porte-parole » comme le qualifie Dominique Château dans *À propos de la critique*. « Diderot va devoir pourtant user d'un artifice littéraire pour entraîner le spectateur dans une fiction : il substitue à la description des tableaux la transcription de promenades supposées réelles dans des paysages supposés réels. » (...) « Grâce à la fiction romanesque, Diderot peut aussi feindre des états d'âme supposés réels ».

Louis-Michel van Loo, *Portrait de Diderot*, 1767.

Pour Charles Baudelaire, poursuivant l'entreprise de Diderot un siècle plus tard, la critique doit prendre position et assumer un « point de vue exclusif » révélateur des valeurs qui reflètent son tempérament, sa sensibilité et son intelligence. La critique doit être nécessairement « partielle, passionnée, politique ».

« Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament »

Dans l'extrait qui suit, nous pouvons mesurer combien, à travers ses critiques, Charles Baudelaire défend de façon pleine et entière les valeurs politiques et esthétiques qui le guident. « M. Horace Vernet est un militaire qui fait de la peinture. – Je hais cet art improvisé au roulement du tambour, ces toiles badigeonnées au galop, cette peinture fabriquée à coups de pistolet, comme je hais l'armée, la force armée, et tout ce qui traîne des armes bruyantes dans un lieu pacifique. Pour définir M. Horace Vernet d'une manière claire, il est l'antithèse absolue de l'artiste ; il substitue le *chic* au dessin, le charivari à la couleur et les épisodes à l'unité. »



Marco Boschini, *L'éloquence couronne la peinture*, gravure, 1660

***Ut pictura poesis* : la peinture est aussi parlante que la poésie**

Cette expression latine tirée d'un vers d'Horace a été au cœur d'un conflit entre poésie et peinture de la Renaissance jusqu'au milieu du 18^{ème} siècle. S'appuyant sur le vers d'Horace, chacun croyait y reconnaître la supériorité de son art sur l'autre. C'était une lutte de reconnaissance entre le lu (ou le dit) et le vu. La peinture réclamait un statut et une reconnaissance égale à la poésie. La phrase fait écho à notre exposition dans la mesure où le dispositif d'exposition propose que le dit prenne en charge le vu. Peut-on dire avec des mots le contenu implicite d'une œuvre plastique ? En d'autres termes, le discours sur l'œuvre peut-il se substituer à l'œuvre ?

Daniel Arasse : l'œuvre au carrefour de deux discours

L'historien de l'art et essayiste Daniel Arasse a consacré de nombreux ouvrages à commenter des œuvres picturales. Il a pour habitude de faire parler les tableaux. Il explique dans *À propos de la critique* pourquoi l'œuvre est le point de confluence entre plusieurs discours qui doivent se rejoindre :

« Selon Diderot et pour tout adepte de l'*Ut pictura poesis* : « tout morceau de sculpture ou de peinture doit être l'expression d'une grande maxime, une leçon pour le spectateur ; sans quoi, il est muet ». C'est le premier discours de l'œuvre. Le second est celui que le spectateur tient sur l'œuvre. Le troisième est la rencontre de ces deux premiers : le parcours que le regard opère à travers l'image. « Il y a dans toute composition, un chemin, une ligne... et cette ligne conduira et celui qui la regarde et celui qui tente de la décrire ». « La description fonctionne quand son discours rejoint le discours supposé de l'image et s'identifie à lui ».

Arthur Danto : l'œuvre n'existe pas sans son commentaire

Selon le philosophe et critique d'art américain Arthur Danto, l'œuvre n'existe pas sans son commentaire. Il traduit cette conception en une équation :

« [U]n objet *o* n'est une œuvre d'art que relativement à une interprétation *I* qui est une sorte de fonction grâce à laquelle *o* est transfiguré en une œuvre : $I(o)=\mathcal{E}$. » Arthur Danto, "Interprétation et identification", in : *La transfiguration du banal*, p. 203.

Selon l'équation de Danto, nous ne pouvons aborder une œuvre sans l'interpréter, puisque l'interprétation constitue l'œuvre d'art et distingue celle-ci d'un simple objet physique.

f) La pittura è cosa mentale

Renoncer à la matérialité de l'œuvre

L'exposition *Circulez, il n'y a rien à voir* interroge la matérialité de l'œuvre en l'évacuant. La part visible et tangible de l'œuvre serait accessoire tandis que son sens, son message seraient sa part essentielle. En déclarant que « *la pittura è cosa mentale* » (la peinture est une chose mentale), Leonard de Vinci considérait la partie conceptuelle de l'œuvre comme primordiale. Sa démonstration consolide la place de la peinture dans l'aristocratie des arts libéraux, en rupture avec la tradition artisanale. Le peintre devait tenir un rang égal à celui du poète et ne pas être considéré que comme un habile exécutant capable de créer des illusions visuelles. La peinture n'était donc qu'un moyen, comparable aux mots du poète, de faire advenir le sens de l'œuvre et de faire exister des idées.

La remarque de Vinci est aujourd'hui souvent associée à la reconnaissance de la dimension conceptuelle de toute œuvre d'art. Partant du principe qu'une œuvre est avant tout une idée



Jean Arp, *Trousse d'un Da*, bois flotté et peinture, 1921.

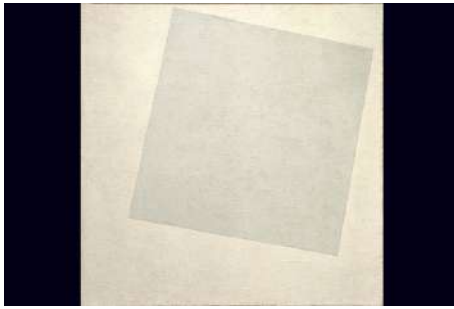
exprimée par les artifices du dessin, de la peinture, de la sculpture, etc. les artistes ont, au 20^{ème} siècle, remis la matérialité de l'œuvre en question. Pour y parvenir, ils ont d'abord renoncé à utiliser des matériaux dits « nobles » (marbre, peinture à l'huile...) c'est à dire consacrés par la tradition. L'abandon du « matériau noble », qui jusque-là composait les œuvres d'art, est en somme la première étape d'une dématérialisation de l'œuvre au profit de l'idée qui la caractérise. Les artistes des avant-gardes préférèrent utiliser des matériaux « pauvres » parce qu'ils renvoyaient à la trivialité de leur quotidien. À ce titre, ils méritaient d'évoquer la réalité, plus que tout autre matériau. « *On peut crier avec des ordures...* » disait le dadaïste Kurt Schwitters à propos de ses nombreux collages de papiers et objets de rebut récupérés.

La paupérisation des matériaux de l'œuvre ou la disparition de l'objet dans l'œuvre d'art a aussi permis à certains artistes d'échapper momentanément à l'économie de marché dont l'objet d'art est prisonnier.



D'une façon générale, l'économie des moyens plastiques et techniques dans la production des œuvres des avant-gardes, au début du 20^{ème} siècle, a participé de cette simplification et dématérialisation de l'œuvre. Des peintures monochromes à l'architecture fonctionnaliste libérée de son ornementation, dans tous les domaines de l'art et de l'architecture, la modernité se caractérise par un dépouillement formel.

Kasimir Malevitch, *Carré noir sur fond blanc*, 1915 et Adolf Loos, *Maison Steiner*, 1910.



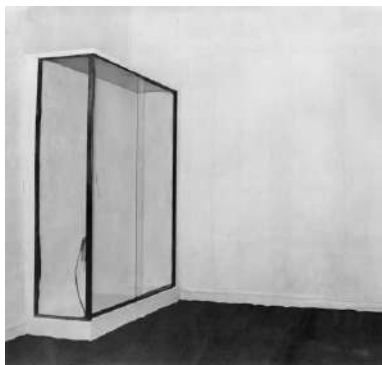
La peinture, avec Kasimir Malevitch, atteint son degré d'expression minimale dont le *Carré blanc sur fond blanc* est l'étape ultime.



Yves Klein se passionne pour le vide, allant jusqu'à signer le ciel et se faire prendre en photo sautant « dans le vide », avant de concevoir une exposition dite « du vide » à la galerie Iris Clert à Paris en 1958.

Yves Klein, l'exposition dite « du vide » ou *La spécialisation de la sensibilité à l'état de matière première en sensibilité picturale stabilisée*, Galerie Iris Clert, 1958.

La démarche d'Yves Klein a ceci de commun avec notre exposition qu'elle cherche précisément à toucher la sensibilité des spectateurs par des moyens immatériels. Le projet spécifique de



Klein est d'atteindre une couleur immatérielle. Il exerce d'abord la sensibilité matérielle du spectateur en le confrontant à cette couleur bleu outremer dont sont recouvertes les vitrines à l'extérieur de la galerie, puis le soumet à une déambulation dans la galerie vide aux murs blancs. « Ainsi, le Bleu tangible et visible sera dehors, à

l'extérieur, dans la rue, et, à l'intérieur, ce sera l'immatérialisation du Bleu. » Yves Klein.

g) La part du spectateur dans l'œuvre

Une exposition qui expose les regardeurs

L'exposition *Circulez, il n'y a rien à voir* invite des « diseurs » et des « diseuses » à transmettre aux spectateurs, par la parole, une part de l'œuvre matériellement absente des cimaises.

Pourtant, ces « diseurs et diseuses » ne sont pas nécessairement des médiateurs professionnels, ils ne possèdent pas obligatoirement un discours scientifique ou esthétique référencé. Qui sont-ils ? Ils sont des amateurs au sens le plus large du terme. Et comme tout amateur et toute amatrice, ils et elles sont avant tout des spectateurs et spectatrices des œuvres dont ils ont décidé de parler à d'autres spectateurs et spectatrices. Ces spectateurs parlants qui substituent leur discours à l'œuvre nous permettent ici de porter notre attention sur la part essentielle qu'occupe

le spectateur dans l'œuvre et de reformuler certaines questions : l'œuvre d'art existe-t-elle sans son spectateur ? Quel est le véritable rôle joué par le spectateur dans l'élaboration de l'œuvre ?

« Ce sont les regardeurs qui font les tableaux »

Du latin *spectatore* : contempler, regarder avec attention, le spectateur est celui « qui regarde avec les yeux et avec l'esprit », rappelle la définition du dictionnaire Littré. Il n'est donc pas aussi passif et aussi indépendant de l'œuvre qu'il n'y paraît. Pour l'artiste Marcel Duchamp, l'œuvre n'est vraiment achevée que lorsqu'elle rencontre son spectateur. Aussi, rebaptise-t-il le spectateur « regardeur » dans une formule devenue célèbre : « ce sont les regardeurs qui font les tableaux ».

Pour Marcel Duchamp, toute œuvre d'art a deux pôles : « il y a le pôle de celui qui fait une œuvre et le pôle de celui qui la regarde. Je donne à celui qui la regarde autant d'importance qu'à celui qui la fait. » (*Ingénieur du temps perdu*, p. 122).

Lorsque le spectateur regarde l'œuvre, il en fait une « lecture ». Il met en relation et organise les signes plastiques, ainsi, il fait advenir un sens. Mais il convient de s'interroger sur l'origine de ce sens : se trouverait-il déjà dans l'œuvre ? Serait-ce un contenu sémantique exprimé dans l'œuvre par des moyens plastiques qu'il s'agirait de mettre en évidence et de traduire en mots ? Ou bien, l'œuvre ne possède pas de sens intrinsèque, et son destinataire (spectateur ou critique) serait investi de la mission de lui en attribuer un.



S'agit-il de donner *son* sens à une œuvre (en faire ressortir le déjà là) ou de lui donner *un* sens (qui ne s'y trouvait pas jusque-là) ?

Pour M. Duchamp, il est clair que l'origine du sens de l'œuvre provient à part égale des « deux pôles » de l'œuvre : de « celui qui la fait » et de « celui qui la regarde ».

Marina Abramovic, *The artist is present*. 2012.

Lors de la rétrospective de son œuvre qui s'est tenue au MOMA en 2012, Marina Abramovic a proposé une performance, *The artist is present*. Cette performance confirme, de façon évidente, la part déterminante de l'artiste, « celui qui fait l'œuvre », et du spectateur, « celui qui la regarde », dans la construction d'une œuvre.

Chaque matin, à l'ouverture du musée, Marina Abramovic s'assoit, vêtue d'une longue robe unie devant une chaise, et les visiteurs, un par un, s'installent en face d'elle. L'artiste et le visiteur se fixent pendant quelque temps, sans échanger aucune parole, jusqu'à ce que le visiteur se lève et laisse la place à un autre. Certains restent deux minutes, d'autres quelques heures. Beaucoup explosent en sanglots. Le dispositif révèle tout ce que l'œuvre doit au spectateur mais également la mise en danger réciproque de l'artiste et du spectateur dans l'expérience de l'œuvre. S'il est admis que tout artiste se retrouve un peu dans chacune de ses œuvres, il est aussi évident que l'œuvre agit comme un miroir tourné vers le spectateur.

À bruit secret : l'énigme du spectateur révélée

Les dadaïstes, et après eux les surréalistes, ont fondé leurs œuvres sur le postulat de la participation active du spectateur (le « regardeur » de Duchamp). Pour ce faire, l'œuvre devient le réceptacle d'une énigme que le spectateur est invité à déchiffrer ou à dévoiler.



La couverture ficelée de *L'énigme d'Isidore Ducasse* de Man Ray cache des objets que le spectateur est invité à reconstituer par l'imagination à partir de la forme globale de l'œuvre. L'image mentale de ce qui est dissimulé sous la couverture est nécessairement propre à chaque spectateur qui y associe des connotations personnelles.

Cet objet abrité dans l'œuvre renvoie au terreau particulier que constitue l'imaginaire du spectateur et sur lequel « pousse » une énigme propre à chacun.



À bruit secret, en 1916, est considéré par Marcel Duchamp comme un « readymade aidé », c'est-à-dire une œuvre réalisée collectivement. Elle résulte d'une collaboration avec le collectionneur Walter Arensberg et la dramaturge Sophie Treadwell. La passion d'Arensberg pour les écritures cryptées inspire les inscriptions gravées sur les plaques ; Treadwell contribue à leur traduction. Pour Duchamp, les lettres manquantes, remplacées par des points, évoquent ces enseignes au néon dans lesquelles certaines lettres restent parfois éteintes. Arensberg introduit en secret, dans la pelote de corde enserrée entre les deux plaques à vis, un objet que l'on entend si l'on secoue l'œuvre.

L'œuvre est ici fondée sur des manques : des lettres manquantes et l'identité d'un objet enfoui dans la pelote qui ne se signale au spectateur que par son bruit.

Remplir ces manques par un contenu sémantique personnel est précisément ce que l'œuvre attend de son spectateur, ce qui en motive la raison d'être. À la paternité multiple (Duchamp, Arensberg, Treadwell) de l'œuvre s'ajoute celle du « regardeur » qui en comble les manques.

Les dadaïstes et les surréalistes ont initié un rapport actif du spectateur à l'œuvre et de l'œuvre au spectateur, lequel est devenu essentiel pour appréhender les œuvres de l'art contemporain.



L'emballage de monuments ou de sites par Christo et Jeanne Claude participe de cette même logique qui consiste à diriger l'attention du spectateur sur ce qui est caché. Une fois les détails du monument dissimulés par la toile, sa forme sculpturale se révèle au spectateur et l'idée d'un contenu caché se fait jour. La redécouverte du monument porte un éclairage sur son environnement, sa fonction, son histoire, etc.

Christo, *Emballage de l'arc de Triomphe*, Paris 2021.



Joseph Beuys, *Infiltration homogène pour piano à queue*, 1966.

Emmitouflée dans sa housse de feutre marquée d'une croix rouge, l'œuvre nous laisse deviner la nature de l'objet caché et nous renvoie également à l'impossibilité de jouer de l'instrument ou de l'entendre jouer. Nous sommes confrontés, avec l'empêchement de jouer, au mutisme de l'œuvre et à notre difficulté à en circonscrire la signification à l'aide du langage. Dans le même

temps, de nombreuses connotations, associées à la perception de l'œuvre, affluent dans l'esprit du spectateur. Mais ces idées sont parfois fugitives, contradictoires, mouvantes, polysémiques et pour certaines d'entre elles, refoulées. Cette expérience fondée sur une relation active à l'œuvre nous fait prendre conscience de la part inexprimable, indicible de toute œuvre d'art. Le mutisme de l'œuvre renvoie ainsi le spectateur à lui-même et lui fait entrevoir sa propre psyché.

h) La performance : L'art c'est la vie

La performance des « diseurs » : les œuvres animées par les mots

Dans l'exposition *Circulez, il n'y a rien à voir*, c'est la parole vivante qui est exposée en lieu et place des œuvres. Une parole portée par les « diseurs et diseuses » de l'exposition et qui ne répond à aucun contenu prédéfini, ni à aucune exigence de forme. Une parole « libre » de reproduire les formes canoniques du discours sur l'œuvre (discours descriptif, analytique, critique...) ou d'inventer sa propre forme, fut-elle improvisée, fut-elle dictée par la seule sensibilité de son auteur.

Cette parole vivante et performative contribue à faire des œuvres d'art des « objets animés » par les mots de ceux qui les disent. Cette définition sera confortée au début du 20^{ème} siècle par les dadaïstes pour qui « Dada, c'est la vie sans pantoufles ni parallèles ». Avec cette affirmation qui introduit le premier manifeste dadaïste, Tristan Tzara réexamine la valeur d'une œuvre dans sa proximité avec la vie.

L'œuvre ne doit plus être un objet figé, étranger au flux spontané et aléatoire de la vie.

Ce choix entraînera les artistes du mouvement Dada à donner une dimension artistique à un événement ou à une action partagée avec un public. Ainsi, dès la période Zurichoise, en 1916, ce groupe d'artistes se rassemble et réunit son public dans un lieu qui tient autant de la salle d'exposition (aux murs sont accrochés des tableaux de Kandinsky) que du Cabaret. Mais les prestations que les artistes donnent sur scène devant leur public ne ressemblent à rien de connu en matière de spectacle vivant. Les artistes déclament des textes poétiques souvent simultanément en plusieurs langues.

D'autres, tel l'artiste Hugo Ball, qui est à l'origine du lieu, scandent une poésie sonore fondée sur une forme de langage « non articulé », à l'instar du mot « dada » qui désigne ce mouvement. Ainsi Dada choisit la parole vivante et le geste performatif comme matériaux privilégiés pour des œuvres d'un genre nouveau qui s'inscrivent dans le flux de la vie. Dada inaugure là les formes de la performance ou du happening généralisées par l'art contemporain.

La performance est une action qui a valeur artistique, valeur fondée sur sa rencontre avec le spectateur. Gestes, paroles, attitudes, actions sont directement prodigués à un spectateur qui, comme tout public, réagit dans le lieu et l'instant de l'œuvre. La parole des diseurs et des

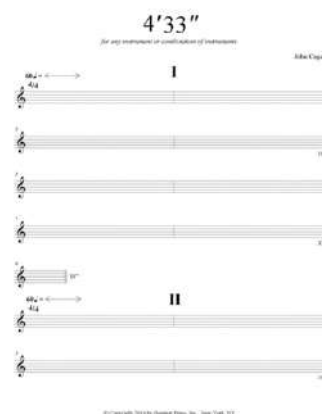
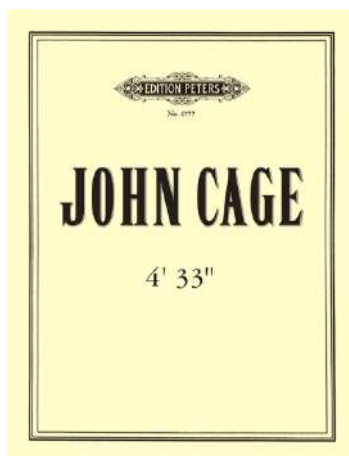
diseuses dans l'exposition *Circulez, il n'y a rien à voir* devient, en quelque sorte le lieu et l'instant des œuvres.



En réalisant *Singing sculpture* en 1969, les artistes britanniques Gilbert and George insistent particulièrement sur la remise en question de la matérialité figée de l'œuvre au profit du vivant. L'ambiguïté de l'œuvre réside dans la confusion entre l'art et la vie, forme vivante et sculpture.

Durant le happening, les deux artistes apparaissent en costumes trois pièces, le visage enduit de peinture métallique. Ils exécutent une série de mouvements mécaniques évoquant le rythme syncopé

des automates. Ils chantent en playback sur l'enregistrement d'une vieille rengaine des années 30. La voix simulée, appartenant au passé, en décalage total avec la réalité présente, amplifie l'impression de déshumanisation. Tout observateur est impliqué malgré lui dans le processus.



4'33'' de John Cage est une œuvre présentée dans l'exposition. Il s'agit d'une pièce musicale, à l'origine pour piano seul, qui est musicalement constituée de *4'33''* de silence. L'attention des spectateurs et du musicien se concentre sur le silence, c'est à dire en réalité sur tous les bruits de l'environnement du concert. Bruits du vent ou de la pluie à l'extérieur de la salle mais aussi raclements de gorges et signes d'impatience des spectateurs.

Comme les œuvres de l'exposition *Circulez, il n'y a rien à voir*, *4'33''* recouvre en fait plusieurs réalités : c'est un objet (une partition de musique), c'est aussi une idée (l'idée d'un morceau de musique constitué de silence), et enfin une performance qui intègre la présence active d'un spectateur-auditeur.

III) Quelques pistes pédagogiques

Puisque l'exposition référente s'articule essentiellement autour du langage, nous allons vous proposer des pistes pédagogiques qui partent de ce postulat. Elles sont exploitables à tous les niveaux, car parfois les choses les plus simples sont aussi les plus riches.

Incitation 1 : « Dictée d'objets »



Un arbre/une girafe/un avion/une allumette/un champignon/une ampoule/une ancre/une pomme/un nuage/un cœur/une auto/des lunettes/une banane/une guitare/un mouton/une bouteille/un bol/une botte/une brouette/une pipe/une clé/une cloche/une poire/une main/des étoiles/un ouragan...

Consignes :

Dessiner une dictée d'objets. Chaque objet sera chronométré et décompté à l'oral (par exemple : une table – 20 secondes « 20 – 19 – 18 – 17 – 16 », etc.). Vous ne savez pas combien d'objets seront dictés (en dicter une trentaine minimum), utiliser le plus possible l'espace de la feuille.

Contraintes :

- Une feuille blanche (pas d'indication sur « portrait » ou « paysage »).
- Stylo bille (ne pas donner d'indication de couleur... Ils feront ce qu'ils veulent et l'on pourra ainsi observer ceux qui en ont choisi plusieurs et ceux qui n'ont pas osé).
- Une séance.

Mise en commun et émergence du vocabulaire :

Placer toutes les productions sur une table et regarder les résultats. Il y a ceux qui auront dessiné en ligne (comme l'on écrit), ceux qui auront imaginé déjà un dessin en associant les différents objets dessinés, il y a ceux qui n'auront utilisé qu'une toute partie de la feuille car angoissés de ne pas savoir combien d'objets seront dictés, il y a ceux qui n'auront plus eu de place et qui auront dû faire des superpositions, etc.

Vocabulaire :

Écriture - ligne – colonne – séparation – encadrement – compartimentage

Dessin – foisonnement – superposition – accumulation – assemblage

Unicolore – Bicolore – multicolore

Vide – plein

Prolongement :

En choisissant 20 éléments de la « Dictée d'objets » imaginez et créez un paysage fantastique (notion d'irréel et d'assemblage d'éléments pour proposer des sortes de chimères. Par exemple, une girafe mélangée avec une guitare).

Incitation 2 : « Dictée de tableau »



Consigne : Dessiner un tableau dicté (par exemple « La chambre de Van Gogh à Arles » 1888). Écoutez bien les emplacements donnés (en bas à gauche de la feuille, derrière tel objet etc.).

Contraintes :

- Une feuille blanche (indiquez s'ils doivent prendre leur feuille en format « portrait » ou « paysage »).
- Stylo bille (ils ne pourront pas revenir sur leur dessin. Obligation de bien réfléchir à l'emplacement donné).
- Dictée de la mise en couleur.
- Une séance.

Mise en commun et émergence du vocabulaire :

Placer toutes les productions sur une table et regarder les résultats. Il y a ceux qui auront « bien » appréhendé l'espace (devant, derrière, premier plan, deuxième plan, aplat, perspective, etc.) et il y aura ceux qui auront une autre conception de l'espace. Il n'y a pas de bons ou de mauvais résultats, il faut absolument les rassurer sur ce point.

Vocabulaire :

Espace – perspective – aplat – profondeur

Échelle

Vide – plein

Écart – ressemblance

Exemples de productions d'élèves, classe de 6^{ème} (collège Bellevue)



Incitation 3 : « Dessiner pour voir »

Chaque élève dispose d'une feuille A3 qu'il est invité à déchirer en 8 morceaux sans faire de pli préalable.

Les élèves seront par groupes autour d'un objet simple (tasse, peluche...).

Choisir un temps de réalisation très court pour chaque consigne, en fonction de l'âge des élèves (quelques secondes, pas plus d'une minute).

Consigne :

Vous allez réaliser 8 dessins à partir des 8 consignes que je vais vous donner et vous numéroterez les feuilles de 1 à 8.

Contraintes :

- 1- Dessinez l'objet que vous avez devant vous.
- 2- Idem en changeant de main.
- 3- Dessinez en vous énervant.
- 4- Tenez votre outil à pleine main.
- 5- Tenez votre outil par son extrémité.
- 6- Dessinez de mémoire (enlever l'objet).
- 7- Empruntez la main de votre voisin, qui ne regarde pas ce qui se dessine. Inversez les rôles.
- 8- Dessinez l'objet sans lever le crayon.



Mise en commun :

Pour cela, vous pouvez placer les dessins par famille de contraintes.

Vocabulaire :

Écart – ressemblance.

Figuratif – abstrait.

Trait – ligne – courbe.

Stéréotype – archétype.

Effet – remplissage – vide – plein...

Incitation 4 : « Poésie...mon amour... »

« Un poème ne doit pas être d'abord en classe un morceau qu'il va falloir apprendre. Les résonances intimes qui font qu'un poème plaît à l'enfant échappent au maître... Ses propres préférences ne justifieraient pas non plus le choix de poèmes qui, par l'ampleur descriptive ou oratoire, la portée philosophique, la rareté du vocabulaire ou par la nostalgie propre à l'adulte, dépassent le degré de maturité intellectuelle et affective des élèves... Faut-il expliquer ces textes ? On expliquera au besoin tel mot dont l'incompréhension serait un obstacle, mais la paraphrase, la glose, le commentaire sont propres à détruire l'attrait poétique.

Il est naturel que l'enfant voie plus tard, dans un poème aimé, des significations qui lui auraient d'abord échappé... La pire erreur serait de dire aux enfants ce qu'il faut qu'ils admirent, à quel moment ils doivent être émus. »

Bernard Toressse, 1980.

En suivant la réflexion de Bernard Toresse, éloignons-nous un peu du sens d'un poème mais allons davantage dans les sonorités proposées, la musicalité qu'il offre ou les couleurs mentales que nous pourrions nous faire à la lecture de l'un d'entre eux.

Si nous prenions le poème « Odelette » de Madeleine Ley pour les plus petits. Nous pourrions essayer de les faire dessiner la musique qu'il évoque, l'émotion qu'il dégage, l'imagerie qu'il développe, notamment en insistant sur les rimes. Sans illustrer le poème et en sortant du figuratif, aller convoquer chez eux le geste, le rythme, le mouvement... comme une danse des crayons !

Odelette

Araignée grise,
Araignée d'argent,
Ton échelle exquisite
Tremble dans le vent.

Toile d'araignée
- Émerveillement -
Lourde de rosée
Dans le matin blanc !
Ouvrage subtil
Qui frissonne et ploie,
Ô maison de fil,
Escalier de soie !

Araignée grise,
Araignée d'argent,
Ton échelle exquisite
Tremble dans le vent.

Madeleine LEY (1901 1988)

Vous pourriez simplement essayer de rentrer dans le texte par le fil, ce fameux « fil » à la fois fragile qui « tremble, frissonne et ploie », mais aussi « subtil » et incassable à la fois.

En donnant une multiplicité/variété de fils (couleurs, épaisseurs, longueurs différentes et en nombre suffisant pour leur laisser le champ libre) et un seul mot : par exemple « Fil et toile », sans aucune autre indication. Voyez ce qu'il en ressortira plastiquement. Ensuite, lire le poème. Qui aura fait quoi ?

Toile = toile d'un peintre ; d'araignée ; de cinéma ; fil tissé dessus, dessous, etc.

Mais les mots peuvent devenir des productions !!!

L'écriture est une forme de dessin codifié. Il renvoie à un son, à une idée. Ce dessin peut être simple ou très complexe. L'écriture et le dessin semblent avoir un destin lié.



Richard Baquié « Le temps de rien », 1991.

Une phrase sans verbe, sans action, le néant, un temps vide de tout, le temps de rien s'impose comme une enseigne à lire absolument, comme si Richard Baquié avait voulu fixer un temps d'éternité. L'écriture devient sculpture monumentale, dure, métallique, froide malgré ses quelques taches de rouille chaude. Dans le temps de rien, il nous montre l'espace de tout.



Alighiero Boetti « De bouche à oreille », 1993.

Une phrase tissée, qui telle qu'elle est placée est illisible, inintelligible. Puis, comme par magie, un spectateur découvre le message, le dit à son voisin, qui à son tour, le transmet à un autre.

Finalement, la compréhension de la phrase se fait, par tous, de bouche à oreille.



Jean Daviot, « Dires – Désir », 2011. Œuvre de la série « Vherbe ».

Dans sa série « Vherbe », Jean Daviot fait réellement pousser des mots dans les paysages en lettres d'herbe ou de végétaux. Ils peuvent mesurer plusieurs centaines de mètres et pour certains n'être vus que du ciel.

Programmes

Pour les écoles primaires

Cycle 1 :

- Dessiner
- S'exercer au graphisme décoratif
- Réaliser des compositions plastiques, planes et en volume
- Observer, comprendre et transformer des images

Cycle 2 :

- La représentation du monde
- L'expression des émotions
- La narration et le témoignage par les images

Cycle 3 :

- La représentation plastique et les dispositifs de présentation
- La fabrication et la relation entre objet et l'espace
- La matérialité de la production plastique et la sensibilité aux constituants de l'œuvre

Pour le collège

Cycle 4 :

- « Images, réalité et fiction ».
- « La matérialité de l'œuvre : l'objet et l'œuvre ».
- « l'œuvre, l'espace, l'auteur, le spectateur ».

Pour le lycée

En seconde, enseignement optionnel :

- Champ des questionnements plasticiens

La représentation, ses langages, moyens plastiques et enjeux artistiques

La figuration et l'image

La matière, les matériaux et la matérialité de l'œuvre

La présentation et la réception de l'œuvre

L'idée, la réalisation et le travail de l'œuvre

Créer à plusieurs plutôt que seul

- Un questionnement artistique transversal : se penser et se situer comme artiste.

En première et terminale, enseignement optionnel :

- Champ des questionnements plasticiens

La représentation, ses langages, moyens plastiques et enjeux artistiques

La figuration et l'image

La matière, les matériaux et la matérialité de l'œuvre

La présentation de l'œuvre

La réception par un public de l'œuvre exposée, diffusée ou éditée

L'idée, la réalisation et le travail de l'œuvre

Créer à plusieurs plutôt que seul

- Champ des questionnements artistiques interdisciplinaires

Liens entre arts plastiques et architecture, paysage, design d'espace et d'objet

Liens entre arts plastiques et cinéma, animation, image de synthèse, jeu vidéo.

En première et terminale générales, enseignement de spécialité :

- Champ des questionnements plasticiens

La représentation, ses langages, moyens plastiques et enjeux artistiques

La figuration et l'image, la non-figuration

La matière, les matériaux et la matérialité de l'œuvre

La présentation de l'œuvre

La monstration et la diffusion de l'œuvre, les lieux, les espaces, les contextes

La réception par un public de l'œuvre exposée, diffusée ou éditée

L'idée, la réalisation et le travail de l'œuvre

Créer à plusieurs plutôt que seul

- Champ des questionnements artistiques interdisciplinaires

Liens entre arts plastiques et architecture, paysage, design d'espace et d'objet

Liens entre arts plastiques et cinéma, animation, image de synthèse, jeu vidéo

Liens entre arts plastiques et théâtre, danse, musique.

Éducation Artistique et Culturelle : EAC

Pour soutenir l'égal accès de tous les jeunes à l'art et à la culture.

Objectifs de formation en éducation artistique et culturelle

Grands objectifs de formation visés tout au long du parcours d'éducation artistique et culturelle	Piliers de l'éducation artistique et culturelle		
	Fréquenter (Rencontres)	Pratiquer (Pratiques)	S'approprier (Connaissances)
	- cultiver sa sensibilité, sa curiosité et son plaisir à rencontrer des œuvres (3) - échanger avec un artiste, un créateur ou un professionnel de l'art et de la culture - appréhender des œuvres et des productions artistiques - identifier la diversité des lieux et des acteurs culturels de son territoire	- utiliser des techniques d'expression artistique adaptées à une production - mettre en œuvre un processus de création - concevoir et réaliser la présentation d'une production - s'intégrer dans un processus collectif - réfléchir sur sa pratique	- exprimer une émotion esthétique et un jugement critique - utiliser un vocabulaire approprié à chaque domaine artistique ou culturel - mettre en relation différents champs de connaissances - mobiliser ses savoirs et ses expériences au service de la compréhension de l'œuvre

Fréquenter (Rencontres)				
Objectifs	Cycle 1	Cycle 2	Cycle 3	Cycle 4
Cultiver sa sensibilité, sa curiosité et son plaisir à rencontrer des œuvres	ouverture aux émotions de différentes natures suscitées par des œuvres	partage de ses émotions et enrichissement de ses perceptions	ouverture à des esthétiques différentes et à des cultures plurielles	manifestation d'une familiarité avec des productions artistiques d'expressions et de cultures diverses
Échanger avec un artiste, un créateur ou un professionnel de l'art et de la culture	accueil et écoute d'un artiste (d'un créateur) avec attention amorcée d'un premier échange	questionnement d'un artiste (d'un créateur) sur ses œuvres et sa démarche	débat avec un artiste (un créateur) et restitution des termes du débat	échange approfondi avec un artiste (un créateur) afin d'établir des liens entre la pratique de l'artiste et son propre travail
Appréhender des œuvres et des productions artistiques	suivi des codes appropriés lors des rencontres artistiques et culturelles	intégration des codes appropriés face aux œuvres et productions artistiques rencontrées	adaptation de son comportement face aux œuvres et aux productions artistiques selon les circonstances de la rencontre	découverte personnelle (directe ou indirecte) d'œuvres et de productions artistiques de manière plus autonome
Identifier la diversité des lieux et des acteurs culturels de son territoire	reconnaissance de quelques lieux et acteurs culturels de son environnement proche	repérage et qualification des principaux lieux culturels de son environnement	découverte du rôle et des missions des principaux acteurs et lieux culturels de son territoire	repérage de parcours de formation menant de l'art et de la culture, découverte de quelques grandes caractéristiques du financement et de l'économie des structures artistiques et culturelles

Pratiquer (Pratiques)

Objectifs	Cycle 1	Cycle 2	Cycle 3	Cycle 4
Utiliser des techniques d'expression artistique adaptées à une production	identification et expérimentation de matériaux, d'outils et de postures dans des univers artistiques sonores, visuels et corporels	action sur des matériaux (plastiques, sonores, corporels, textuels, émotionnels...) et expérimentation de gestes	exploitation de matériaux au service d'une intention	emploi de différentes techniques, réalisation de choix en fonction d'un projet de création
Mettre en oeuvre un processus de création	ouverture à des expériences sensibles variées	identification des différentes étapes d'une démarche de création	implication dans les différentes étapes de la démarche de création	prise d'initiatives, engagement, exercice de sa créativité
Concevoir et réaliser la présentation d'une production	présentation de sa production dans un lieu	exploration de différentes formes de présentation	réalisation de choix et création des dispositifs de présentation correspondants	présentation de sa production en tenant compte du contexte
S'intégrer dans un processus collectif	participation à un projet collectif en respectant des règles	engagement dans le collectif	respect de l'avis des autres et formulation de propositions	participation aux décisions collectives et à leur mise en oeuvre
Reflexion sur sa pratique	participation à un échange sur les propositions et les choix effectués	définition d'intentions de réalisation et présentation de ces intentions en termes simples	explication de son projet ou de sa production aux autres de manière structurée	exercice d'un regard critique sur sa pratique pour faire évoluer son projet

S'approprier (Connaissances)

Objectifs	Cycle 1	Cycle 2	Cycle 3	Cycle 4
Exprimer une émotion esthétique et un jugement critique	verbalisation de ses émotions	confrontation de sa perception avec celle des autres élèves	enrichissement de sa perception par une première analyse pour construire son jugement	défense d'un point de vue en argumentant
Comprendre et utiliser un vocabulaire approprié à chaque domaine artistique ou culturel	emploi d'un vocabulaire élémentaire pour parler d'une oeuvre	appropriation des noms de différentes formes de productions artistiques	utilisation de quelques éléments d'un lexique adapté pour caractériser une oeuvre	exploitation d'un lexique spécialisé pour analyser une oeuvre
Mettre en relation différents champs de connaissances	repérage des éléments communs à des oeuvres	comparaison et rapprochement des éléments constitutifs de différentes oeuvres	situation des oeuvres du passé et du présent dans leurs contextes	situation des oeuvres du passé et du présent dans leurs contextes à partir de questionnements transversaux
Mobiliser ses savoirs et ses expériences au service de la compréhension d'une oeuvre	expression orale sur une oeuvre pour la présenter	identification de quelques éléments caractéristiques d'une oeuvre	mise en relation de quelques éléments constitutifs d'une oeuvre avec les effets qu'elle produit	utilisation de ressources pertinentes pour analyser une oeuvre et déduire du sens

Glossaire

Cimaise :

1. Corps de moulures supérieur, à talon ou à doucine, d'une corniche d'entablement.
2. Vieux. Moulure de lambris, à hauteur d'appui, sur laquelle portait la première rangée de tableaux, la mieux en vue, dans une exposition.
3. Mur d'une salle d'exposition, même dépourvu de cette moulure.

Curatorial :

Qui concerne la conservation d'œuvres d'art, l'organisation d'expositions.

Dispositif :

C'est la manière de présenter le travail artistique, d'associer plusieurs éléments entre eux.

Estampe :

L'estampe désigne, au sens strict, le résultat de l'impression d'une gravure.

Happening :

Spectacle favorisant l'improvisation et demandant parfois la participation du public.

Muséal :

Relatif au musée.

Néophyte : Il peut désigner plusieurs choses, dont :

- À l'origine, dans l'Église chrétienne, une personne récemment baptisée.
- Par analogie, une personne nouvellement entrée dans un parti, une association, un groupe quelconque.
- Il peut également être un débutant dans le domaine auquel il se consacre.
- Il peut avoir un sens encore plus fort pour désigner des personnes n'ayant aucune connaissance particulière dans un domaine donné.
- Enfin, le mot peut désigner, en botanique, une plante récemment entrée dans un écosystème.

Paupérisation :

Abaissement du niveau de vie ; appauvrissement d'une classe sociale.

Scénographie :

Penser et créer une mise en scène pour une exposition. Imaginer un tout, entre l'œuvre ou les œuvres en fonction du lieu et inversement.

Sémantique :

Étude du sens, de la signification des signes, notamment dans le langage.

Statuomanie :

Terme inventé au 19^{ème} siècle pour moquer la propension de la monarchie de Juillet à élever çà et là des monuments aux grands personnages.

Synopsis : Récit très bref qui constitue un schéma de scénario.

Bibliographie

L'Art de l'exposition : Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle. Écrit par un collectif et traduit par Denis Trierweiler, Éditions du regard, 1998.

L'exposition à l'œuvre, Jean Davallon, Éditions L'Harmattan, 2000.

L'art : une histoire d'expositions, Jérôme Glicenstein, Presses universitaires de France, Lignes d'art, 2009.

L'exposition Universelle de 1900, sous la direction de Jean-Christophe Mabire, Éditions L'Harmattan, 2000.

Dispositifs artistiques et interactions situées, Bernard Guelton, Édition Presses Universitaires de Rennes, 2016.

(? référence ? Question d'Elise) du Seuil, 1964.

Le musée est-il vraiment un média, Jean Davallon, *Public & musées*, 1992, n° 2.

Le pouvoir sémiotique de l'espace, vers une nouvelle conception de l'exposition ? Jean Davallon, Hermès, La Revue 2011/3 (n° 61).

INSTALLATIONS. L'art en situation, Michel Petry, Michaël Archer, Nicholas de Oliveira et Nicola Oxley, Éditions Thames et Hudson, 1997.

De l'art de l'installation ; la spatialité immersive, Alain Alberganti, Éditions L'Harmattan, 2013.

L'art comme expérience, John Dewey, Éditions Gallimard, 2010.

La place du spectateur, Michel Fried. Esthétique et origines de la peinture moderne. Éditions Gallimard, 1990.

Le Minimalisme, Centre Pompidou. Site internet : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-minimalisme/ENS-minimalisme.htm>

L'œuvre d'art et sa reproduction, Dominique de Font-Réaulx et Joëlle Bolloch, photographies de Patrick Schmidt, Éditions des 5 continents, 2006.

Matière(s) à sensation. Dossier pédagogique. https://www.frac-centre.fr/upload/document/pedagogique/2018/FILE_5b07ff73cae9c_180411_peda_matières_a_sensation_bd.pdf/180411_peda_matières_a_sensation_bd.pdf

Traverser les murs : Mémoires, Marina Abramovic, James Kaplan, traduction Odile Demange, Éditions Fayard, 2017.

Contenu des deux malles pédagogiques « à vrai dire » Écoles primaires

La première :

- 5 panneaux photographiques (60 x 80 cm)

- Joseph Kosuth, *One and Three Chairs* (Une et trois chaises), installation : photo de la chaise, chaise, photo du texte, 1965.
- Pietro Antonio Martini, *Le salon de 1787*, gravure, 18^{ème} siècle.
- Triptyque :
* Une vue de l'exposition *Circulez il n'y a rien à voir* : Anonyme, *Cinq danseuses*, VII^e siècle, dynastie Tang – Chine, Terre cuite, hauteur 21cm, Musée Guimet, Paris.
* Un dessin de Benoît Grimalt des *Cinq danseuses*.
* Une prise de vue des statuts des *Cinq danseuses*.

- 8 Albums jeunesse et livres

- *Tout un Louvre*, Katy Couprie et Antonin Louchard, édition Thierry Magnier/ Louvre, 2005.
- *Face à face*, Andy Guérif, édition Palette..., 2016.
- *Le ruban*, Adrien Parlange, Albin Michel Jeunesse, 2016.
- *Taupe & mulot – Les peintres du jeudi*, Henri Meunier et Benjamin Chaud, Hélium, 2019.
- *Pomelo se souvient*, Ramona Bădescu et Benjamin Chaud, Albin Michel Jeunesse, 2017.
- *L'art du bout des doigts*, Annick de Giry, Seuil Jeunesse, 2016.
- *Le musée d'Iris*, Christine Schneider et Hervé Pinel, Seuil Jeunesse, 2021.
- *Art contemporain*, Céline Delavaux et Christian Demilly, édition Palette..., 2009.

- 18 vidéos de diseurs et diseuses
- Livret de salle de l'exposition avec toutes les œuvres dessinées par Benoît Grimalt

La deuxième :

- 5 panneaux photographiques (60 x 80 cm)

- Joseph Kosuth, *One and Three Chairs* (Une et trois chaises), installation : photo de la chaise, chaise, photo du texte, 1965.
- Pietro Antonio Martini, *Le salon de 1787*, gravure, XVIII^e siècle.
- Triptyque :
* Une vue de l'exposition *Circulez il n'y a rien à voir* : Giorgio Morandi, *Nature morte à la bouteille blanche*, 1955, Huile sur toile, 30×35,5 cm.
* Un dessin de Benoît Grimalt de Giorgio Morandi, *Nature morte à la bouteille blanche*.
* Une prise de vue du tableau de Giorgio Morandi, *Nature morte à la bouteille blanche*.

- 8 Albums jeunesse et livres

- *Portraits chinois*, Gaëtan Serra et Laura-Jane Tatlot, édition Palette..., 2021.
- *Roland Léléfan, l'artiste*, Louise Mézel, La joie de lire, 2021.
- *Ombres*, Suzy Lee, Kaleidoscope, 2010.
- *Le visiteur*, Didier Lévy et Lisa Zordan, Sarbacane, 2021.
- *Kaléidoscopes*, Delphine Perret, édition rouergue, 2019.
- *L'art du bout des doigts*, Annick de Giry, Seuil Jeunesse, 2016.
- *L'extraordinaire musée d'Oscar*, Catherine Ingram et Jim Stoten, Centre pompidou, 2011.
- *Art contemporain*, Céline Delavaux et Christian Demilly, édition Palette..., 2009.
- *Photos-souvenirs*, Benoît Grimalt, Poursuite éditions, 2014.

- 18 Vidéos de diseurs et diseuses
- Livret de salle de l'exposition avec toutes les œuvres dessinées par Benoît Grimalt

Contenu mallette pédagogique « à vrai dire » Établissements secondaires

La première :

- **4 panneaux photographiques (60 x 80 cm)**

- Joseph Kosuth, *One and Three Chairs* (Une et trois chaises), installation : photo de la chaise, chaise, photo du texte, 1965.
- Triptyque :
 - * Une vue de l'exposition *Circulez il n'y a rien à voir* : Giuseppe Penone *Nel legno* (dans le bois)
 - * Un dessin de Benoît Grimalt de *Nel legno* de Penone.
 - * Une prise de vue de *Nel legno* de Penone.

- **9 livres**

- *Lire la peinture dans l'intimité des œuvres*, Nadeije Laneyrie-Dagen, Larousse, 2019.
- *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art*, Roger Pouivet, *Vrin – Chemins philosophiques*, 2007.
- *L'art comme expérience* de John Dewey, Gallimard, 2010.
- *On n'y voit rien*, Daniel Arasse, Gallimard, 2003.
- *Fantômes*, Sophie Calle, Actes Sud, 2013.
- Catalogue *Take me, I'm yours*, exposition de la Monnaie de Paris.
- *La jeune fille à la perle*, Tracy Chevalier, Folio Galimard, 2002.
- *Critique d'art*, Baudelaire, Folio, 2011.

- **18 Vidéos de diseurs et diseuses**
- **Livret de salle de l'exposition avec toutes les œuvres dessinées par Benoît Grimalt**

La deuxième :

- **4 panneaux photographiques (60 x 80 cm)**

- Joseph Kosuth, *One and Three Chairs* (Une et trois chaises), installation : photo de la chaise, chaise, photo du texte, 1965.
- Triptyque :
 - * Une vue de l'exposition *Circulez il n'y a rien à voir* : Giuseppe Penone *Nel legno* (dans le bois)
 - * Un dessin de Benoît Grimalt de *Nel legno* de Penone.
 - * Une prise de vue de *Nel legno* de Penone.

- **9 livres**

- *Lire la peinture dans l'intimité des œuvres*, Nadeije Laneyrie-Dagen, Larousse, 2019.
- *L'œuvre d'art*, Béatrice Lenoir, GF Flammarion, 1999.
- *L'art comme expérience*, John Dewey, Gallimard, 2010.
- *On n'y voit rien*, Daniel Arasse, Gallimard, 2003.
- *Vers un musée radical*, Claire Bishop, édition MKF, 2021.
- *Fantômes*, Sophie Calle, Actes Sud, 2013.
- Catalogue *Take me, I'm yours*, exposition de la Monnaie de Paris.
- « *Art* », Yasmina Reza, Magnard, 2002.
- *Chronique d'art*, Appolinaire, Folio, 1993.

- **18 Vidéos de diseurs et diseuses**
- **Livret de salle de l'exposition avec toutes les œuvres dessinées par Benoît Grimalt**