Le centre Pompidou de Paris : la réalisation d'un grand projet artistique et culturel : les nouveaux usages de la démocratisation de l'art

Jian-Chung Tan

▶ **To cite this version:**

Jian-Chung Tan. Le centre Pompidou de Paris : la réalisation d'un grand projet artistique et culturel : les nouveaux usages de la démocratisation de l'art. Art et histoire de l'art. Université de Lorraine, 2016. Français. NNT : 2016LORR0244 . tel-01752394

HAL Id: tel-01752394
https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01752394

Submitted on 4 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

UNIVERSITÉ DE LORRAINE
École doctorale Fernand Braudel

Laboratoire Lorrain de Sciences Sociales 2L2S

LE CENTRE POMPIDOU DE PARIS. LA RÉALISATION D'UN GRAND PROJET ARTISTIQUE ET CULTUREL : LES NOUVEAUX USAGES DE LA DÉMOCRATISATION DE L'ART

Thèse de doctorat en Arts

Présentée et soutenue par

Jian – Chung TAN

le 19 novembre 2016

sous la direction de Monsieur le Professeur Roland Huesca

En présence du jury
M. Frédéric GIMELLO, M. Roland HUESCA, Mme Claire LAHUERTA,
Mme Frédérique VILLEMUR

REMERCIEMENTS

Je remercie tout particulièrement mon directeur de recherche, Monsieur Roland Huesca, dont la grande disponibilité et les conseils précieux m'ont permis de mener à bien cette thèse.

Je fais mes remerciements à ma famille, à Shu-Yi, ma femme et à mes trois enfants Charlotte, Joanna et Christophe: leur patience, leur compréhension et leur soutien ont été la force la plus solide pour m'encourager à réussir mes études en France.

Tous mes remerciements également à mes amis, qui m'encouragent et m'aident à corriger ma thèse, particulièrement à Rose Giorgi-Meneses, Bernadette Dumas et André Schaerer.

Enfin, j'exprime ma gratitude à toutes les personnes qui m'ont soutenu dans mon travail et celles qui m'ont permis de mener à bien mes recherches.

Sommaire

INTRODUCTION 11

PREMIERE PARTIE : POLITIQUE CULTURELLE ET INNOVATION PLURISDICIPLINAIRE 26

Chapitre I : la démocratisation culturelle : vers un renouvellement de la muséographie 27

1. La redéfinition du musée d'art : le Centre Pompidou et sa mission d'interaction sociale, un projet au cœur de la démocratisation de l'art 27

2. la rénovation des Halles : un lieu de rencontre dans la ville 29

3. Une architecture innovante au service de la démocratisation de l'art et de la culture 31

Conclusion du chapitre I 46

Chapitre II : Le renouvellement du programme : développement de la stratégie de l'exposition thématique 47

1. La France et ses artistes étrangers 48

2. Une programmation pluridisciplinaire dans la lignée des grands musées 52

3. Vers une approche géo-culturelle 59

4. Exposition thématique et contemplation nomade 71

5. Art et société : apprécier l'art par sa rencontre avec des objets du quotidien 83

Conclusion du chapitre II 112

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE : 114

DEUXIÈME PARTIE : EXPOSITIONS THÉMATIQUES : NOUVEAUX MODES D'ACCÈS, NOUVEAUX REGARDS AVEC *BIG BANG*, *ELLES@CENTREPOMPIDOU* ET *DANSER SA VIE* 118

Chapitre I : *Big Bang* deux aspects antagonistes : destruction et création 119

1. Une thématique anthropologique 121

2. Une mise en scène ? 127

Conclusion de l'exposition *Big Bang* 209

Chapitre II : Le parcours thématique de *elles@centrepompidou* 211

1. La part des femmes 211

2. Structurer les parcours avec une classification anthropologique 215

3. Premières luttes : l'ombre du masculin 218

4. Lutte pour la liberté et l'égalité 225

5. Approches matérielles et techniques : approche de la vie quotidienne..... 247

6. La mise en scène spatiale et l'immersion 263

Conclusion de l'exposition *elles@* 269

Chapitre III : Pleins feux sur un art jusque là périphérique : la danse 272

1. Préambule à l'exposition *Danser sa vie* 272

2. Du plateau à la galerie : faire apparaître d'autres regards sur le monde par la danse 276

3. Une nouvelle vision de subjectivité : le corps dansé 277

4. Triomphe de la technique 283

5. Une réinvention du corps dans les relations transversales aux événements 290

Conclusion de l'exposition *Danser sa vie* 305

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE 311

TROISIÈME PARTIE : LA VOLONTÉ D'OUVERTURE VERS TOUS : RENOUVELER LA TRANSMISSION CULTURELLE 317

Chapitre I : La volonté d'ouverture vers tous : les différents outils de transmission culturelle 318

1. Du bon usage du cartel 320

2. Logique diachronique : du nouvel usage de la chronologie 327

3. Le croisement entre écrits et arts plastiques 329

4. Constituer une trace mémoire de la visite : les enjeux du catalogue ? 336

5. La multiplicité des visites guidées 349

6. Rendre la visite libre et autonome ? 351

7. Accompagnement des visiteurs en situation d'handicap 354

8. Coloniser un territoire virtuel 358

Conclusion du chapitre I : 364

Chapitre II : Concrétiser et amplifier l'expérience esthétique dans le prolongement de la visite d'une exposition 366

1. La transmission orale oriente les regards 366

2. Sensibilisation et interdisciplinarité : *Rencontres croisées* 369

3. La pluridisciplinarité en fête : *Nouveau Festival* 373

4. Le programme du cinéma et la danse en résonne avec l'exposition *elles@centrepompidou* 376

Conclusion du chapitre II 377

Chapitre III : La participation des jeunes à des expériences artistiques 378

1. la démocratisation culturelle : l'action éducative 380

2. L'éveil de la sensibilité chez les enfants 381

3. Zigzart et Focus : les ateliers qui amènent à la « création » 391

4. Correspondance des arts : peinture, musique, danse et poésie 396

5. Faire de la vie une œuvre d'art 403

6. Sensibilisation auprès des adolescents : le Studio 13/16 407

7. Expérience virtuelle : site web Juniors pour les adolescent de 12 à 16 ans 410

Conclusion du chapitre III 413

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE : 415

CONCLUSION GÉNÉRALE 419

BIBLIOGRAPHIE 425

ANNEXES 441

1. liste de exposition au Centre Pompidou 441

2. « *Géographie des avant-gardes, 1915-1917* » 444

3. *Manifeste. Trente ans de création en perspective 1960-1990* 445

4. *Manifeste, une histoire parallèle, 1960-1990* 446

5. Typologie des visiteurs 447

6. *ÇA CRAINT – un quart d'heure pour dire non!* 448

7. *GRAND HUIT- trois quart d'heure la tête en bas* 450

8. *SPEED DATING – deux minutes trente avec Sylvia* 452

9. *FENG SHUI- une demi-heure en apesanteur* 454

10. Le liste des directeurs du MNAM 456

TABLE DES MATIÈRES 457

INTRODUCTION

Dès l'origine, par sa nouveauté architecturale, le Centre Georges Pompidou apparaît en 1977 comme un lieu culturel remarquable. D'emblée, cette nouveauté met en œuvre une ambition culturelle novatrice portée par un renouveau des politiques de démocratisons de l'art. Comment décrire et comprendre cette « explosion » de nouveauté qui caractérisent à présent les musées des XX^{e} et XXI^{e} siècle ?

Mais tout d'abord, qu'est-ce qu'un musée pour le sens commun ? Dès 1946, le Conseil International des Musées[1] trace à grands traits les objectifs de ces institutions culturelles : « *Les musées qui détiennent les collections les conservent dans l'intérêt de la société et de son développement : la mission d'un musée est d'acquérir, de préserver et de valoriser ses collections afin de contribuer à la sauvegarde du patrimoine naturel, culturel et scientifique. Ses collections constituent un important patrimoine public, occupent une position particulière au regard de la loi et jouissent de la protection du droit international. À cette mission d'intérêt public est inhérente la notion de gestion raisonnée, qui recouvre les idées de propriété légitime, de permanence, de documentation, d'accessibilité et de cession responsable* »[2]. Des missions et des obligations donc ! Les musées contribuent à la connaissance, à la compréhension et à la promotion de l'activité artistique, culturelle et éducative. A la fin des années soixante-dix, porté s'interrogeant sur les dispositifs scénographique et sur les approches anthropologique de l'art, le Centre Pompidou saura en renouveler les usages. L'affaire mérite un détour :

Dans ce contexte, au départ de notre recherche, nous avions décidé d'analyser seulement deux grandes expositions, que nous avions visitées et qui nous avaient beaucoup plu : *Big Bang* (2005-2006) et *elles@centrepompidou* (2009-2011), car ce qui nous avait intéressé était le fait que ces expositions montraient plusieurs aspects de la muséologie moderne liés à leur côté thématique, en particulier l'importance de la scénographie et de la pluridisciplinarité. Nous nous sommes assez vite rendu compte cependant que ces expositions soulevaient des questions diverses et complexes liées à la mise en place du projet du Centre Pompidou :

Quel était le but du Centre Pompidou ?

Pourquoi et comment est né le projet du Centre Pompidou et que signifiait une architecture aussi innovante ?

L'idée de la place de la France dans le monde culturel nous est apparue lorsque nous avons réfléchi sur certaines des raisons de ce projet.

Comment la présence dans le Centre culturel Pompidou de lieux consacrés à

1 Le Conseil International des Musées est fondé en 1946 par des professionnels des musées pour traiter tous les problèmes liés aux musées.

2 site : http://www.icom-musees.fr/index.php/page/index/Code-de-deontologie-de-lICOM

d'autre arts que les arts plastiques (Bibliothèque, Centre de création industrielle, Centre de recherches acoustiques, cinémathèque) a pu favoriser l'idée de pluridisciplinarité lié à l'art moderne et contemporain.

Comment la méthodologie muséale a pu passer d'une forme figée et conventionnelle à cette ''explosion'' de nouveautés qui caractérise maintenant les musées des XX^{e} et XXI^{e} siècles ?

Nous avons été frappé par l'importance accordée à l'idée de démocratisation et à la manière dont le Centre abordait les problèmes liés à la prise en compte du public.

Nous nous sommes intéressé à l'importance du développement des programmes autour des expositions.

De questions en questions plusieurs hypothèses de travail nous sont apparues.

1. Des innovations pluridisciplinaires ?

La première étude concerne la naissance du Centre Pompidou, et, pour cela, il nous a fallu analyser les raisons du projet : d'abord, il s'agit de l'ambition du Président Pompidou qui voulait créer un Centre Culturel voué aux expressions artistiques contemporaines et à la lecture, à la création et à la recherche. Ce Centre n'a pas été conçu pour une élite intellectuelle, mais pour jouer un rôle important dans la démocratisation culturelle visant à insérer dans la vie artistique et sociale de sa ville des services d'information, de confort et de rencontre destinés à attirer un public très divers et surtout à élargir la fréquentation à des personnes peu habituées à venir au musée.

L'architecture du Centre, qui répond à cet aspect de la démocratisation culturelle, est liée à l'idée selon laquelle le musée doit être considéré comme un lieu de vie. Son esthétique, qui a beaucoup choqué par sa nouveauté, apparaît en rapport avec cette idée moderne de l'art qu'il veut présenter. La liaison dedans/dehors de cette architecture emblématique, avec des œuvres d'art s'étendant jusque dans le Piazza devant le grand bâtiment coloré, apparaît non seulement comme une invitation à pénétrer dans le musée, mais aussi à montrer que l'art moderne et contemporain ne doit pas resté caché entre les murs et surtout qu'il appartient à tous.

Il nous a fallu aussi analyser la mise en œuvre du programme du Centre dans un contexte historique : la part très importante (de longue date) de l'État dans la vie culturelle du pays ; une période de prestige avant et après la première guerre mondiale avec la présence de nombreux artistes étrangers à Paris, qui ont contribué à l'avènement

de l'art moderne et contemporain ; leur départ vers les États-Unis à cause de la montée du Nazisme ; le désir du Président Pompidou de faire retrouver à la France d'une part son ancien prestige culturel, et, d'autre part, une cohésion politique et sociale après les événements de 1968.

Si le départ des étrangers a appauvri le prestige de Paris, il a eu aussi des effets bénéfiques : avec les pérégrinations des artistes, les mouvements artistiques divers se sont influencés et enrichis par la rencontre avec d'autres savoirs et savoirs-faire, dont il nous a fallu tenir compte : c'est l'art élargi, dans tous les sens du terme, qui entre dans les musées en favorisant d'autres formes d'art à côté de la sculpture et de la peinture des musées traditionnels, en fusionnant aussi les arts majeurs et mineurs et en ayant recours à des matériaux très divers.

Ce décloisonnement des disciplines artistiques aboutit à une expression interdisciplinaire, et ce dès les premières expositions thématiques du Centre Pompidou que nous avons choisi d'étudier, car elles marquent les étapes qui doivent établir la place de Paris en relation avec le reste du monde.

La première exposition *Paris-New York*, est suivie d'une série de trois expositions, *Paris-Berlin* (1978), *Paris-Moscou* (1979), *Paris-Paris* (1981), en rapport avec les autres grands centres artistiques des État-Unis et d'Europe (New York, Berlin, Moscou). Nous nous savions que le Centre Pompidou avait dans son projet comme ambition de faire retrouver à Paris la place culturelle importante qu'elle occupait autrefois et à montrer les richesses des échanges entre ces différents pays et Paris.

Après cette première étape « occidentale », le Centre a mis en place, de 1986 à 2005, une série d'expositions – *Japon des avant-gardes, Magiciens de la terre, Alors, la Chine ? et Africa Remix* – elles aussi géo-culturelles, mais cette fois qui concernaient des pays plus lointains.

Notre étude a voulu démontrer que le tournant anthropologique de l'art guide la mise en circulation des savoirs quotidiens et, par conséquent, l'organisation et la présentation des œuvres dans leur inscription socioculturelle nourrit le travail muséographique qui doit aboutir à une médiation entre l'œuvre d'art et le visiteur.

À travers cette première étape geo-culturelle, nous avons découvert l'importance du commissaire et des organisateurs de chaque exposition et de leur rôle qui sera donc de tenir compte de différentes spécificités : celle de l'œuvre d'art et celle du visiteur.

En ce qui concerne la mise en place des agencements, nous avons découvert deux styles différents présents pendant la période de la direction par le premier directeur Pontus Hulten du Musée National d'Art Moderne[3] : le style linéaire et le style mosaïque[4] que nous avons décidé d'étudier, car ils nous ont paru intéressants du point

3 De 1973 à1981, le MNAM est sous la direction du Pontus Hulten.

4 Bernadette Dufrêne, *La création de Beaubourg*, PUG, 2000, p.162.

de vue des déplacements et comportements des visiteurs ; une étude en 1983 sur quatre types de visiteurs vient renforcer cette prise en compte de l'importance accordée au public dans son rapport avec les expositions.

Nous avons voulu démontrer un second aspect de la mise en place du Centre (de 1997 à 2006) en étudiant les expositions : *Manifeste, Made in France* (1997), *Les années Pop* (2001), *La Révolution surréaliste* (2002), *Le Mouvement des images* (2006), une série d'expositions qui évoquent le rapport entre l'évolution de l'art et la société. En effet, chacune de ces expositions met en scène, de façon plus évidente et plus particulière que dans les expositions géoesthétiques, les nouveaux domaines de l'art (design, architecture, photographie, cinéma, vidéo, arts du spectacle).

En rassemblant des œuvres de l'art et du design dans l'exposition, nous pouvons étudier les relations complexes entre le développement global de l'art et l'évolution du design, c'est-à-dire la relation entre les objets d'usage et le cadre de vie de l'homme représentés par le design et les autres créations artistiques.

Pour une étude sur la présentation des œuvres architecturales, la mise en scène, les préoccupations de l'architecte, l'évolution de l'architecture et ses rapports avec le développement social et économique, nous essayons de comprendre quelle est la réflexion sur le patrimoine architectural et sur l'évolution de la culture populaire dans la société de consommation.

Au début des années 1980, le Cabinet de la Photographie est créé au Centre Pompidou sous la direction du conservateur du MNAM, Alain Sayag, ce qui a permis une entrée plus importante des photos dans les expositions. Ceci nous a demandé à interroger sur le rôle de la photographie dans ses diverses fonctions : communication (journaux, média ou critique) ses caractéristiques dans l'histoire sociale et en particulier, l'« art moyen » qu'a traité Pierre Boudieu[5] afin de noter les rapports avec la société et la culture, et nous remarqué l'importance de la photographie dans son croisement avec l'art dans l'exposition *La Révolution surréaliste*.

Entre les années 1972 et 2011, le Centre Pompidou a enrichi la collection de films en faisant l'acquisition de 1 244 œuvres de 399 artistes. Le cinéma devient aujourd'hui une industrie culturelle et une création artistique à part entière. Nous avons étudié comment le cinéma s'inscrit une approche sensible de l'art en faveur des moyens qu'il emploie (scénario, musique, effets sonores, effets optiques, mise en scène) et qui touchent ainsi la sensibilité des visiteurs.

Nous voyons ainsi que l'intégration de nouveaux domaines (design, architecture, photographie, cinéma et vidéo) peut révéler un territoire de plus en plus « élargi » de l'art.

---

5 Pierre Bourdieu. *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie,* Paris, éd. Minuit, 1966.

2. Expositions thématiques : une structuration du regard

Notre étude aborde une réflexion sur le développement muséologique et le souci de démocratisation : comment la stratégie de l'exposition thématique fonctionne-t-elle pour sensibiliser le public à l'existence des objets d'art et expliciter la complexité de l'art moderne et contemporain ? Comment les stratégies thématiques, au sens anthropologique, peuvent-elles fournir des informations contextuelles, conceptuelles, sensorielles, pour faciliter le parcours des visiteurs ? Comment dans chaque salle mettre en relation toutes les œuvres par l'accrochage afin de faire ressortir le thème ?

Le dédale de ces questions nous conduit à penser à l'importance donnée au choix d'un parcours et à la structuration de la présentation.

En 2005, l'exposition *Big Bang- Destruction et création dans l'art du XX^e siècle* évoque ce qu'est l'art moderne par une explosion dans tous les secteurs de la création artistique, en soulignant deux aspects antagonistes : « destruction » et « création ».

Nous avons vu bon d'étudier la stratégie de son commissaire Catherine Grenier, qui aborde la mise en scène de cette exposition grâce à neuf approches : la trame narrative ; lorsque l'anthropologie entre en scène ; sacrilège et esprit de subversion ; de la mélancolie au réenchantement ; métamorphoser les regards portés sur le réel ; identités et différences : la tension du regard ; la stimulation de l'expérience esthétique par les couleurs ; les couleurs et les formes : la part des artistes ?

Nous avons découvert que *Big Bang* montre que le Centre avait ressenti la nécessité d'expliquer à des visiteurs qui souvent pouvaient trouver l'art moderne et contemporain incompréhensible ou choquant, pourquoi et comment cet art était né.

Et, avec *elles@* en 2009, nous avons une exposition qui partait plutôt d'une réflexion sur un problème de société – la place de la femme dans l'art – qui alliait à la fois des revendications souvent féministes à une découverte d'artistes-femmes. Le commissaire Camille Morineau a souligné l'importance qu'elle attache à la réflexion de Virginia Woolf sur la femme dans son livre *Une chambre à soi* paru en 1929 : « *il n'y a pas de spécificité féminine littéraire d'écriture, pas d'écriture féminine, par contre il y a un problème qu'elle identifie très bien et très vite, qui est la condition de travail pour les femmes de l'époque qui leur interdit d'être artiste à part entière* »[6]. Ce roman devient une sorte de fil conducteur sur le mal-être des femmes-artistes dominées par une société soumise à des critères masculins, ainsi que sur l'émergence de créatrices très souvent intéressées par le développement des nouveaux moyens artistiques, tels que la photographie, la vidéo, le design, l'architecture et les nouveaux matériaux.

---

6 Conférence *Une chambre à soi*, Camille Morineau, Centre Pompidou, 28 Mai 2009.

En 2011, une exposition *Danser sa vie – Art et danse de 1900 à nos jours*[7] est dirigée par les conservatrices Christine Macel et Emma Lavigne. Il nous a semblé intéressant d'étudier cette exposition pour deux raisons. La première est que la danse, qui autrefois n'avait place dans les musées traditionnels que sous forme de tableaux (*La classe de danse* (1874) d'Edgar Degas) ou de sculptures (*La Petite Danseuse de quatorze ans* (1879-1881) de Degas ; *Mouvement de danse* (vers 1911) de Rodin), devient maintenant le sujet de plein droit d'une exposition. Déjà, cependant, avec l'avènement de l'art moderne, les artistes-peintres avaient des rapports très étroits avec les milieux des spectacles et en particulier de la danse, s'en inspirant pour leurs œuvres (Picabia, Matisse, André Derain, Emil Nolde) ou créant des décors (Picasso[8], Sonia Delaunay pour les Ballets Russes).

Le parcours thématique est conçu pour répondre à de multiples approches qui invitent à découvrir comment, dans des contextes sociaux différents, les arts plastiques se reflètent dans la danse et vice-versa.

La seconde raison est que cette exposition semble être née d'un phénomène qui explique comment une exposition peut en engendrer une autre, et comment la programmation muséale peut se faire par un rapport entre expositions.

L'organisation de *Danser sa vie* repose sur une multiplication du regard en mêlant à la danse, la peinture, la sculpture, les costumes, la photographie, la musique, les vidéos et performances. La mise en scène avec des dispositifs de luminosité et d'obscurité, favorisant l'immersion des visiteurs, propose de nouvelles voies pour interpréter et renouveler le regard non seulement sur la danse, mais sur l'art en général.

Ces trois expositions thématiques présentent une étape dans le développement du Centre : par leur façon d'aborder un sujet précis et de l'accompagner d'une trame, d'une histoire, d'un développement, elles incitent chaque visiteur, selon ses connaissances, son expérience, sa personnalité, à mieux réfléchir, à mieux ''comprendre'' l'art moderne et contemporain.

Depuis la fin du XX^{e} siècle, l'émancipation de la mentalité des artistes contribue à de multiples hybridations des disciplines artistiques dans le monde de l'art. Notre étude a voulu démontrer que ces trois expositions thématiques peuvent montrer comment le Centre Pompidou a pu contribuer à expliciter autant que possible le langage artistique et ainsi aboutit à un moyen nouveau de communication et de médiation. Selon

---

7 Le titre ''*Danser la vie*'' vient d'un ouvrage Ma vie de la pionnière de la danse moderne Isadora Duncan, publié en 1928 : « *Mon art est précisément un effort pour exprimer en gestes et en mouvements la vérité de mon être. (…) Devant le public qui venait en foule à mes représentations, je n'ai jamais hésité. Je lui ai donné les impulsions les plus secrètes de mon âme. Dès le début, je n'ai fait que danser ma vie* », dans le livre d'Isadora Duncan, *Ma vie* (1928), trad, de l'anglais par Jean Allary, Paris, « Folio » Gallimard, 1999.

8 Pablo PICASSO, Rideau pour le ballet ''*Parade*'', 1917 au Centre Pompidou.

l''architecte Pierre Thibault : « *Mettre en exposition, c'est faire en sorte que l'ensemble des objets présentés crée une résultante, une impression, un souvenir qui soit supérieur à la somme des objets, des œuvres qui le composent. C'est chercher à faire vivre une expérience unique, un peu comme certaines mises en scène percutantes au théâtre, qui nous amènent dans un avenir consacré à composer un sens, avec souvent presque rien, très sobrement, de façon minimale. La mise en exposition peut trouver la manière juste de nous conduire dans l'environnement propre à nous faire vivre un moment unique au contact des œuvres et des objets* »[9].

Une exposition instaure un rapport entre le visiteur et le conservateur, dont l'objectif est de transmettre une information, favorisant les conditions de rencontre avec l'œuvre d'art.

La place donnée au visiteur nous a semblé très importante (démocratisation des musées et visiteur considéré dans sa pluralité). Le Centre Pompidou cherche toujours à faciliter l'accès de l'art moderne à des publics divers et a pour cela développé une politique portée sur l'accès à l'art à des publics de niveaux culturels différents.

3. Toucher un public pluriel

Comment le Centre peut-il créer une offre plurielle pour un homme pluriel et comment faciliter l'accès de l'art moderne à des publics de niveaux culturels différents, à des publics divers (curieux pouvant être attirés par l'originalité du centre, amateurs d'art, touristes, scolaires, chercheurs, jeunes, familles, handicapés)? La question nous a obligé à prendre en compte, dans la mise en place de la médiation, tout un enrichissement créé autour de l'exposition. Grâce à des dispositifs communicationnels (outils traditionnels : cartels, citations, panneaux, audioguides et catalogues), qui non seulement renseignent le visiteur, mais ont un rôle d'élargissement des sensations et des sens.

Une des évolutions muséales qui nous ont frappé est l'importance nouvelle du site web. Avec les progrès de la technologie, le Centre Pompidou s'est intéressé à ce que pourrait apporter un espace virtuel, le Centre Pompidou cherche toujours à offrir au public de nouvelles approches de la dimension culturelle, le site web étant un outil de médiation destiné à informer non seulement le visiteur, mais quiconque s'intéresse à l'art moderne et contemporain, où qu'il soit dans le monde.

Le site web du Centre Pompidou propose les compléments informatiques sur les œuvres et sur le parcours de l'exposition thématique qui contribuent à

9 Pierre Thibault, "*L'exposition:lieu d'apprentissage, d'étonnement et d'émotions*", Musées, 1996, Vol. 18, N°1, p. 42.

faire entrer davantage le visiteur dans l'intention à la fois de l'artiste et du sujet de l'exposition. Le site constitue une véritable banque de ressources culturelles et sociales et, par analogie, s'ouvre vers d'autres domaines du savoir, tels que l'anthropologie. Ce qui nous paraît important et constitue la singularité d'un tel site, c'est qu'il donne une durée illimitée à l'exposition et qu'il l'ouvre à tous les publics.

Le site web du Centre est une façon de multiplier les références dans lesquelles le visiteur peut butiner et faciliter ses explorations en s'appropriant des outils pour étayer sa propre recherche ou ses propres intérêts.

Ensuite notre recherche a voulu voir comment le Centre avait décidé de croiser les domaines artistiques dans l'exposition en vue d'orienter le regard sur l'œuvre. Nous proposons une analyse des pratiques expographiques liées à la transmission culturelle. Pour cela, le Centre Pompidou a aussi eu recours à des manifestations périphériques servant à élargir l'expérience artistique au delà de la visite du musée (conférences, spectacles, projections cinématographiques) pouvant apporter des explications et des connaissances plus précisées sur l'art moderne à des public divers.

Nous avons étudié aussi une caractéristique importante du Centre : ses ateliers créés spécialement pour enfants et adolescents et qui permettent au Centre Pompidou d'adhérer à une démocratisation culturelle encore plus vaste. En pensant à ce choix de créer des ateliers spécifiques pour éduquer les sens de l'enfant et pour trouver ainsi les meilleurs moyens d'éveiller chez lui un intérêt pour l'art, nous avons pensé nécessaire d'abord de voir comment, à partir surtout du XIX^{e} siècle, est apparu un intérêt pour des méthodes pédagogiques dont on retrouve certains aspects dans ces ateliers pour enfants.

Méthode :

Pour parler de notre méthode de travail, il nous faut d'abord parler de notre expérience personnelle (et pour cela, nous passons à la première personne du singulier).

C'est en 2001 que je suis venu en France dans l'espoir de mieux m'approcher du développement de l'art moderne et contemporain et pour poursuivre mes études de peinture et d'art plastique. De 2003 à 2007, j'ai suivi les cours de l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg, où j'ai découvert les ateliers (peinture, sculpture, photographie, verre, métal, bois), et j'ai été passionné par ces cours souvent interdisciplinaires et beaucoup plus variés qu'en Chine.

En 2008, j'ai préparé mon mémoire de maîtrise sur le stage que j'ai effectué au Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice, où j'ai découvert le travail complexe de la mise en place d'une exposition, organisée avec la coopération de l'artiste ; pour cette exposition, j'ai dû contribué à la préparation (en groupe) des dossiers pédagogiques.

Pendant cette formation, j'ai souvent visité des expositions d'art moderne et contemporain non seulement en France, mais aussi dans les pays avoisinant (Allemagne, Suisse, Belgique) et j'ai été particulièrement frappé à Paris par le Centre Pompidou, parce que dans mon pays d'origine, Taïwan, nos musées modernes sont très différents : ils ressemblent plutôt aux musées traditionnels des Beaux-Arts, par leur manière de présenter les expositions, basée sur la chronologie et la répartition des œuvres d'art par discipline. D'autre part, l'insistance sur le rapport entre le musée et le public n'est pas encore aussi développé qu'il l'est ici, en Europe. C'est ce qui explique mon envie de mieux comprendre le phénomène singulier que constitue pour moi le Centre Pompidou.

J'ai alors remarqué qu'un grand travail était fait pour attirer et intéresser le public. Cette expérience très intéressante m'a fait comprendre que j'aimerais en savoir plus sur l'art muséal et sur la vie des musées. C'est ce qui m'a amené à vouloir faire de la recherche et à préparer un doctorat.

En tant qu'artiste, j'ai un grand intérêt pour l'art et je comprends bien les techniques artistiques ; mais je n'ai pas été très bien formé en méthodologie : en effet, quand je fais un tableau, c'est à partir d'une motivation, du plaisir de m'exprimer, et à la rigueur de me juger ensuite, en tant qu'artiste, pour voir comment progresser.

Un tableau me prend de trois jours à trois semaines (parfois, mais rarement, d'une ou de deux heures) ; assez souvent je fais d'abord un croquis pour organiser ce que je vais peindre (environ une heure) et je prépare les matériaux. Parfois j’attends quelques jours et je reprends mes tableaux pour, en corriger certains aspect. Le travail très visuel d'un artiste ne demande pas beaucoup de qualités de logique et, en général, une œuvre ne demande pas, comme un doctorat, des années de travail.

Donc au départ, quand nous avons commencé notre thèse, nous n'avions pas une véritable méthode d'organisation : le plan n'était pas assez structuré, nous avons eu beaucoup de difficultés pour faire un plan : comme nous l'avons déjà dit, c'est à partir des expositions *Big Bang* et *elles@* que nous voulions faire notre recherche et que beaucoup de questions s'étaient alors présentées ; nous avons essayé de travailler suivant plusieurs plans : en 2009, un plan en quatre parties très vagues, mais qui s'est bloqué à cause de répétitions d'une partie à l'autre ; en 2012 et en 2013, des plans en trois grandes parties ; malheureusement ces parties n'étaient pas encore assez structurées et contenaient des redites d'une partie à l'autre. Le titre prévu en 2012,

2013, était « *Renouvellement de la muséographie à partir de l'étude de deux expositions thématiques du Centre Pompidou : Big Bang- Destruction et création dans l'art du XXe siècle et elles@centrepompidou* ». Ce n'est qu'en 2014, en retravaillant le plan de 2013, que nous avons pu avancer dans notre travail, en reprenant ce qui nous paraissait essentiel pour comprendre la mise en œuvre de cet important projet muséal et que nous sommes arrivés à mieux construire notre plan et donc à avancer, et ceci grâce aux critiques et conseils de notre directeur de thèse, le Professeur Huesca.

Tout au long de notre travail, les revues de littérature (telles que *Le Portique*[10], *Culture et Musées*[11] ou *Publics et Musées*[12]) nous ont permis de mener à bien les différents aspects de notre travail. Si dans notre thèse, il y a un grand nombre de citations, c'est que nous apprenions des choses nouvelles et nous trouvions que cela était mieux dit que ce que nous pourrions dire nous-mêmes.

Il nous a donc fallu surmonter en particulier deux difficultés : le plan et nos difficultés avec la langage française (aussi bien pour comprendre les théories que pour écrire).

Tout ce travail a été très long, à cause de notre manque de formation occidentale : nous n'avions pas en effet pas vraiment appris à problématiser. Au début nous nous contentions d'être descriptif (sans doute parce que nous avions besoin d'avoir devant nos yeux une sorte de tableau de ce qu'était le Centre Pompidou). Mais, au fur et à mesure que ce tableau prenait forme, nous avons découvert l'importance de certains aspects que nous n'avions même pas imaginés au départ, tels que les aspects historiques, politiques, anthropologiques, spirituels, le contexte social, la pluridisciplinarité, les caractéristiques du visiteur, la place du monde virtuel dans les musées et surtout le fait que de nombreux problèmes se rattachaient à tout ce que nous découvrions.

Nous avons découvert que le monde de l'art français existait en rapport avec l'art de toute l'Europe et des autres continents et que l'art se développait non seulement selon les caractéristiques de chaque pays, mais aussi en raison de circonstances historiques et politiques (révolution, guerre), selon des influences et des croisements. Nous nous sommes aperçu que l'art moderne n'évolue pas selon un changement

---

10 Claire Lahuerta, *(Ré)écrire l'exposition par sa scénographie, Écrire sur l'art (aujourd'hui)*, *Le Portique* N° 30 : 2e semestre 2012, pp.91-96 ; Laurent Le Bon (entretien avec Roland Huesca), *Propos autour du catalogue d'expo…, Écrire sur l'art (aujourd'hui),Le Portique* N° 30 : 2e semestre 2012, p.103.

11 Marie-Luz Ceva, « *l'art contemporain demande-t-il de nouvelle formes de médiation ?* », *Culture et Musées* N°3, Les médiations de l'art contemporain, Acte Sud, 2004, p.81.

12 Bernadette Dufrêne, « *La série des expositions internationales du Centre Georges Pompidou : pour un nouveau modèle », Publics et Musées* N°8, 1995. pp.78-80.

simplement linéaire, mais qu'il est fait de nombreux apports liés non seulement aux progrès techniques, mais dûs à l'acceptation d'aspect de l'art autrefois qualifiés de mineurs et de contributions provenant de la vie quotidienne.

Le visiteur aussi étant devenu l'objet d'études psychologiques, d'analyses sur son rapport avec l'art, il nous a fallu tenir compte aussi, à côté des organisateurs d'expositions, de chacun comme acteur de la scène muséale. Ce visiteur est l'objet de toutes sortes d'attentions, quel que soit son niveau de culture, car la démocratisation apparaît comme un moteur essentiel à présent du développement du musée. Un aspect pédagogique (méthode active) se développe aussi afin de créer un public sensible à l'art dès le plus jeune âge.

A cause de tous ces aspects (non seulement de l'art moderne et contemporain, mais aussi de tout ce qui l'entoure), nous avons été obligé, pour analyser et interpréter tous ces phénomènes, d'étudier de nombreuses théories (esthétiques, muséologiques, sociologiques, pédagogiques).

Pour analyser les œuvres exposées, notre regard s'est centré sur le type de techniques utilisées, sur les matériaux, les couleurs et les formes, sur la nouveauté des démarches artistiques (collages, gestes, empreintes, installation, etc.), sur l'importance de la photographie et de la vidéo et du cinéma. Parce que l'exposition « *est d'abord l'action de mettre en vue, de montrer, d'exhiber et par conséquent de recourir au visuel* »[13], nous avons dû reproduire (aussi bien que possible et parfois difficilement) toute une iconographique en couleur.

Les supports de la recherche :

Nous avons choisi de citer ici quelques uns des supports qui ont permis de faciliter le cheminement de la thèse.

Les sources écrites

Ouvrages

Nous avons dû étudier des ouvrages très divers, dont nous ne citons que quelques exemples puisque une bibliographie se trouve à la fin de la thèse. La création de Beaubourg de Bernadette Dufrêne a été une aide précieuse, à cause de ses analyses sur les expositions que nous avons considérées comme les premières étapes de la mise

13 Verena Tunger, *Attirer et informer: les titres d'expositions muséales*, L'Harmatta, Paris, 2008, p.19.

en place du Centre Pompidou.

L'aspect pluridisciplinaire des expositions révèle « *un système de ramifications complexes* »[14]. Nous avons découvert des théories intéressantes sur les flux, le rhizome, les arts mineurs, le quotidien, la transfiguration du banal, tous les nouveaux médias intégrés aux musées, le comportement des visiteurs – par exemple, livre de Bernard Lahire L'homme pluriel. Les ressorts de l'action[15]. C'est à dire que nous avons dû lire beaucoup d'ouvrages sur ces aspects qui ne nous étaient pas du tout familiers auparavant.

Nous nous sommes appuyé sur plusieurs théories sur les formes et la couleurs (Goethe, Philipp Otto Runge, Michel Eugène Chevreul) et en particulier sur des ouvrages de Kandinsky, ce qui nous a curieusement amené à lire aussi des livres sur la spiritualité présente chez un grand nombre d'artistes modernes et contemporains.

Nous avons dû étudié aussi plusieurs ouvrages qui traitent d'éducation : les théories pédagogiques de Maria Montessori, Célestin Freinet, Jean Piaget et John Dewey, pour analyser les méthodes mises en place par le Centre dans ses ateliers créés spécialement pour enfants et adolescents et faisant partie aussi de son projet de démocratisation culturelle.

Nous avons donc du lire un très grand nombre d'ouvrages et d'articles pour nous éclairer sur les différents aspects de ce musée d'art moderne et contemporain ; et ceci nous a aussi beaucoup apporté sur plusieurs aspects de la pensée occidentale que nous ignorions complètement.

Aide du Centre Pompidou

L'aide du Centre Pompidou lui-même a été important grâce à la nombreuse documentation offerte par son site web : les informations autour des expositions et de ses programmes, les dossiers pédagogiques, les communiqués de presse, les catalogues des expositions et sa revue mensuelle Les cahiers du MNAM, apportent aussi des points de vues divers sur l'art et la vie du Centre, qui lui-même a répondu aussi à la plupart des questions que nous lui avons posées. Nous avons aussi consulté les catalogues, des dossiers pédagogiques et les sites du Centre.

---

14 Claire Lahuerta, *(Ré)écrire l'exposition par sa scénographie*, Écrire sur l'art (aujourd'hui) LE PORTIQUE N° 30 : 2e semestre 2012, p.91.

15 Bernard Lahire, L'homme pluriel. Les ressorts de l'action. Paris, Nathan, 1998, p.82.

Catalogues

Le catalogue conserve la trace de l'événement éphémère qu'est une exposition et justifie la conception de l'exposition. Les catalogues sont destinés à donner des informations précises sur les œuvres exposées. Nous nous sommes donc beaucoup servi de tous les renseignements donnés par les catalogues des diverses expositions auxquelles nous nous sommes intéressé.

Dossiers pédagogiques

Le dossier pédagogique est proposé d'abord pour l'enseignement, mais il contient aussi beaucoup de renseignements très précis qui peuvent servir à la recherche.

Le Centre Pompidou a proposé 171 dossiers pédagogiques qui peuvent facilement être consultés sur son site web et téléchargés. Ils portent sur trois sujets : la plupart concerne des artistes présents dans les collections et dans des expositions : informations concernant la biographie de l'artiste, la démarche artistique, la liste des œuvres de l'exposition, les techniques et les différents supports, ainsi qu'un lexique ; une deuxième catégorie de dossiers donne des informations sur des mouvements artistiques (Nouveau réalisme, Art conceptuel, etc ...) et enfin sont présentées aussi des expositions thématiques, soit en partie (la section *SUBVERSION* pour *Big Bang*), soit de manière beaucoup plus complète, comme, par exemple, l'exposition *Traces du sacré* (2008), qui contient la présentation, les parcours thématiques, la bibliographie sélective, le plan de l'exposition et tout ce qui accompagne l'exposition (visites guidés, conférences, audio-guide).

Sites web

De nos jours Internet fournit aussi des informations intéressantes (mais qu'il est nécessaire de vérifier), qui sont souvent des sources utiles vers des articles, livres, théories. Les vidéos des entrevues de conservateurs (Catherine Grenier, Camille Morineau), d'artistes (Louise Bourgeois, Annie Tribel, etc)[16] et de conférences ont aussi été très utiles.

16 Site youtube, Ina ou site de l'exposition *elles*

Des sites sont aussi proposés pour les expositions (à partir de 2005), le site de *Big Bang* n'est pas beaucoup développé, mais le site de l'exposition *elles* (http:/ elles@centrepompidou.fr) est bien fourni par les archives et il est « *conçu comme un prolongement et un approfondissement du nouvel accrochage du Musée national d'art moderne* »[17].

Limites :

Cette thèse nous a servi à nous rendre compte de la fragilité de nos connaissances. Chaque œuvre d'art est portée par ses histoires complexes (la vie de l'artiste, les mouvements artistiques, le contexte, etc). Nous n'avons pu, bien souvent, qu'évoquer certains aspects des problèmes qui auraient, chacun, mérité une thèse complète : il nous est apparu, en faisant nos recherches, que des territoires très intéressants et illimités s'ouvraient devant nous, mais nous avons dû nous limiter, afin de présenter un tableau d'ensemble dû à la nature même de notre thèse, celle-ci visait à décrypter un phénomène touchant à un ensemble de ''sous-phénomènes'' de muséologie que nous avons tenter de présenter pour donner une idée du travail immense (et souvent inapprécié à sa juste valeur) qui entoure la naissance, le développement et la vie d'un tel centre artistique.

17 http://www.ina.fr/fresques/elles-centrepompidou/presentation

PREMIERE PARTIE :
POLITIQUE CULTURELLE/ INNOVATION PLURIDISCIPLINAIRE

Chapitre I. la démocratisation culturelle : vers un renouvellement de la muséographie

1. La redéfinition du musée d'art : le Centre Pompidou, son projet et sa mission d'interaction sociale, un projet au cœur de la démocratisation de l'art.

Aujourd'hui, les musées sont en pleine mutation, confrontés à un monde où le changement social, culturel et la révolution du mode de vie quotidienne ont infléchi un rapport à la démocratisation et au développement culturel au sein de la société.

C'est le 31 janvier 1977 qu'a été inauguré le Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.

A l'origine de la création du Centre Georges Pompidou se trouve le projet d'un Musée du XX^{e} siècle envisagé en 1959 par le ministre de la culture André Malraux qui, à cause du peu de moyens et de succès du Musée du Palais de Tokyo, charge le conservateur Jean Cassou et l'architecte Le Corbusier d'élaborer un plan architectural pour ce nouveau Musée d'Art Moderne. Jean Cassou avait organisé une exposition, *Les sources du XX^{e} siècle* (4 Novembre1960 - 23 janvier 1961), au Musée National d'Art Moderne, pour montrer « *les transformations d'ordre esthétique intervenues en Europe de 1884 à 1914, en liaison avec les mouvements littéraires, musicaux et philosophiques ainsi qu'avec les découvertes scientifiques et les relations techniques d'une époque qui fut celle de la tour Eiffel, des expositions de 1889 et de 1900, de la naissance du cinéma, de l'automobile et de l'avion* »[18]. Le projet de Musée du XX^{e} siècle du Ministère de la Culture est né en partie du succès de cette exposition de Jean Cassou, qui prévoyait la présentation de toutes les expressions artistiques du XX^{e} siècle (théâtre, cinéma, photographie, architecture, en plus des arts plastiques). Les premières esquisses seront réalisées en juillet 1965, mais malheureusement la mort de Le Corbusier, en août 1965, mit fin à ce projet.

Déjà, vers la même époque qu'eut lieu d'exposition de Jean Cassou, Georges Pompidou, qui n'était pas encore le Président Pompidou[19], rêvait de voir la France posséder un vaste Centre culturel. Madame Claude Pompidou précise : « *C'est dès 1960 que mon mari eut l'idée d'un vaste centre culturel qui, au cœur de Pars, associerait toutes les formes et tous les modes de la création contemporaine.* [...] *Ce fut une passion du cœur*

18 Jeanne Laurent, *Arts & pouvoirs en France de 1793 à 1981: histoire d'une démission artistique*, l'Université de Saint-Étienne: CIEREC, 1982, p.161.

19 Directeur de cabinet du Général de Gaulle en 1958, il est nomé au Conseil constitutionnel en 1959, où il siège jusqu'en 1962.

et de l'esprit qu'il fit réaliser dès son élection à la présidence de la République »[20].

En effet, plusieurs projets ont fusionné pour la création du Centre Pompidou à Paris.

Dès janvier en 1967 était envisagé l'aménagement du quartier des Halles. Le projet de juillet 1967 prévoyait la rénovation de ce secteur et la programmation d'équipements culturels (École Nationale d'architecture, Centre National d'Art Contemporain, Maison du Théâtre et Maison de la Musique). Ce projet avait pour but, selon le Ministre de l'Éducation Nationale, d'établir « *un centre vivant de culture et d'information pour toutes les classes de la société* »[21]. Cette politique, relative à la démocratisation culturelle, est centrale dans cette période de genèse de Beaubourg[22]. Il s'agit de faire venir au musée des publics différents, souvent absents des musées traditionnels et qui ne s'intéressent que peu ou pas du tout à l'art moderne et contemporain.

Pour mieux comprendre cette politique culturelle, il s'agit d'abord de voir la question de la politique de développement culturel durant la période précédant la création de Beaubourg. En 1959, André Malraux, ministre d'État chargé des affaires culturelles, se donne pour mission de « *rendre accessibles les plus grandes œuvres au plus grand nombre d'hommes* »[23]. Sa politique de développement culturel est alors de répandre des actions culturelles sur tout le territoire. Par exemple, les Maisons de la Culture sont créées dans plusieurs villes (la première maison de la Culture est créée à Bourges en 1963), des comités aux affaires culturelles sont implantés dans les régions, une politique de décentralisation du théâtre (par exemple à Reims) et de protection du patrimoine[24] sont mises en place.

L'action culturelle consiste à réinsérer la culture dans le champ social, afin qu'elle y joue un rôle dans la stratégie de développement de la société, le musée cessant d'être réservé à une élite et devenant un lieu d'appropriation populaire. En 1968, selon le sociologue français Joffre Dumazedier : « *C'est dans les conditions d'une société de masse, peu à peu gagnée par la consommation de masse, que nous avons à poser le problème du développement culturel dès aujourd'hui* [...] *Le développement culturel se définit comme une mise en valeur des ressources physiques et mentales de l'homme en fonction des besoins de la personnalité et de la société* »[25]. Cette perspective

20 Préface de Claude Pompidou à Renzo Piano et Richard Rogers. *Du Plateau Beaubourg au Centre Pompidou*, Centre Pompidou, 1987.

21 Site Centre Pompidou : http://www.centrepompidou.fr/archives/chronologies/institution.html

22 Premier nom du Centre Pompidou.

23 André Malraux, *La Politique, la culture : discours, articles, entretiens* (1925-1975), édition Gallimard, collection Folio essais, 1996, p. 256.

24 André Malreaux, *Présentation du projet de loi complétant la législation sur la protection du patrimoine historique et esthétique de la France et tendant à faciliter la restauration*, 23 juillet 1962.

25 Developpement culturel et politique culturelle. Texte in extenso (3) extrait d' *Éducation et Culture* n°8, numero special, automne 1968, pp.11-12. [revue du Conseil de la cooperation culturelle du Conseil de l'Europe et de la Fondation europeenne de la culture].

est importante, parce que la culture est vue comme se rapportant à la société dans son ensemble (et non plus seulement à une élite) et sert comme un instrument ayant pour fonction principale la régulation des contradictions dans la société, contradictions telles que le fait que les activités culturelles ne pourraient être appréciées que par certains.

C'est un des buts du Centre Pompidou que le renforcement de cette politique permettant à la culture de pénétrer davantage dans toutes les couches de la société moderne, selon l'objectif de démocratisation culturelle préconisé par Malraux et par le Président Pompidou qui pense que « *l'action culturelle est l'une des réponses que l'Etat peut apporter aux questions de mai 68* »[26].

Cette action culturelle était d'ailleurs destinée à répondre à des attentes d'une partie de la population dans le domaine culturel, après mai 68, où l'on avait vu le public investir les lieux de culture tels que la Sorbonne et le théâtre de l'Odéon. Il s'agit donc d'une réaction de l'État qui applique une politique innovante ayant comme un de ses objectifs de rendre l'art accessible à un plus large public. C'est dans ce contexte, à force de vouloir atteindre la démocratisation culturelle et la sensibilisation d'un plus large public à l'art, et aussi en multipliant la présentation des différents aspects de l'art du XX^{e} siècle et leurs expressions, qu'est né le Centre Pompidou.

2. La rénovation des Halles : un lieu de rencontre dans la ville

En 1969, Georges Pompidou, homme de lettres, devenu Président de la République, prévoyait d'abord la création d'une grande bibliothèque ouverte au grand public et envisageait le plateau Beaubourg comme son lieu de construction. En 1970, le Président adresse une lettre à Jacques Chaban-Delmas, Premier ministre, pour lui rappeler son projet : « *Au cours du Conseil interministériel que j'ai présidé le 11 décembre 1969, l'implantation d'un musée des Arts contemporains sur le plateau Beaubourg a été envisagée. Les études menées depuis lors ont permis de constater que la Bibliothèque de lecture publique, dont l'installation était précédemment prévue à ce même lieu, pourra trouver place dans l'édifice abritant le musée. La réalisation de cet ensemble peut difficilement se concevoir en dehors de l'opération de rénovation des Halles* »[27].

Ce projet de ''Musée pour tous'' étant destiné à créer un établissement largement ouvert au public, le Président Pompidou préfère assurer son implantation dans le quartier Beaubourg en faisant acquérir le terrain qui, après avoir été un terrain vague, servait de parking[28]. Georges Pompidou, lorsqu'il passait près du plateau

26 Claude Mollard, *L'enjeu du centre pompidou lettre de information ministère de la culture et de la communication,* 3 mars 1999 http://www.culture.gouv.fr/culture/historique/rubriques/44ans.pdf

27 http://www.centrepompidou.fr/archives/chronologies/institution.html

28 Voir Germain Viatte, *Le Centre Pompidou*, *Les année Beaubourg,* Paris, Gallimard, 2007, p.15.

Beaubourg, disait qu'il fallait y « *faire quelques chose de formidable, de nouveau* »[29]. Ce quartier historique de Beaubourg qui devait être rénové et réorganisé, car classé comme l'îlot insalubre n°1 par l'urbanisme, se situe, d'une part, non loin de monuments historiques, tels que la cathédrale Notre-Dame, la tour médiévale de l'ancienne église Saint-Jacques et l'église Saint-Eustache, visités par les touristes et, d'autre part, à côté se trouvent des lieux fréquentés par le public en général : le Théâtre du Châtelet, des cafés, les Halles, des espaces de divertissements et des commerçants.

Cette localisation sur le plateau Beaubourg, en plein cœur de la capitale française, est choisie car le quartier paraît apte à répondre aux nouveaux besoins. D'une grande inventivité, le but du projet de ce Centre est d'encourager et d'inciter tous les publics à se rendre au musée, afin de démocratiser la culture. Il s'agit donc de cibler de nouveaux publics, non seulement les habitants de ce quartier et les touristes, ou les habitants plus lointains qui peuvent se rendre facilement au Centre Beaubourg par des moyens de transport (métro, RER, bus), mais aussi les élèves, les enfants, les chercheurs. En transformant le Centre Pompidou en cet « *organe vivant de la cité* »[30], cette implantation redéfinit « *la hiérarchie de ses missions en insistant particulièrement sur sa vocation culturelle, reconnue désormais comme centrale* »[31]. Le projet de l'implantation du Centre Beaubourg s'est donc aussi imposé en raison des préoccupations sociales après les troubles de 68 pour faire face à la crise de dialogue interculturel entre une élite cultivée et une population jusqu'alors peu intéressée par l'art moderne.

Comme le ministre des Affaires culturelles Jacques Duhamel (1971-1973) le souligne, le but du Centre est de « *créer en plein cœur de Paris un organisme destiné à ouvrir à tous les possibilité de mieux comprendre notre époque et donc de mieux vivre* »[32]. Le Président Pompidou, ayant une grande passion pour les lettres et l'art moderne, son ambition est de créer un Centre Culturel voué aux expressions artistiques contemporaines et à la lecture, à la création et à la recherche[33] et lance le 30 mai 1972, le projet du Centre : « *Le Centre Beaubourg sera un Établissement public national, placé sous la tutelle du ministre des Affaires culturelles. Il comprendra le Musée national d'art moderne et contemporain, le Centre de création industrielle, le Centre de recherches acoustiques, une cinémathèque et la Bibliothèque* »[34]. Ce projet, prévoyant cinq départements, était destiné, par la diversité de ses éléments, à créer un centre destiné à attirer tous les publics.

Comme on le voit, le choix du Président est un facteur important qui va s'inscrire dans une politique de rénovation : l'ambition du Président Georges Pompidou

29 *Georges Pompidou et la modernité,* cat. d'expo, Paris, Centre Pompidou/Jeu de Paume, 1999.
30 Nicolas Nauze, *L'architecture des musées au XX^e siècle*, site : http://arts-plastiques.ac-rouen.fr/grp/architecture_musees/architecture_xxe.htm
31 *Ibid.*
32 Jacques Duhamel, *ministre des Affaires culturelle*, Techniques et architecture, n° 3, février 1972, p.37.
33 Bernadette Dufrene (dir), *Centre Pompidou : trente ans d'histoire*, Paris, Centre Pompidou, 2007, p.579.
34 *Ibid,* p.581.

est de conjuguer le Musée national d'art moderne et contemporain, qui déploie les tendances modernes de la création artistique, avec le Centre de création industrielle – devenant responsable de l'exposition et des documentations [35] – mais aussi avec le Centre de recherches acoustiques, conçu pour être un lieu de recherche sur le son, ainsi qu'avec une cinémathèque comme centre populaire et avec la Bibliothèque comme lieu d'information. Cette première préfiguration a un aspect pionnier en unissant cinq institutions dans une même institution. Le Président a vraiment été l'initiateur et le pionnier de cette grande œuvre culturelle ; malheureusement il est mort en 1974, avant la totale réalisation de son « rêve » ; c'est pourquoi le Centre connu au départ sous le nom de Centre Beaubourg, à cause de son implantation, a officiellement reçu le nom de « Centre Georges Pompidou » lors de son inauguration en janvier 1977.

Ce vaste projet veut être aussi un centre de création artistique et un lieu d'une rencontre avec l'art. En proposant cette fonction encyclopédique et en même temps une vision pluridisciplinaire, l'expérience muséale ne consiste plus seulement en la visite d'expositions, mais, comme on va le voir dans la deuxième partie[36], doit tendre vers une plus grande participation du public, à travers une initiation à l'art sous ses diverses formes et à une plus grande participation à la vie du Centre grâce à des activités proposées aux visiteurs, dont les intérêts - et même leurs âges - sont variés.

L'architecture elle-même, nous allons le voir, vise aussi à s'adapter aux exigences du public, tout en l'éclairant sur les concepts artistiques. Tous les aspects du projet du Centre sont, en effet, axés sur la mise en œuvre d'une expérience muséale, dont le but essentiel est d'atteindre à une démocratisation de l'accès à l'art et à la culture.

3. Une architecture innovante au service de la démocratisation de l'art et de la culture

Selon le désir du Président Pompidou, Beaubourg est destiné à être un lieu de rencontres « *conçu comme un instrument de diffusion destiné à tous. La culture s'y est faite événement sans que la dimension patrimoniale, qui commence avec l'architecture elle-même, ne soit remise en cause* »[37]. L'espace muséal doit donc contribuer à mettre le mieux possible en évidence une dimension esthétique et spatiale particulière à l'installation des œuvres, afin de permettre à chacun un regard nouveau sur le monde de l'art.

---

35 En 1992, le CCI fusionne avec le MNAM.

36 Voir la Partie II. Expositions thématiques : nouveaux modes d'accès, nouveaux regards avec *Big Bang, elles@centrepompidou* et *Danser sa vie.*

37 Jonathan Zribi, Netaniel Cohen et Raphaël Bouaziz, le site : http://hdacentrepompidou.pagesperso-orange.fr/conclusion.html

Et c'est l'architecture elle-même du Centre qui doit d'abord répondre à cet aspect de la démocratisation culturelle et, comme le soulignent ses concepteurs, à « *une grande variété de besoins. Notre problème est de faire en sorte qu'il vive, à la fois pour mettre en spectacle et informer un quartier en crise, en nous adressant aux spécialistes, aux touristes et à ceux qui résident au voisinage. Un centre où tout le monde peut participer, pas simplement un monument culturel élitiste constitué de plusieurs départements étanches, mais un centre populaire, une université de la rue capable de refléter les besoins constamment changeants de ses utilisateurs* »[38]. Cette orientation, voulue par les architectes Renzo Piano et Richard Rogers, nous amène à penser à la vocation que lui a attribuée le Président Georges Pompidou et aux problèmes d'accessibilité qui en découlent.

Dans l'ensemble de la rénovation des Halles, il s'agissait d'abord de faire face à une crise de la ville, selon l'architecte français Robert Auzelle : « *La crise de la ville et la crise de l'histoire sont une seule crise*.[...] *La ville, qui ne suscite que la haine, exaspère les rancunes, accuse les oppositions sociales et les disparités économique, peut être le tombeau de notre civilisation* »[39]. Depuis la révolution industrielle, le développement de la société et la vie de la population se sont énormenent transformés. Et, en particulier, le rôle du musée s'est élargi et porte une fonction sociale liée à son identité et à son ambition sociale, car sa programmation doit désormais répondre aux objectifs de la démocratisation de la culture en relation avec les collections qu'il abrite. L'architecture du musée doit donc tenir compte de ces éléments.

Ainsi, grâce à son architecture, le musée peut fonctionner et stimuler l'intérêt pour l'art. La curiosité et la sensibilisation de tous les secteurs de la population à l'art moderne et contemporain peuvent être facilitées grâce à un projet architectural pensé selon les critères exprimés pour le renouvellement muséal voulu par George Pompidou.

Un concours international d'architecture, présidé par l'architecte et designer Jean Prouvé, est donc proposé pour la réalisation du Centre Pompidou. Il est remporté en 1971 par Piano et Rogers, deux jeunes architectes encore assez peu connus, mais dont deux aspects de leur projet semblent avoir particulièrement séduit le jury : la création d'une Piazza devant le Centre et une grande fluidité spatiale à l'intérieur du bâtiment. Selon Claude Mollard, responsable du projet d'ingénierie culturelle du Centre Pompidou, le rapport du jury s'est attaché au fait que, « *tout* [soit] *fait pour y attirer, y stimuler, y retenir la vie : disposition aux avant-postes des activités les plus créatrices et les plus animées, salle d'actualité, galerie permanente du design; échanges constants*

38 Renzo Piano et Richard Rogers, texte (rédigé en anglais, traduit en francais par Jean-Paul Midant) daté du novembre 1974, destiné à être publié dans la revue d'architecture Werk, Archives du Centre Pompidou. Le texte cité dans *Centre Pompidou : trente ans d'histoire,* op.cit.,p.451.

39 Michel Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme moderne 3*, De Brasilia au post-modernisme 1940-1991, 2010, Points, p.226.

avec le quartier rendu partiellement à la circulation piétonnière et relié au centre par un terre-plein qui ne doit pas être une morne esplanade, mais un lieu de rencontres, de rassemblement, de distractions, foyer constant d'animation et de mouvement; effet entraînant de la circulation du public, visible à travers les parois de verre, et de son ascension par des escalators en mouvement perpétuel, unique colonne montante attirant les passants de la place » [40].

A travers ce rapport, pour que l'ensemble de l'architecture corresponde au projet et favorise la venue d'un nouveau public très divers, il apparaît que cinq aspects doivent être envisagés : la mise en place du croisement entre l'actualité et l'art ; le musée comme un lieu de vie ; le rapport entre l'esthétique industrielle et l'architecture du musée ; la liaison extérieur/intérieur de l'architecture muséale ; l'élargissement d'une expérience muséale plurielle.

A. La bibliothèque : une lumière dans la nuit de l'ignorance

La Bibliothèque Publique d'Information, BPI, lieu de croisement entre l'actualité et l'art, dès sa création a été conçue pour jouer un rôle important pour la démocratisation culturelle : elle « *naît dans un contexte de crise de la lecture, sous l'impulsion de Julien Cain, directeur des bibliothèques de France et de la lecture publique de 1946 à 1964. Jean-Pierre Seguin, fervent défenseur de l'information et de la lecture pour tous, en précise le projet, rêvant <d'une bibliothèque entièrement automatisé>, offrant au public la possibilité d'effectuer lui-même ses recherches sur ordinateur>. Lorsqu'en 1969, Georges Pompidou propose la création d'un centre culturel, elle trouve une place naturelle dans ce futur lieu de démocratisation de la culture* »[41].

Le but étant de démocratiser l'accès au savoir et à la culture par sa diversité, la BPI joue un rôle éducatif, culturel et social qui apporte non seulement des connaissances et du savoir, mais aussi peut servir à attirer le public vers le Musée National d'Art Moderne, comme le souligne le Président Pompidou dans un entretien paru dans le Monde du 17 octobre 1972 : « *La bibliothèque attirerait des milliers de lecteurs, qui du même coup, seraient mis en contact avec les arts* »[42]. Cette déclaration montre que la bibliothèque joue un rôle important non seulement en contribuant à sa fonction essentielle de diffusion du savoir pour le grand public, mais aussi en attirant celui-ci vers le côté artistique du Centre. Nous allons donc voir comment a pu se concrétiser la fonction du croisement entre l'actualité et l'art.

40 Dufrêne Bernadette. *La série des expositions internationales du Centre Georges Pompidou : pour un nouveau modèle.* In: Publics et Musées. N°8, 1995. p.80.

41 La Bpi, créée en 1967 au sein de la Bibliothèque nationale. En 1976, la Bpi devient un établissement public autonome associé au Centre Pompidou, site du Centre Pompidou.

42 Germain Viatte, *Le Centre Pompidou, Les année Beaubourg*, Paris, Gallimard, 2007, p.11.

La BPI est destinée à être accessible à tous, elle occupe 15000 m^2 sans mur ni cloison sur 3 niveaux de Beaubourg ; elle offre des espaces confortables et lumineux de lecture et de travail. Elle est ouverte à tous gratuitement et sans condition, mais, à la différence de la majorité des autres bibliothèques publiques, n'autorise pas les prêts de documents à domicile : elle est uniquement réservée pour la consultation sur place.

Le public peut ainsi consulter des collections encyclopédiques de toutes sortes de supports, tels que livres, CD, DVD, vidéo. La ''salle d'actualité'', située au deuxième étage, est un lieu « *de débats sur l'actualité littéraire et documentaire, mais aussi sur l'actualité sociale et culturelle au sens large* »[43]. Elle est constituée de dispositifs tels que ''Télévisions du monde'', ''Salle de presse'', ''L'Espace musique et documents parlés''[44], qui sont même proposés en différentes langues pour donner aux visiteurs une ouverture internationale. En ce qui concerne la presse, en 1996, la Bpi a mis en place les premiers postes publics de la revue de presse automatisée et mis en service les premiers postes de consultation des dossiers de presse.

D'ailleurs, le public peut participer aux activités culturelles qui y ont lieu. (conférences, débats, expositions, projections de cinéma, documentaires) et même choisir que soit traité un sujet sur l'art, la littérature, le cinéma ou la musique. Ce croisement particulier entre l'actualité et l'art crée un champ plus ouvert de connaissances, capable de stimuler la curiosité du visiteur en particulier pour l'art et d'influencer le goût des individus. Faciliter les habitudes de lecture peut permettre aussi d'intéresser un éventail plus large de la société. De nombreux exemples de ce croisement entre l'actualité et l'art seront développés et analysés dans les chapitres concernant les expositions thématiques dans la Partie I et la Partie II de cette thèse.

Sa singularité est d'être à l'avant-garde de la majorité des autres bibliothèques par la diversité de ses activités et par l'intégration, très tôt, des innovations techniques.

Par exemple, à côté des activités culturelles que nous avons mentionnées, elle met en place des services d'autoformation tels que la logithèque (espace d'autoformation micro-informatique) ou l'apprentissage des langues avec un laboratoire des langues les plus demandées (ouverture géoculturelle) : en 1980, création de la médiathèque de langues (42 cabines) et création d'un laboratoire de langues dites « rares » (22 cabines)[45].

---

43 Martine Poulain, *Constances et variances- Les publics de la Bibliothèque publique d'information,* Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 1990, pp. 62-67.

44 Télévisions du monde offrent 16 chaïnes de télévision généralistes (en allemand, anglais, chinois, espagnol, français, italien, marocain et portugais) ; Salle de presse est un service qui propose tous les quotidiens nationaux et une sélection de quotidiens régionaux, au mois un titre par région, ainsi que tous les magazines d'actualité hebdomadaire et mensuels ; L'Espace musique et documents parlés est un espace consacré aux revues, aux partitions et aux livres sur tous les genres musicaux.

45 Par exemple, le navajo, le lapon ou le zoulou, ...etc, en 2015, il y a plus de 250 langues à l'espace Autoformation.

La BPI a su immédiatement s'approprier les avantages que les innovations techniques pouvaient apporter à une démocratisation de la culture : par exemple, en 1985, mise en place d'un service de vidéo en semi-libre accès ; puis en 1986, la mise en place de quatre kiosques de consultation de service de vidéotex ; en 1992, la BPI devient la première bibliothèque française connectée au réseau internet pour son usage interne et en 1995, internet est mis en accès libre avec des séances de formation offertes.

En conclusion, la BPI est une bibliothèque qui répond aux « *trois mots clés du projet du Centre : information, participation, flexibilité* »[46] et au désir de George Pompidou que le Centre culturel « *puisse réconcilier la technologie et l'esthétique* »[47]. Les activités de BPI témoignent aussi d'un grand sens de la modernité et correspondent à un désir d'offrir aux usagers toutes les facilités susceptibles de répondre à leur questions.

B. Un lieu de vie : sociabilité et accueil

La volonté d'ouverture vers tous, qui est au cœur de sa vocation originale, est présente même déjà aux abords du Centre : la place devant le musée Pompidou, la « Piazza », traduit « *l'idéal du Centre à sa naissance, celui d'une cathédrale de la culture ouverte à tous, au centre de tous les parcours et les itinéraires en ville. Mais la ville, en l'occurrence, c'est Paris, et l'idéal doit se confronter aux réalités de la mégapole* »[48]. Cette « Piazza », qui aurait fait pencher la balance en faveur des jeunes architectes Piano et Rogers (et leur aurait permis de remporter le concours) apparaît comme une grande surface banalisée, comme un lieu de loisir, de sociabilité et d'accueil. Chaque jour, de nombreux artistes de rue, des « saltimbanques », pratiquant des disciplines très diverses, animent cette esplanade qui attire divers publics sur un escalier qui fait figure de gradins.

Des œuvres d'art sont installées à l'extérieur-même du musée, constituant ainsi une sorte d'extension du musée et mettent en valeur, par exemple, la relation entre l'art moderne et la musique que l'on pourra retrouver à l'intérieur du musée.

La sculpture *Pot doré* de Jean-Pierre Reynaud se dresse sur la Piazza et la « Fontaine » Stravinski, en face de l'Institut de recherche et coordination acoustique/

---

46 *Centre Pompidou : trente ans d'histoire*, op.cit., p.334.
47 *Centre Pompidou : trente ans d'histoire*, op.cit., p.363.
48 Centre *Pompidou : trente ans d'histoire*, op.cit., p.423.

musique, voisine avec les sculptures de Niki de Saint-Phalle et les mobiles de Tinguely[49].

n° 1 : la Fontaine Stravinski

Le bruit de l'eau et des mécanismes de la fontaine sont censés symboliser la musique et les sons : cette situation a été choisie intentionnellement, pour souligner le fait que Beaubourg, même jusque dans ses moindres détails, se veut représentatif de l'interdisciplinarité et de la pluridisciplinarité. La Piazza, lieu touristique important, rend ainsi possibles des relations croisées entre les manifestations artistiques extérieures et intérieures. Même les habitants à proximité du Centre peuvent se rendre au Centre comme dans un lieu de vie : une Cafétéria est située au balcon entre le forum et le premier étage, un espace de convivialité destiné à accueillir le public désireux de se reposer et d'où il peut avoir une vue d'ensemble sur différents services tels que l'information, la boutique, la billetterie et la galerie des enfants.

Afin d'être immédiatement accessible et de permettre aux touristes et aux visiteurs de faire des achats, l'espace de commercialisation, comme la boutique et la librairie, se situe au rez-de-chaussée. Les productions actuelles de design s'y trouvent (objets de décoration, ustensiles de la vie quotidienne). Grâce au développement du design, la consommation des produits de l'industrie est largement popularisée dans la vie moderne. Le design envahit radicalement l'environnement urbain et la vie domestique avec, par exemple, les aménagements intérieurs des différents espaces et les meubles (chaises, tables, bureaux) ; les ustensiles de la vie quotidienne (batteurs-électriques, fers à repasser, aspirateurs), ou l'équipement des loisirs (radios, télévisions) sont de plus en plus populaires. Leur présence dans la boutique du Centre peut déjà inciter chez le visiteur une certaine curiosité pour l'art moderne grâce à ces objets qui lui sont familiers.

En face se trouve une librairie spécialisée dans la vente des catalogues du Centre Pompidou, des livres sur l'art, le design, l'architecture pour ceux qui aimeraient approfondir leur expérience artistique. Pour les enfants, il y a des ouvrages destinés à stimuler leur curiosité au sujet de l'art plastique ; pour les touristes, il y a des cartes postales, de la papeterie.

49 Illustration n° 1 : la ''Fontaine'' Stravinski, en face de l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique.

Le restaurant, situé au cinquième, est divisé en deux parties : la terrasse qui offre aux clients une vue sur le paysage de Paris et l'espace intérieur, « désigné » par deux architectes, Jakob et McFarlane, qui présente un aspect futuriste grâce à ses coques métalliques, et à ses rapports avec l'esthétique industrielle de l'architecture du Centre Pompidou.

Ces services – la cafétéria, la librairie, la boutique – ajoutés au lieu muséal et destinés au touristes ou au grand public, répondent à diverses fonctions culturelles ou conviviales et participent grandement à rendre le musée accessible à tous les secteurs de la population en suscitant leur curiosité et leur plaisir.

Le Centre Pompidou vise à insérer dans la vie culturelle et sociale de sa ville des services d'information, de confort et de rencontre destinés à attirer le public et à élargir la fréquentation à des personnes peu habituées à venir au musée. Le Centre tient compte du fait que l'homme est un être pluriel, aux motivations et au vécu qui lui sont propres, comme le souligne le sociologue Bernard Lahire, dans son ouvrage *Les ressorts de l'action* : « *L'action* [de l'homme] *est donc toujours le point de rencontre des expériences passées individuelles qui ont été incorporées sous forme de schèmes d'action (schèmes sensori-moteurs, schèmes de perception, d'évaluation, d'appréciation, etc.), d'habitudes, de manières (devoir, de sentir, de dire et de faire) et d'une situation sociale présente* »[50].

Tout est donc fait pour que le Centre soit un lieu de vie, proche de la vie quotidienne de chacun.

C. L'esthétique industrielle au service de la démocratisation

Le Centre Pompidou se compose d'un bâtiment de huit niveaux et de 75000 mètres carrés auquel on accède, comme nous l'avons vu, par une grande place, la « Piazza ». Vu de l'extérieur, il est destiné à être un grand monument représentatif de l'architecture de la seconde moitié du XX^{e} siècle dans le style post-moderniste ; le projet s'inscrit aussi dans la promotion d'un nouveau style High-Tech, qui est apparu dans les années 70, comme une glorification des avancées technologiques et d'une nouvelle esthétique industrielle. La conception du projet architectural est fondée sur une prestation d'une ''haute technologie'' dans l'esprit d'une « *usine à rêves* »[51], différent de l'architecture du moment plutôt standardisé et monotone. L'aspect extérieur du bâtiment évoque une exaltation du monde machiniste, c'est pourquoi les critiques l'ont

50 Bernard Lahire, *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*. Paris, Nathan, 1998, p.117.
51 *Centre Pompidou : trente ans d'histoire,* op.cit., p.36.

qualifié de « *machine* », de « *hangar de l'art* », d'« *usine à gaz* », ou de « *raffinerie* »[52]. Mais « *elles valent bien les cheminées à clochetons du vieil Hôtel de Ville* »[53] dit l'architecte Jean Prouvé, adepte lui-même du style industriel. C'est une notion d'« archisculpture »[54] qui s'est exprimée parfaitement.

Le Centre Pompidou est devenu ce que le professeur d'arts plastiques Nicolas Nauze a pu appeler le premier de ces « *musées spectacle* »[55]. L'esthétique industrielle[56], caractéristique du bâtiment, est évoquée par ses éléments structuraux : les ossatures métalliques horizontales et verticales situées à la périphérie du bâtiment ne sont pas dissimulées. Les conduits d'aération sont disposés à la périphérie du bâtiment ; les ascenseurs et les escalators vitrés, placés à l'extérieur, sont une invitation pour le public à pénétrer dans le bâtiment. Les couleurs utilisées jouent aussi un rôle. « *Les solutions envisagées sont tout d'abord le mariage d'un marron et d'un bleu clair, couleurs de la terre et du ciel. Mais, sur la proposition de l'artiste Jean Dewasne et en accord avec les architectes Renzo Piano et Richard Rogers, ce sont finalement les couleurs vives qui sont retenues et intégrées à la maquette définitive en 1973. Ces couleurs sont surtout visibles sur la façade est du bâtiment où elles permettent d'identifier la fonction des différents tuyaux* »[57]. Le symbolisme de ces couleurs peut aider inconsciemment les visiteurs à faciliter leur cheminement à travers cette architecture inattendue : le bleu pour les tuyaux d'aération, le vert pour l'eau, le jaune pour les transmissions électriques, enfin, les moyens de circulation comme ascenseurs, escalator, monte-charges, sont identifiés par la couleur rouge, (symbole de la circulation du sang).

n° 2 : l'architecture '' d'usine à gaz'' du Centre Pompidou

Le Centre Pompidou se veut convivial : dès que le visiteur entre au Forum, chaque nom de lieu est constitué de diodes électroluminescentes de quatre couleurs (rouge, jaune, bleu, vert), qui, comme nous venons de le voir pour l'architecture

52 Illustration n° 2 : l'architecture du Centre Pompidou.
53 Jean Prouvé, *la permanence d'un choix,* in L'Achitecture d'aujourd'hui, n°189, février 1977.
54 Communiqué de presse : *ArchiSculpture, Dialogues entre architecture et sculpture du XVIII^e siècle à nos jours*, 3 octobre 2004 – 30 janvier 2005.
55 Nicolas Nauze, *L'architecture des musées au XX^e siècle,* site : http://arts-plastiques.ac-rouen.fr/grp/architecture_musees/architecture_xxe.htm
56 on revient plus tard à la page 38.
57 Dossier pédagogique : *Le Centre Pompidou Mobile présente la couleur,* Centre Pompidou, p.4.

extérieure, vont pouvoir attirer et orienter le visiteur.[58] Cet effet lumineux tend aussi à rendre le Forum plus vivant. Ces couleurs, utilisées dans un but à la fois de fonctionnalité et de manière symbolique, exercent en même temps un pouvoir d'attraction en raison de l'esthétique originale qu'elles confèrent à ce bâtiment de style industriel.

n° 3 : diodes électroluminescentes de quatre couleurs

Ce style industriel est dans le lignage de plusieurs théories architecturales nouvelles: sans vouloir faire l'histoire de toutes les nombreuses sources de l'architecture moderne, nous pouvons mentionner qu'avec l'architecte viennois Adolf Loos l'idée même de ''beauté'' évolue et il proclame, déjà en 1908, dans son pamphlet ''*Ornement et crime*'', que : « *Le principe de beauté découle du principe d'économie et le principe d'économie du principe d'utilité qui dépend du besoin humain* »[59]. Dans son propre domaine, l'architecture, il voulait se débarrasser des ornements superflus pour des raisons de fonctionnalité, et adopter une nouvelle vision de la création, une révolution esthétique fondée sur la simplicité, sur la géométrie et la cohérence structurelle. Ces idées de simplicité, de géométrie sont reprises par l'architecte allemand Ludwig Mies Van der Rohe (1886-1969) dont les projets architecturaux reposent sur des formes claires et une grande utilisation de verre, d'acier et de béton (béton qui deviendra l'apanage de Le Corbusier dans les années 50) ; mais c'est surtout le lignage du Bauhaus, dont le bâtiment, érigé en 1926 à Dessau grâce à l'architecte Walter Gropius pour abriter son « centre de création » pluridisciplinaire, qui annonce déjà le style du Centre Pompidou, par son rejet des ornements, ses lignes simples, dépouillées, géométriques, sa grande façade de verre, sa transparence.

Cette esthétique industrielle est à mettre en rapport avec la vision de la fonctionnalité et de la valeur esthétique du design.[60] Donc l'architecture elle-même du musée ne crée pas seulement un bâtiment, mais est, avant tout, une œuvre d'art moderne, un emblème, ainsi qu'un outil de communication et de médiation culturelle.

58 Illustration n° 3 : diodes électroluminescentes de quatre couleurs, le rouge est associé aux espaces d'expositions temporaires (Galeries 1 et 2, Galerie sud et Espace 315), le jaune aux Cinémas et aux salles de spectacles, le bleu au Musée. Le vert, qui disparaît complètement du Forum, est consacré exclusivement à la signalétique d'entrée de la Bpi (dossier pédagogique Centre Pompidou).

59 Adolf Loos, *Ornement et crime et autres textes*, Paris, Rivages poche Petite bibliothèque, 2003, p.11.

60 Le développement du design cherche à répondre aux attentes et goût des consommateurs. La mise en relation par rapport à l'esthétique industrielle a fait l'objet de débat sur la démocratisation à l'art dans le contexte social.

D. L'organisation dedans/dehors

La liaison extérieur/intérieur est liée à la fonction d'accessibilité voulue par les deux architectes Piano et Roger : « *Il y avait trois caractéristiques majeures : la gradation subtile du dehors et du dedans instaurait une fluidité du passage de l'un à l'autre, la Piazza étant un intérieur et le Forum, encore un extérieur ; les grands escalators montant jusqu'au cinquième étage permettaient une promenade architecturale au sens corbuséen du terme et offraient la découverte de Paris en forme d'introduction à la visite du Centre* »[61].

Nicolas Nauze souligne l'importance de ce rapport entre l'extérieur et l'intérieur, voulu par le Centre Pompidou et devenu, par la suite, une caractéristique de la plupart des musées du XX[e] siècle : « *L'osmose souhaitée entre l'institution et la société était ainsi mise en scène par le thème récurrent de la transparence du bâtiment et manifestée par son inscription soignée dans l'espace urbain (le plus souvent par l'aménagement d'un parvis, d'une place devant ou sous l'édifice)* »[62].

Grâce aux parois en verre, la transparence permet de diminuer l'effet massif de la construction et donne plus de luminosité à l'intérieur du Centre Pompidou. Cette luminosité évite au visiteur de ressentir une impression d'inconnu dans ses déplacements et est un moyen de diminuer la distance entre le public et ce musée à l'allure si moderne. De l'extérieur, les passants eux-même peuvent voir ce qui se passe à l'intérieur dans l'escalator transparent et les espaces vides circulaires et être inconsciemment attirés vers la visite du musée.

L'escalator en mouvement perpétuel facilite l'orientation au sein des différents espaces et fluidifie la circulation. La promenade architecturale entre les étages renforce le sentiment de vie active voulu par le Centre Pompidou ; le côté de l'esthétique industrielle de cet escalator exerce en même temps un pouvoir d'attraction. L'escalator permet d'accentuer un sentiment de dynamisme et de provoquer déjà chez le visiteur une sensation et une motivation qui vont le lancer vers l'avant dans une rencontre avec l'art. Selon Le Corbusier : « *La Construction, c'est fait pour tenir ; l'Architecture, c'est fait pour émouvoir* »[63]. Par exemple, (en ce qui concerne symboliquement et au niveau du ressenti), une mobilisation verticale de l'expérience de l'espace, grâce à l'escalator, amène le visiteur à monter progressivement aux étages où est situé le coeur du Centre, c'est à dire les expositions permanentes ou thématiques (quatrième étage ou cinquième étage)[64] et au sixième étage où sont situées les expositions temporaires, destinées aux

61 François Barré, *Point de vue*, *Centre Pompidou : trente ans d'histoire,* op.cit., p.470.
62 Nicolas Nauze, *L'architecture des musées au XX[e] siècle, op.cit.*
63 le Corbusier, *Vers une architecture,* librairie Arthaud, Paris, 1977.
64 Le Musée National d'Art Moderne se situe au niveau 4 et 5, ici, la présentation des collections d'art moderne et d'art contemporain dispose d'une superficie de plus de 14000 m2.

grandes monographies d'artistes ou aux expositions thématiques.[65]

Dans un article sur ''*Le théâtre des Champs-Élysées à l'heure des ballets russes*''[66] Roland Huesca considère l'aspect confortable et fonctionnel d'un ascenseur et ses remarques peuvent s'appliquer parfaitement aux ascenseurs du musée Pompidou : « *les ascenseurs pérennisent l'usage collectif du mieux-être* [...] *Ce flux migratoire* [...] *transgresse l'effort et annihile sur ce plan au moins toutes différences entre les spectateurs* »[67]. Les ascenseurs apparaissent donc comme un lieu pouvant être perçu comme un des moyens de démocratisation. Cette mobilisation verticale, qui s'entrecroise avec les formes horizontales des étages, devient symbolique de l'image du Centre Pompidou.

Dans leur dossier de présentation lors du concours, Piano et Rogers avaient particulièrement insisté sur cette idée de fluidité de l'espace, de facilité de mouvement : « *Le bâtiment est un outil (une machine ?) fluide, flexible, facile à modifier, plein de ressources techniques à l'intérieur et à l'extérieur, au-dessus et en-dessous. Nous avons l'ambition de croire que les gens d'aujourd'hui et de demain, les conservateurs, les spécialistes et les amateurs, devraient avoir la possibilité de projeter leur propres besoins de changements à l'intérieur du bâtiment, en les poussant aussi loin que possible, libérés des imitations de la forme architecturale* »[68]. Cet aspect, qui concerne la fluidité de l'espace est très proche des réflexions philosophiques de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Le psychanalyste et philosophe Félix Guattari dans son livre *Cartographies schizo-analytiques* déclare : « *Dès lors que l'architecte n'aurait plus seulement pour visée d'être un plasticien des formes bâties, mais qu'il se proposerait d'être aussi un révélateur des désirs virtuels d'espaces, de lieux, de parcours et de territoires, il devra mener l'analyse des rapports de corporéités individuels et collectifs et il devra devenir, en outre,* [...] *un artiste et un artisan du vécu sensible et relationnel* »[69].

Aussi en rapport avec cette notion de fluidité, on peut citer la philosophe Manola Antonioli qui résume très bien la pensée des philosophes Deleuze et Guattari, dans son article ''*Les plis de l'architecture*'' : « *L'architecture n'est plus seulement une pratique spatiale, mais elle fait coexister des temporalités hétérogènes, s'ouvre sur le tissu urbain et ses transformations incessantes, présuppose de plus en plus des moments successifs de vie et des fonctions transitoires* »[70] et elle ajoute que : « *La forme-monument qui a traditionnellement caractérisé l'architecture est en train d'évoluer vers des*

65 Au sixième étage, le visiteur a aussi une vue panoramique sur Paris, pensée par les architectes comme un atout de plus.

66 Roland Huesca, *Le théâtre des Champs-Élysées à l'heure des ballets russes,* In: Vingtième Siècle. Revue d'histoire. N°63, juillet-septembre 1999. pp. 3-15.

67 *Ibid*, p.8.

68 Renzo Piano et Richard Rogers, *Centre Pompidou : trente ans d'histoire*, op.cit., p.451.

69 Félix Guattari, *L'énonciation architecturale* dans ''Cartographies schizo analytiques'', p. 292.

70 Manola Antonioli, « *Les plis de l'architecture* », Le Portique [En ligne], 25, 2010, document 11, mis en ligne le 06 août 2010, consulté le 27 mai 2015. URL : http://leportique.revues.org/2491

manifestations multiples de processus-événements ou de devenirs [...] *en fonction des nouvelles identités hybrides des usagers et de nouveaux modes de vie* »[71].

Cette fluidité correspond donc à un moment de vie qui se reflète non seulement dans les lieux de passages (tels que les ascenseurs, avec tout leur symbolisme exprimé par Deleuze, Guattari et Antonioli), mais est aussi, en quelque sorte, emblématique du projet même du Centre: comme Centre d'art contemporain, c'est à dire d'un art toujours en mouvement.

L'intérieur du bâtiment a été dessiné comme une architecture sans murs-porteurs, ce qui donne encore plus de liberté aux visiteurs, en créant une flexibilité de l'espace intérieur par des plateaux dégagés de tout poteau. « *la principale réponse au problème de la fonctionnalité consista à privilégier le <plan libre> et la flexibilité des espaces. Grâce aux potentialités structurelles et constructives du béton et de l'acier, les espaces intérieurs furent libérés des contraintes habituelles et des cloisonnements fixes* »[72]. Le but était de favoriser un espace plein de vie et aussi une organisation spatiale propre à valoriser l'installation des œuvres des artistes en veillant à faciliter l'accessibilité du public.

Mais cet idéal de fluidité et flexibilité commença à changer quelque peu dans les années 80. « *Confrontés à des nécessités de conservation ainsi qu'à des collections de plus en plus riches, les conservateurs ont décidé de rompre avec cet impératif qui paraissait, quelques années auparavant, incontournable* »[73]. Le Centre Pompidou utilisant l'exposition thématique comme outil qui doit transmettre un message porteur de connaissance de l'art, une réflexion indispensable a donc été portée sur le renouvellement de l'organisation du parcours de la visite. C'est ainsi qu'en 1982-1985 Gae Aulenti, chargée de la restructuration du MNAM et, en particulier du 4e étage, « *opte pour un cloisonnage comportant son propre éclairage, en grande partie indépendamment de la structure du bâtiment* [...] *installe une grande galerie nord-sud, dont le plafond est doté d'une force plastique équivalente à celle des poutres métalliques préexistantes, ouvrant ainsi une perspective à travers le bâtiment ; elle dessine, de part et d'autre de cette galerie, en profondeur, dans le sens des travées est-ouest, des salles fermées, communiquant les unes avec les autres* »[74].

Les salles cloisonnées sont alors jointes par des couloirs qui permettent la circulation entre les lieux où sont exposées les œuvres. L'organisation de l'espace permet d'amener le public à une sensation de l'exposition par la « mise en espace » ordonnée des œuvres, des dispositifs et des moyens explicatifs (cartels, panneaux), de

---

71 Manola Antonioli, "*Les plis de l'architecture*", op. cit.

72 Nicolas Nauze, *L'architecture des musées au XX^e siècle,* op. cit.

73 *Ibid*.

74 Jean-Paul Midant, *« L'Architecture du Centre Pompidou et ses transformations », Centre Pompidou : trente ans d'histoire,* op.cit., p.456.

manière à ce que le visiteur puisse saisir successivement les thèmes.

Le Centre Pompidou s'approprie des thématiques « attractives »[75] afin de dépoussiérer la physionomie muséale. L'exposition thématique est alors pensée comme un catalyseur ou « *un dispositif résultant d'un agencement de choses dans un espace avec l'intention* (*constitutive*) *de rendre celles-ci accessibles à des sujets sociaux* »[76], comme le définit le professeur Jean Davallon.

De ce point de vue, l'espace muséal peut être défini comme lieu de communication, qui est exprimé d'une manière plus évidente par l'espace de l'exposition.

E. L'élargissement d'une expérience muséale plurielle : à chaque lieu, ses attentes

Le Centre Pompidou propose de nombreuses activités culturelles telles que rencontres, débats, expositions et colloques sur des sujets variés qui peuvent intéresser plus spécialement chacun des visiteurs selon ses goûts individuels. Il peut être considéré comme un « centre populaire » ou « une université de la rue » qui reflète un aspect de la démocratisation culturelle. Cet aspect de démocratisation au niveau du musée moderne a été favorisé, on doit le souligner, par l'avènement, au XX^{e} siècle, d'une société des loisirs et du tourisme, société qui avait déjà eu la chance de pouvoir développer un certain goût pour les spectacles, la lecture, les arts (ce qui au XIX^{e} siècle était le privilège des élites).

Il existe une variété de lieux destinés à ces activités culturelles : bibliothèque, espace spectacles, cinéma, galerie des enfants, atelier. D'abord, pour les spécialistes, la bibliothèque Kandinsky qui se situe au troisième étage[77]. Elle répond aux besoins des chercheurs dans le domaine de l'art du XX^{e} siècle. Le Centre Pompidou se voit alors comme un « *lieu de recherche* »[78].

L'Espace Spectacles se situe au sous-sol du Centre Pompidou et peut accueillir 396 spectateurs. Il a été conçu en particulier pour attirer le public qui s'intéresse au théâtre, à la danse et à d'autres formes de spectacle, et pour ainsi le

75 Par exemple, ''*Big Bang''* et ''*elles@centrepompidou''* qui seront étudiées dans la Partie II.

76 Jean Davallon, *L'Exposition à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan,1999, p.11.

77 la bibliothèque spécialisée du musée consacrée à l'art du XX^{e} siècle. Elle trouve son origine dans la documentation rassemblée à l'hôtel Salomon de Rothschild par le centre national d'art contemporain (Cnac) et compte 200000 ouvrages imprimés, depuis l'acquisition en 2006 de la bibliothèque Paul Destribats, qui en a fait le fonds le plus riche au monde pour la première moitié du 20ème siècle. Elle peut accueillir jusqu'à 76 lecteurs sur une surface de 390 m^{2}, http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/medias/medias.aspx?INSTANCE=INCIPIO

78 En 1974, le Premier ministre Jacques Chirac présente le discours devant l'Assemblée nationale, dans *Centre Pompidou : trente ans d'histoire,* Sous la direction de Bernadette Dufrene, éd. Centre Pompidou, Paris, 2007, p. 363.

stimuler à découvrir les autres aspects du Centre. C'est ainsi qu'en 1979, le Centre accueille des danseurs et chorégraphes du Festival d'Automne qui se déroule alors à Paris dans diverses salles de spectacles : « *de nombreux chorégraphes, dont Dana Reitz et Douglas Dunn, viendront s'y produire. En venant au Centre, les artistes cherchent à présenter leurs œuvres au même titre que les créations artistiques conservées au musée* »[79]. Ce désir des chorégraphes de présenter leurs créations «*au même titre que les créations artistiques conservées au musée* »[80] (sculptures, peinture), est en soi très intéressant, car il correspond à l'esprit de pluridisciplinarité voulu par le Centre Pompidou (pluridisciplinarité que nous développons dans la troisième partie). Par la suite, cette salle de spectacle participe à « *l'émergence de nouvelles générations de danseurs ou de chorégraphes dont les recherches sont similaires à celles qui sont mises en œuvre dans les autres domaines, notamment dans le cinéma ou les arts plastiques* »[81].

L'Espace Spectacles, qui est caractérisé par cette vision d'ouverture sociale et culturelle pour répondre aux besoins de l'habitant, devient aussi un instrument nécessaire de transformation sociale d'un quartier autrefois défavorisé. Ce dispositif permet de renouer avec un public plus large.

Dans le même sens, est créée une salle de cinéma située au sous-sol et pouvant accueillir 150 spectateurs. Parce que l'avènement des médias de masse a changé la culture des loisirs du grand public, le cinéma est devenu un lieu de distraction et un mode de loisir dans la vie quotidienne, comme l'exprime l'historienne Arlette Farge : « *Le cinéma s'est imposé comme la seule langue maternelle des hommes du XX^e siècle. Le cinéma parle à tout le monde, tout le monde peut parler du cinéma, il est une forme de légitimation de soi* »[82]. Ce « septième art » (selon l'appellation qui lui est généralement attribué) fait déjà partie de la vie quotidienne, c'est donc un art « démocratique » qui, en entrant au Centre, peut aussi favoriser la démocratisation du Musée Pompidou.

Le cinéma s'inscrit aussi dans la dimension de différentes approches sensibles de l'art à la faveur des moyens qu'il emploie (scénario, musique, effets sonores, effets optiques, mise en scène) et qui touchent à plusieurs domaines de la sensibilité des visiteurs. D'autre part, le cinéma présente beaucoup d'avantages comme moyen d'attirer le public : c'est un art narratif qui, grâce à une forme théâtrale de mise en scène, permet d'aborder des thèmes idéologiques, culturels et sociaux, politiques, historiques. C'est donc un art « démocratique », ouvert à tous.

---

79 voir site du Centre Pompidou, http://hdacentrepompidou.pagesperso-orange.fr/grand4.html
80 *Ibid*.
81 *Ibid*.
82 Arlette Farge, « *Le cinéma est la langue maternelle du XX^e siècle»*, entretien avec Antoine Baecque, Les Cahier du cinéma, hors série, novembre 2000, pp. 40-43.

L'Espace Spectacles, lieu de convivialité et de théâtralité, séduit le public, et enrichit son expérience muséale, en multipliant les échanges entre différentes formes d'art. Cet espace peut être aussi ressenti comme une initiation à d'autres formes d'art.

La galerie des enfants est un autre de ces lieux. Elle est ouverte à tout enfant, accompagné le plus souvent de ses parents. Il n'est pas nécessaire de prendre rendez-vous pour s'y rendre. Le programme de la galerie des enfants est conçu pour s'adapter à la compréhension des enfants : les thèmes de l'exposition du MNAM y sont présentés de façon plus simple.[83]

L'accueil des groupes scolaires et l'atelier des enfants se situent au rez-de-chaussée et au niveau 1 ; cet espace spécifique réservé au jeune public permet une sensibilisation à l'art dès le jeune âge par des animations et des pratiques artistiques. L'Atelier des enfants a été ouvert en mai 1977, sous la direction de Pontus Hulten : la pédagogie qui y est développée en a fait « *un lieu de référence* »[84]. Il s'agit de placer les jeunes publics au contact direct des œuvres d'art, et leur permet ainsi d'avoir une connexion importante à l'art et au patrimoine culturel [85].

Le Centre Pompidou propose ainsi plusieurs « modes d'existence » pour des publics différents, mais aussi pour une même personne désireuse de vivre des expériences plurielles. Nous remarquons que la pluridisciplinarité d'une collection et la variété de la programmation se sont développées à partir d'une intention très forte au départ. La vocation pluridisciplinaire s'affirme comme porteuse d'une capacité d'innovation, car, a priori, il existerait une évidente osmose entre les différentes disciplines par laquelle les différentes formes d'art s'enrichissent les unes les autres et enrichissent ces différents publics.

C'est sous l'impulsion de Pontus Hulten (1924-2006), premier directeur du Centre Pompidou, qu'une grande partie du projet a pu être mise en place : Georges Pompidou et son épouse l'avait déjà rencontré à Stockholm et avait admiré ses initiatives, ses réalisations et son parcours lié à l'art moderne et contemporain. Robert Bordaz[86] le choisit en 1973 pour participer à la création du Centre. Pendant sa direction de1977 à 1981, « *L'action de Pontus Hulten fut exemplaire. Ses idées fortes sur l'organisation du Musée et notamment l'enrichissement de ses collections, sa conception novatrice de grandes expositions auxquelles tous les départements du Centre furent associés, son souci d'accueillir largement le public, ont fait du Centre Pompidou un*

---

83 Nous aborderons plus précisément l'atelier des enfants dans la Partie III. chapitre III. pp. 378-414.

84 http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/AllExpositions/E6E13AF10A1B7272C1256ED90050C303?OpenDocument

85 Nous développerons cette partie dans la partie III. La volonté d'ouverture vers tous : renouveler la transmission culturelle, pp. 317-418.

86 Robert Bordaz est nommé par le conseil des ministres délégué pour la réalisation du Centre Pompidou.

lieu unique, rayonnant tant en France qu'à l'étranger »[87]. Une exposition lui fut même consacrée en 2004 pour son 80e anniversaire, car « *ses huit années au Musée sont considérées comme un âge d'or pour le Centre, servant de référence à tous ceux qui l'ont dirigé après lui* »[88].

Conclusion du chpitre I

Le Centre Pompidou est né de la volonté d'un Président, Georges Pompidou, homme de grande culture et grand amateur d'art moderne et surtout d'art contemporain, comme le prouve son choix de transformer certaines parties du Palais de L'Eliysée en y introduisant une décoration et des meubles contemporains réalisés par des artistes et des designers d'avant-gardes (sa connaissances de l'art contemporain ne s'arrêtait pas au domaine de l'art plastique, mais concernait aussi la musique : en 1969, il choisit Pierre Boulez, adepte de la musique serielle pour créer l'IRCAM, alors que Malraux avait décidé d'y nommer Marcel Landowski, adepte de la musique tonale). Il y eut aussi plusieurs conditions favorables à la création du Centre : la politique culturelle, spécificité de la France ; les bouleversements de 68 ; la rénovation des Halles et l'avènement d'une société des loisirs et du tourisme.

Le Centre Pompidou s'est voulu, dès le départ, être un lieu d'appropriation populaire, afin de répondre à des attentes du public dans le domaine culturel, après mai 68. Il s'agit d'une réaction de l'État qui applique une politique innovante, ayant comme un de ses objectifs, de rendre l'art accessible à un plus large public. C'est dans ce contexte, à force de vouloir réinsérer la culture dans le champ social, réussir à sensiblisier à l'art un plus large public et en multipliant les différents aspects de l'art et leurs expressions, qu'est né ce grand Centre.

Sa localisation sur le plateau Beaubourg, en plein cœur de la capitale française, dans un quartier qui, par sa centralité, paraît apte à répondre à l'ambition du Président Pompidou d'en faire un « Musée pour tous », facile à atteindre, est un moyen de favoriser l'idée maîtresse de démocratisation.

Le Centre Pompidou est confirmé par le primat de l'expression architecturale innovante, en créant une image monumentale reflétant sa propre identité de « machine à exposer ». Sans doute l'audace de la création architecturale du Centre Pompidou a même servi à lancer l'imagination architecturale vers des réalisations

87 Site du Centre Pompidou, article sur l'exposition *Pontus Hulten, un esprit libre*, Centre Pompidou, 2004.
88 *Ibid.*

beaucoup plus audacieuses par la suite, à travers le monde.[89]

L'organisation dedans/dehors de ce monument moderne est liée à la fonction d'accessibilité et de fluidité et à son sens de « musée spectacle » : les parois en verre, les couleurs, l'escalator et la Piazza ; les différents espaces muséographiques assument sa fonction sociale pour « *instaurer l'objet esthétique de la modernité et* [...] *générer les savoirs qui assignent à cet objet une place dans la mémoire et dans la culture* »[90].

Le Centre Pompidou devient un lieu de vie par la variété de ses activités visant tous les publics ; il témoigne aussi d'un renouvellement muséologique, en parallèle avec l'évolution du monde de l'art, ainsi que de la société elle-même, car l'aspect de démocratisation culturelle au niveau du musée moderne a été favorisé par l'avènement, au XX^{e} siècle, d'une société des loisirs et du tourisme, société qui avait déjà eu la chance de pouvoir développer un certain goût pour les spectacles, la lecture, les arts.

L'espace muséal est donc conçu pour contribuer à mettre le mieux possible en évidence une dimension esthétique et spatiale particulière à l'installation des œuvres, afin de transmettre la connaissance artistique et élargir une expérience muséale plurielle. Comme ce Centre se spécialise dans les domaines de l'art moderne et contemporain et propose à chaque visiteur un contact direct avec les œuvres, il doit toujours penser à créer une offre plurielle pour un homme pluriel.

C'est pourquoi la présentation des objets, l'organisation du parcours, le dispositif des expositions sont toujours remis en question, ce qui est facilité par ce contenant architectural flexible et pensé dans ses moindres détails.

Chapitre II. Le renouvellement du programme : développement de la stratégie de l'exposition thématique

Avec les deux grandes expositions thématiques *Big Bang* (2005) et *elles@centrepompidou*, (2009) qui seront étudiées plus loin, le Centre Pompidou a mis en place des expositions dont les thèmes, quoique très différents, abordent des sujets de réflexion qui peuvent intéresser un public intrigué par l'art moderne et l'art contemporain: *Big Bang* évoque l'émergence de l'art moderne, et *elles@centrepompidou* la place des femmes dans l'art moderne.

89 Les exemples : Musée de Guggenheim, construit à Bilbao par Franck O. Gehry, de 1991 à 1997, et même, dans des directions différentes de musées, par exemple des stades olympiques (Pékin), ou de constructions habitables ''Wozoco'' par le bureau d'architectes néerlandais MVRDV, de 1991 à 1997.

90 Jean-Marc Poinsot, *L'art contemporain et le musée, la fabrique de l'histoire ?* , Les cahiers du Musée national d'art moderne, 1986, n°17-18, p. 122.

Comme une étude précise et approfondie de toutes les expositions thématiques qui ont précédé *Big Bang* et *elles@* aurait été trop vaste,[91] nous avons choisi d'analyser les caractéristiques essentielles les plus marquantes de la série portant sur les rapports avec différentes capitales, à travers les expositions *Paris-New York*, *Paris-Berlin*, *Paris-Moscou* et différents pays lointains, avec *Japon des avant-gardes*, *Magiciens de la terre*, *Alors*, *la Chine ?* et *Africa Remix*, car elles constituent une première étape dans l'importance de l'évolution stratégique par rapport au parcours thématique et à la scénographie, l'analyse de ces expositions pouvant servir à faire comprendre les buts et la méthodologie du Centre Pompidou.[92]

Nous allons d'abord rendre compte des conditions à partir desquelles ces expositions ont pu être pensées, c'est à dire l'importance des artistes étrangers en France, pays privilégiant l'art et la culture.

1. La France et ses artistes étrangers

A. Politique culturelle : l'État français s'occupe de tout

Nous avons vu qu'une des ambitions du Président Pompidou, dans son projet du Centre, était de faire retrouver à la France sa place exceptionnelle dans le monde des arts : « *mettre la culture au premier plan, c'est sans doute cela <l'exception française>* »[93]. C'est un sujet dont l'État français s'est toujours préoccupé, à la différence de la plupart des autres pays où les musées ont été crées sous l'impulsion de mécènes : le Metropolitan Museum of Art à New York en 1870 grâce à un groupe d'hommes d'affaires, de financiers et d'artistes, le MoMA sous l'impulsion de l'épouse de John Rockefeller Jr et de deux de ses amies, les musées Guggenheim de New York et Bilbao grâce à la Fondation Guggenheim, la Tate gallery par le magnat du sucre sir Henry Tate[94].

Nous allons faire rapidement référence à l'histoire pour montrer comment, sous le patronage de l'État, Paris a pu devenir, à la fin du XIX^{e} siècle et au XX^{e} siècle, ce lieu culturel important que le Président Pompidou rêvait de retrouver.

---

91 Voir Annexe : le liste de exposition au Centre Pompidou, pp. 441-443.

92 L'objectif est pour que le visiteur puisse saisir la succession des thèmes, le sens du parcours met en scène des nouvelles pratiques artistiques des œuvres et leurs caractéristiques formelles.

93 Voir *Centre Pompidou : trente ans d'histoire*, op. cit., p. 29.

94 A présent lorsqu'un président Français termine son mandat, une œuvre culturelle correspondant à son goût est créée en son nom : pour le Président Giscard d'Estaing, le Quai d'Orsay ; pour le Président Mitterrand, qui avait fait mettre une pyramide au Louvre, la grand Bibliothèque ; pour le Président Chirac, le Musée du Quai Branly.

En effet c'est déjà sous Louis XIV que furent créées (de 1635 à 1671) diverses Académies Royales[95] qui définissaient et enseignaient les règles du « bon goût », avaient le monopole pour les commandes royales et le choix des œuvres à exposer dans les musées. Des « Salons »[96] permettaient à des artistes strictement choisis de se faire connaître. La Révolution mit fin à ces Académies Royales, remplacées par un Institut, et ce n'est qu'en 1816 que prit naissance l'Académie des Beaux-Arts, dont les règles restaient très strictes. Des ''Salons'' furent aussi organisés par cette Académie qui décidait toujours quels artistes seraient exposés. En 1863, devant le nombre d'artistes refusés, à cause de la sévérité des critères de « bon goût » de « l'Académie »[97], Napoléon III décida de permettre l'ouverture d'un « Salon » pour les refusés.

Cette date de 1863 apparaît donc comme une date importante dans l'histoire de l'art, car ce « Salon des refusés » est la première expression officielle d'un art qui n'accepte plus les traditions et les règles imposées jusqu'à alors.

En 1874 le « Salon des Impressionnistes » marque une rupture complète avec l'académisme en permettant aux artistes d'exposer « sans jurys et sans récompenses ». En 1884, s'ouvrent le premier « Salon des indépendants » et, en 1903, le « Salon d'automne » qui admettent la présence d'artistes étrangers et qui ont permis, à partir de la fin du XIX^{e} siècle, à des artistes représentant les grands mouvements de l'Art Néo-impressionniste, Pointilliste, Fauviste et Cubiste de se faire connaître. En 1855 l'exposition universelle avait déjà permis l'exposition de 4 979 œuvres de 2 176 artistes, dont de nombreux étrangers.

B. Conditions favorables à des rencontres géoesthétiques : les artistes étrangers à Paris

Plusieurs conditions favorables ont pu attirer tant d'artistes étrangers à Paris, et d'abord, comme nous venons de le voir, les « Salons » où ils pouvait exposer en toute liberté[98].

On constate leur présence dans différents lieux : à Montmartre, à la Ruche, fondée en 1902 pour abriter de jeunes artistes artistes sans ressources[99] et au Bateau-

95 Académie Française pour les lettres en 1635 ; Académies Royales de peinture et sculpture en 1648 ; de musique en 1669 ; d'architecture en 1671.

96 La première exposition eut lieu dans un salon du Louvre, d'où le terme ''Salon'' pour les expositions.

97 Des artistes tels que Manet, Monet, Picasso, Cézanne furent refusées.

98 Par exemple Kandinsky expose au Salon d'automne de 1904 à 1910 (alors qu'à part l'année 1907 qu'il passe en France, il habite en Allemagne) ; dans le Salon de 1903 Béatrice Joyeux Prunel note que 67% des étrangers ont une adresse parisienne et, en 1913, 82% : (Joyeux-Prunel, Béatrice « L'art de la mesure - Le Salon d'Automne (1903-1914), l'avant-garde, ses étrangers et la nation française ». Histoire & mesure, vol. XXII, n°1, 2007, p. 145-182.)

99 La Ruche est une cité d'artistes qui existe encore jusqu'aujourd'hui et abritent de nombreux artistes grâce à des mécénats.

Lavoir, à partir de 1904, où se réunissent peintres (Picasso, Matisse, Braque, etc), gens de lettres (Jean Cocteau, Raymond Radiguet, Gertrude Stein, etc.).

On note la présence de nombreuses galeries et marchands d'art : à partir de 1890, Ambroise Vollard, qui révéla Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Matisse ; à partir de 1901, Berthe Weil est la première à proposer des artistes tels que Picasso et à organiser une exposition pour lui en 1902 ; Bernheim vend des toile de Matisse ; Daniel-Henry Kahnweiler ouvre sa galerie en 1907 et expose Picasso et Braque ; Durand-Ruel a un réseau de galerie à Paris, Londres, Bruxelles, New-York. D'autre part, des collectionneurs existent à Paris : par exemple, l'écrivain américaine Gertrde Stein et son frère Leo (de 1903 à 1934) achètent des Cézanne, Gauguin, Matisse et Picasso et les sœurs Cone (des américaines, amies de Gertrude Stein) achètent aussi des Matisse et des Picasso.

Il existe donc une vie artistique très active à Paris, où se fréquentent tous ces artistes[100], non seulement des peintres, mais aussi des sculpteurs, des écrivains, des chorégraphes, esquissant déjà, par les rapports qu'ils entretiennent, une sorte de pluridisciplinarité. Paris est un lieu d'échanges intellectuels où foisonnent les idées.

La guerre de 1914 éloignent de Paris certains de ces artistes.

En effet, pendant la première guerre mondiale, des artistes quittent la France pendant un certain temps et vont aux Pays-bas (à Amsterdam, Mondrian et Conrad Kickert), aux État-Unis (à New York, Francis Picabia et Duchamp), en Suisse (à Zurich, Arp et Eggeling) et en Italie (à Rome, Picasso et Jean Cocteau)[101]. Ces artistes ont pu bénéficier de leur séjour chez eux ou à l'étranger et, à leur retour, apporter leur nouvelle expérience à Paris.

Mais après la guerre arrivent les « Années Folles » (1920-1929) avec la présence à Paris d'un foisonnement d'artistes (Max Ernst, Joan Miró, Salvador Dalí, Francis Picabia, Chagall, Léger, Xu Beihong, Pan Yuliang (une femme-artiste), Lin Fengmian[102]), d'écrivains (André Breton, Jean Cocteau, James Joyce, Michel Leiris, etc.), de chorégraphe (Ballets russes, Diaghilev[103], Nijinsky, ballet suédois), de musiciens (Stravinsky), de cinéastes (Bunuel, Clair) et beaucoup d'américains (des écrivains, Hemingway et Fitzgerald, présentés à Picasso et Matisse par Gertrude Stein) des artistes de jazz (la danseuse Joséphine Baker, le musicien Sidney Bechet).

Cette période d'effervescence a rendu célèbre la ville de Paris.

---

100 Par exemple Picasso organise un banquet en pour Le douanier Rousseau qui vit dans la misère, (mais que Kandinsky apprécie déjà puisqu'il expose six de ses tableaux à Munich au Blaue Reiter).

101 Voir Annexe, p.444, le tableau '' *Géographie des avant-gardes, 1915-1917*'', infographie réalisé d'après les recherches de Béatrice Joyeaux-Prunel, cité dans le catalogue de l'exposition 1917, Sous la direction de Claire Garnier et Laurent Le Bon, Centre Pompidou-Metz, 2012, p. 85.

102 Les artistes chinois Xu Beihong, Pan Yuliang, Lin Fengmian sont arrivés à Paris pour faire leurs études.

103 Il avait collaboré avec les artistes Robert Delaunay, Picasso, André Derain, ...etc.

Ce préambule un peu long (mais qui n'est en réalité qu'un résumé très rapide du phénomène très français d'intérêt pour la culture et de ses effets) est destiné à montrer comment Paris a pu être considéré, dès la fin du XIX[e] siècle, comme un lieu de culture, où ont afflué d'innombrables artistes venant de partout, et où est née à la fin du XIXe siècle et au cours du XX[e] siècle cette Internationale des artistes venant « *d'Espagne, Italie, pays germaniques et pays scandinaves, Russie, Pologne, Europe centrale, Balkans, Amérique anglosaxonne et latine, Japon* […] *qu'a été la révolution de l'art moderne, ou, d'un mot plus précis encore, l'école de Paris* »[104].

L'art moderne et contemporain, que collectionne et expose le Centre Pompidou, est en grande partie, né de ces aléas de l'histoire et de la présence dynamisante des artistes français et étrangers, ensemble, dans le milieu artistique parisien.

C. « Décadence » de Paris et « Grandeur » des État-Unis

Après ces années artistiquement enrichissantes pour Paris, et à partir de la Grande Dépression de 1929 et surtout à cause de la montée du Nazisme des années 30, beaucoup d'étrangers ont quitté Paris pour gagner New York : non seulement les juifs étaient en danger à cause de la politique radicale d'Hitler, mais aussi l'art ; l'art moderne était qualifié par le nazisme d'« art dégénéré » ; des expositions pour dénoncer cet « art dégénéré » ont lieu en Allemagne dès 1933 et en particulier à Munich (en 1937), où les visiteurs sont invités à comparer des œuvres de presque tous les grands artistes de l'époque à des œuvres créés par des malades mentaux. Cinq mille « œuvres dégénerées » sont détruites (mais certains collectionneurs, tels que Goebbels ou le conseiller artistique d'Hitler, en récupèrent des milliers !)

New York devient alors le Grand Centre Artistique. Le MoMA à New York est alors devenu un « *un abri pour l'art, les artistes et les collectionneurs, victimes des persécutions nazies* »[105]; ceux-ci ont pu avoir alors un contact direct avec les mouvements artistiques américains (par exemple avec l'Abstraction) et ont pu eux-même influencer l'École de New York : beaucoup d'artistes du Surréalisme tels que René Magritte, Pierre Roy, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Max Ernst, Man Ray, ou encore Yves Tanguy, s'installent aux États-Unis.

C'est grâce à ce type de diaspora, qui favorise influence et échange, que les artistes, dans les époques fluctuantes, produisent leurs créations d'expressions très variées et nouvelles, dues au brouillage des repères et à l'hybridation.

104 Jean Cassou, *Une vie pour la liberté*, 1981, PDF : *Des artistes étrangers à Paris au siècle des avant-garde.*

105 *MoMA Highlights: 350 œuvres du Museum of Modern Art New York/* traduit de l'anglais (États-Unis) par Christine Monnatte ; sous la resp. de Harriet Schoenholz Bee et Cassandra Heliczer, 2005, p.19.

2. Une programmation pluridisciplinaire dans la lignée des grands musées

Dans un entretien paru dans le monde du 17 octobre 1972, le Président Georges Pompidou fait cette déclaration : « *Je voudrais passionnément que Paris possède un centre culturel comme on a cherché à en créer aux États-Unis avec un succès jusqu'ici inégal, qui soit à la fois un musée et un centre de création, où les arts plastiques voisineraient avec la musique, le cinéma, les livres, la recherche audiovisuelle, etc. Le musée ne peut être que d'art moderne, puisque nous avons le Louvre. La création, évidemment, serait moderne et évoluerait sans cesse* »[106].

Cette déclaration reflète une ambition de pluridisciplinarité et d'évolution. Pour le Centre Pompidou, le fait qu'il envisage de prendre les États-Unis comme exemple repose sur les causes citées ci-dessus de l'importance des États-Unis à partir des années 30 et de la politique culturelle du Musée d'Art Moderne de New York (MoMA) qui veut que : « *l'institution est libre d'intégrer des œuvres d'art sans la moindre restriction, entraînant le développement d'une présentation cohérente et relativement non encombrée, les restrictions étant uniquement liées aux limites spatiales. Les grandes collections sont, inévitablement, des mosaïques qui bougent avec le temps, les goûts et les particularités de chacun, suivant les aléas de l'histoire, et c'est à travers l'arrangement et la présentation de leurs collections que les musées codifient leurs idées et ce qu'il ont à raconter* »[107].

Étant donné cette politique muséale du MoMA, il nous a semblé nécessaire d'étudier comment ce musée s'est organisé dans ce contexte, puisque le Centre Pompidou s'y intéresse.

A. Les États-Unis : un melting pot artistique

Le MoMA a été créé à New York en 1929, pendant la Grande Dépression, dans le but de présenter au public l'art moderne à travers les grands maîtres européens et américains depuis Gauguin jusqu'à nos jours. Le MoMA a été alors « *le laboratoire d'étude des diverses manières dont la modernité se manifeste dans les arts visuels* »[108]. À partir de la même année, le MoMA a ainsi permis la promotion d'œuvres modernes et la mise en place des aspects pluridisciplinaires dans l'histoire de l'art. En dehors des

106 Germain Viatte, *Le Centre Pompidou, Les année Beaubourg*, Gallimard, 2007, p.11.
107 *MoMA Highlights: 350 œuvres du Museum of Modern Art New York,* traduit de l'anglais (États-Unis) par Christine Monnatte ; sous la resp. de Harriet Schoenholz Bee et Cassandra Heliczer, 2005, p.19.
108 *Ibid.*, p.16.

peintures, des sculptures et des œuvres d'art graphique, le MoMA s'est spécialisé dans le design industriel, l'architecture, la photographie et le cinéma.

Dans la même période aux États-Unis, un autre lieu artistique important est le Black Mountain College, fondé en 1933 par John Andrew Rice, professeur de philologie. Cette université érige l'interdisciplinarité de l'art en un lieu de promotion des arts plastiques, des arts scéniques – théâtre, danse, performance, film, enregistrements. Des artistes tels que Josef Albers (peintre), Willem De Kooning (peintre), Robert Rauschenberg (plasticien), John Cage (musicien), Merce Cunningham (danseur et chorégraphe) jouent un rôle important dans cette période marquante de l'avant-garde artistique américaine.

Le fonctionnement expérimental et pédagogique du Black Mountain College a été mis en relief grâce aux études du précurseur américain John Dewey (1895-1952)[109], en particulier dans ses œuvres *Démocratie et éducation* (1916)[110] et *Art comme expérience* (1934)[111]. Depuis le début de XX^{e} siècle, aux États-Unis, les innovations techniques et les développements industriel, scientifique et économique ont favorisé la transformation radicale de la vie quotidienne. Face à un monde en perpétuel changement, la pensée de John Dewey a affecté les rénovations dans les domaines de l'éducation et de la culture. Nous développerons son influence de manière plus détaillée lorsque nous aborderons le chapitre sur les ateliers pédagogiques[112].

Face à cette évolution radicale de l'art et aux hybridations des disciplines artistiques, la pluridisciplinarité s'est formée en vue de proposer une nouvelle vision de l'art moderne au public dans un pays où la notion de mélanges (melting pot) était tout à fait naturelle. Par exemple, une exposition *CUBISM AND ABSTRACT ART* (1936) est organisée par le premier directeur du MoMA, Alfred Barr. Il schématise sa réflexion sur l'art moderne par un diagramme[113] qui est utilisé comme affiche de l'exposition et illustre aussi la couverture du catalogue de l'exposition. Il s'agit d'une généalogie ou une cartographie pour introduire le Cubisme et l'Art Abstrait, c'est à dire le sujet de son exposition.

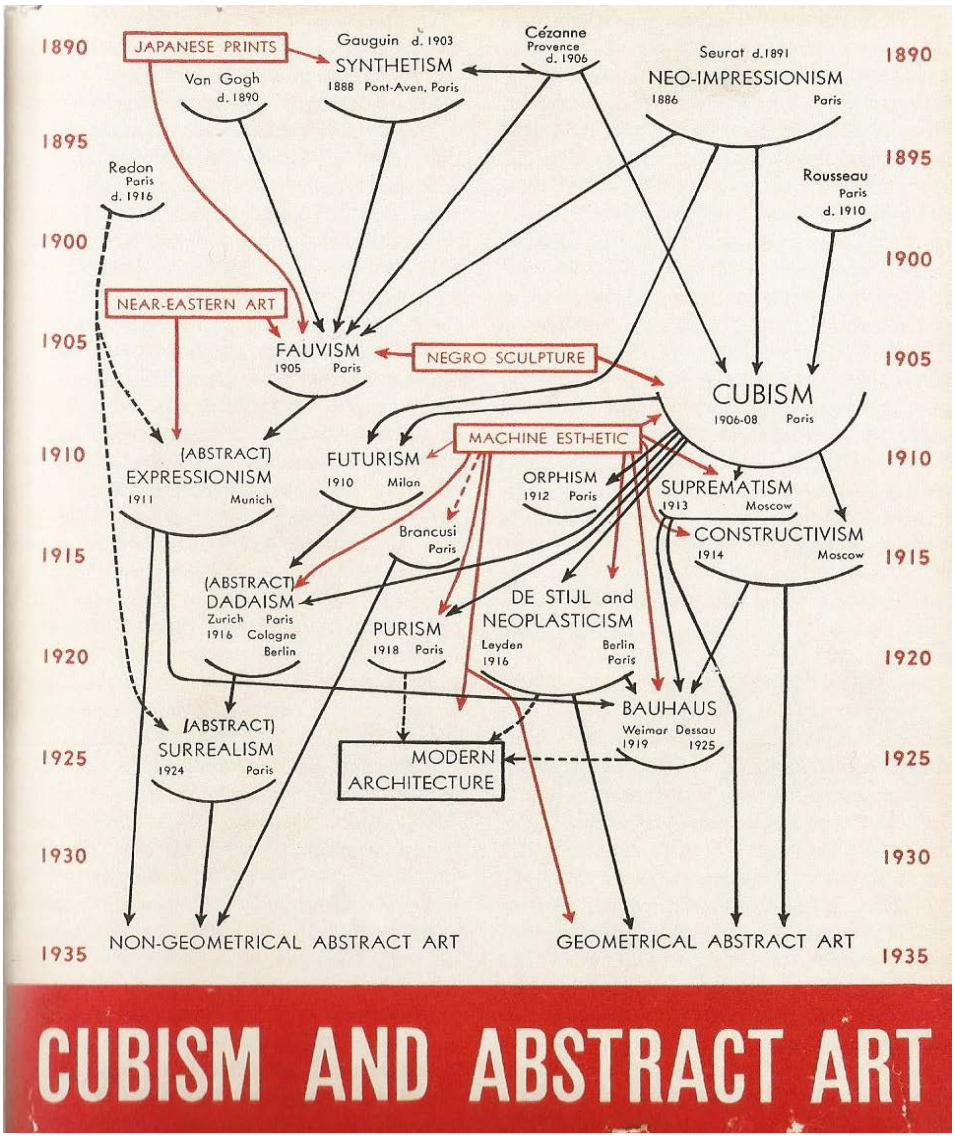
109 Voir Partie III. chapitre III. La participation des jeunes à des expériences artistiques, p. 378.

110 John Dewey, *Démocratie et éducation*, 1916, trad, Gérard Deledalle, Paris, Armand Colin, 1990.

111 John Dewey, *Art as Experience*, New York, 1934.

112 Voir chapitre III de la troisième Partie de la thèse.

113 Illustration n° 5, la couverture d'un livre sur le cubisme et l'art abstrait, réalisé par le premier directeur du MoMA, Alfred Barr. utilisé dans le catalogue *elles@centrepompidou*, p. 325.



n° 5 : diagramme qui sert de couverture d'un livre sur le cubisme et l'art abstrait

Sur ce diagramme, nous voyons une succession de termes en « isme » réunissant une diversité foisonnante (Cubisme, Futurisme, Dadaïsme,...) donnant valeur de doctrine à chacun de ces mouvements artistiques du XX^e^ siècle. Alfred Barr a ainsi classifié les différents courants artistiques du XX^e^ siècle, et leur place dans une constante évolution depuis la fin du XIX^e^ siècle. Ce diagramme tient compte non seulement de la chronologie, mais il indique par des flèches l'origine multiple de chaque mouvement et son influence sur les suivants.[114] Il indique également les lieux géographiques où se sont développés chacun de ces mouvements. Dans le diagramme, qui se termine en 1935, on peut voir comment ont joué les influences qui ont conduit à un art élargi, que l'on peut

114 Nous aborderons le décloisonnement des disciplines artistiques dans A. Renouveau curatorial et décloisonnement de l'art, p.71.

considérer comme un aboutissement de toutes ces influences.

On voit, sur ce diagramme, comment le Cubisme[115], introduit par Braque et Picasso en 1906, a été influencé par l'esthétique de la machine, par le néo-impressionnisme, par les peintres Cézanne et Rousseau et par la sculpture africaine. L'esprit du Cubisme contribue à un bouleversement du regard habituel et introduit une rupture conventionnelle. Puis, le Cubisme s'est divisé et a influencé des mouvements tels que le Futurisme à partir de 1910 à Milan, l'Orphisme[116] à partir de 1912 à Paris, le Suprématisme[117] à partir de 1913 à Moscou, le Constructivisme à partir de 1914 à Moscou, le Néo-plasticisme à partir de 1916 à Leyde, Berlin et Paris, le Dadaïsme à partir de 1916 à Zurich, Paris, Cologne et Berlin et le Purisme[118] à partir de 1918 à Paris. Ces villes étaient devenues les grands centres d'activité avant-gardiste avant la première guerre mondiale.

On voit sur le tableau comment le Bauhaus, une formidable pépinière d'artistes et de designers, a été influencé par l'esthétique de la machine, le néo-plasticisme, l'expressionnisme, le suprématisme et le constructivisme. L'architecture moderne est influencée aussi par le Bauhaus, le Purisme, le DE STIJL et le Neo-plasticisme.

La réflexion d'Alfred Barr sur les rapports entre les différents mouvements artistiques reflète une mission d'exploration de la culture moderne ; mais le fait que Bar soit américain et qu'il appartienne donc au fameux ''melting pot'', civilisation du multiculturalisme et de la diversité, le privilégie particulièrement dans la réflexion sur le cubisme et l'abstraction qu'il présente dans le diagramme servant d'introduction à son exposition. Tous ces mouvements artistiques qui s'influencent les uns les autres, et qui enrichissent l'art au cours de leurs pérégrinations, apparaissent comme un éloge de la circulation des Hommes, des idées, des savoirs et savoir-faire.

Mais Alfred Barr apporte encore plus à l'Art Moderne par sa réflexion sur ce que l'on peut appeler l'Art élargi.

B. L'Art élargi : la transgression de la création artistique et la fusion entre l'art majeur et l'art mineur

Une innovation importante dans l'histoire de l'art a été apportée par le MoMA à ses tout débuts grâce à son directeur Alfred Barr : l'« *abolition de la distinction*

115 Henri Matisse qualifia de ''cubiste'', le tableau de George Braque '' Maison à l'Estaque''(1907-1908)

116 Le mouvement artistique s'est développé à partir de 1913, il est liée au cubisme analytique et abstraction. Par exemple, Robert Delaunay, un des fondateurs, présente une série des Fenêtres (1912).

117 Suprématisme est un mouvement d'art abstrait né en Russie au début du XX^{e} siècle. Kasimir Malevitch est le fondateur.

118 Le purisme est le mouvement artistique français à partir de 1918, les artistes Amédée Ozenfant et Le Corbusier sont comme les fondateurs.

entre arts nobles et arts mineurs ; en cela il constitue un modèle pour Beaubourg dans la mesure où, dès sa fondation en novembre 1929, le MoMA a été organisé en plusieurs départements qui dépassent le cadre strict des arts plastiques ; il comporte des départements consacrés à la photographie, à la gravure et au dessin, à l'architecture, au design, aux art décoratifs, à la typographie, au décor de scène et au livre d'artiste »[119].

Quelles raisons ont amené le MoMA à faire cette politique d'abolition de la distinction entre arts nobles et arts mineurs, qui a, par la suite, tellement modifié l'organisation des musées et a joué un rôle important en particulier dans les idées fondatrices du Centre Pompidou ?

La première raison, que Bernadette Dufrêne souligne, est qu'Alfred Barr, avait été influencé, à Princeton, par son professeur Charles Rufus Morey[120] dont les cours, portant sur le Moyen Age, présentaient « *une remarquable synthèse des principaux arts visuels médiévaux conçus comme les témoins d'une époque de la civilisation : architecture, sculpture, fresques et enlumineurs, arts mineurs et artisanaux étaient tous intégrés* »[121]. Morey s'appuie sur une analyse formelle et examine les similitudes stylistiques entre les manuscrits et les sculptures de la période romane. Alfred Barr fut ainsi frappé par la mise en évidence non seulement de l'art noble, mais aussi des arts considérés comme mineurs.

Cette réflexion sur l'importance des « arts mineurs » conduit à une méthodologie de recherche qui exige d'avoir une vision plus anthropologique des mondes de l'Art et d'élargir les collection dans ce sens. Le Beau a perdu son hégémonie sur les arts[122]; le regard se déplace vers des objets qui auparavant n'étaient pas dignes d'entrer dans un musée, mais auxquels on accorde désormais une considération nouvelle.

Ainsi, très curieusement, une étude originale sur l'art médiéval a pu avoir une grande influence sur le développement muséologique contemporain et que c'est en remontant à un « état d'avant » que Barr a pu apporter un tel renouveau à l'art.

De ce point de vue, cette politique d'abolition de la distinction entre arts nobles et arts mineurs permet l'élargissement des collections ; elle justifie et fait exister, dans les musées, l'art mineur et cherche à réduire la distance entre le musée et le public. L'introduction des Arts mineurs (appellation qui désigne toutes les formes d'art décoratif: la marqueterie, la céramique, la tapisserie)[123] peut être vue comme un premier pas vers une plus grande pluridisciplinarité, qui caractérise aujourd'hui des

---

119 Bernadette Dufrêne, *La création de Beaubourg,* pug, 2000, p.72,73.

120 Charles Rufus Morey est historien d'art américain, né 1877, mort 1955, il enseigne les cours à l'Université Prirceton (1924-1945) , son expertise est sur l'art médiéval et l'art chrétien.

121 Bernadette Dufrêne, *La création de Beaubourg*,op.cit., p.73.

122 Voir la Partie II : l'exposition *Big Bang*, pp. 118-211.

123 les Arts mineurs ont une fonction décorative : la joaillerie, la céramique, le travail de la tapisserie, du verre et du cristal, l'orfèvrerie ou métal ciselé, les émaux.

musées tels que le Centre Pompidou.

Un nouvel apport important dans le renouvellement des programmes d'exposition, dû aussi à Alfred Barr, résulte de son intérêt pour le Bauhaus, école d'art très important dans le développement de l'art moderne.

C. L'invention d'un centre interdisciplinaire : le Bauhaus

La deuxième contribution que Barr a apportée au MoMA est dû à son voyage en Europe, au cours duquel il avait rencontré des artistes du Bauhaus et était devenu admiratif de cette : « *fabuleuse institution où peinture, arts graphiques, architecture, mobilier, typographie, théâtre, cinéma, photographie, design industriel pour production de masse – tout était étudié et enseigné en même temps dans un bâtiment moderne* »[124].

Le Bauhaus a été une formidable pépinière d'artistes, de designers et d'architectes. En 1919, les enseignants artistiques du Bauhaus tels que Kandinsky, Paul Klee, Moholy-Nagy, Schlemmer combinent la théorie sur les arts plastiques avec la théorie sur les art visuels. Par exemple, Kandinsky enseigne le cours de dessin : « *à partir duquel il développera sa théorie de la composition, théorie normative et rigoureusement méthodique (Point, ligne, plan)* »[125]. Ils ont réalisé des études sur les effets de différents contrastes : « *Effets de contraste combinés, contraste de matériaux (verre, bois, fer), contraste des formes d'expression (dentelé-lisse): contraste rythmique. Exercice pour observer la ressemblance dans l'expression en employant simultanément différents moyens d'expression* »[126]. Ils créent des objets et des meubles destinés au plus grand nombre. C'est une vision ''utopique'' qui a marqué l'esprit de l'école. L'objectif du Bauhaus est de considérer « *l'art comme mission sociale* »[127], et de redonner à l'art « *une fonction au sein de la société, afin d'abolir la séparation entre les arts libres et appliqués* »[128]. Le Bauhaus apparaît comme le mouvement emblématique qui imprime son impact sur tous les domaines artistiques et particulièrement sur le décloisonnement des arts. Gropius pense qu'une réforme de l'enseignement de l'art nécessite une collaboration entre l'artiste, l'industriel et les techniciens dans les différents ateliers (bois, métal, verre, ...). Il propose de donner aux élèves une formation d'artisans avec une vision humaniste sur les projets d'urbanisme. C'est ainsi que l'on peut dire que le Bauhaus a donné naissance à l'architecture moderne[129].

124 Bernadette Dufrêne, *La création de Beaubourg*, pug, 2000, p.74.
125 *L'Art au XX^e siècle*, sous la direction de Ingo F. Walther, volume I, Taschen, p.177.
126 Catalogue du *Bauhaus* de 1923, cité in Magdalena Droste, Bauhaus 1919-1933, Taschen, 2006, p.26.
127 *L'Art au XX^e siècle*, op.cit., p.176.
128 *Ibid.,* p.176.
129 l'architecture du Centre Pompidou, comme nous venons de le voir dans le chapitre I, pp.37-43.

Exemple de ce renouveau, entre 1920-1928, Oskar Schlemmer, un peintre, décorateur de théâtre, est invité à se joindre à l'enseignement du Bauhaus. Il cherchait à mettre en relation les disciplines artistiques : peinture, sculpture, chorégraphie, scénographie, danse. Il travaille avec Hannes Winkler sur une œuvre chorégraphique appelée Ballet triadique, sur une musique de Paul Hindemith, qui sera présentée au Festival de musique de chambre de Donaueschingen en 1922. Dans la mise en scène, les costumes, les masques sont inspirés d'une forme stéréométrique. Les mouvements en spirales, les gestes de la danse stimulent l'imagination et s'unissent à la musique et au décor dans une œuvre qui est une véritable synthèse des arts plastiques. Ce Ballet novateur renouvelle l'expression traditionnelle de la scène et les expériences sensorielles des spectateurs.

Parallèlement, en 1928, Gropius, qui estime que « *le théâtre est lui aussi un centre socio-éducatif ;* [...] *conçoit pour le metteur en scène Piscator un Théâtre total dont l'architecture est entièrement fonction des actions scéniques, et où le public n'est pas un simple spectateur, mais participe au spectacle* »[130], va encore plus loin, car sa perspective théâtrale consiste en une mise en scène ''interactive'', qui invite le spectateur à participer. C'est ainsi que Roland Huesca souligne que : « *L'aspect formel de ce programme esthétique rencontre la politique en cours au Bauhaus voulant, par l'éveil du sensible, trouver des <contenus communs> à offrir en partage.* [...] *l'école avait proclamé, dès l'origine, cette volonté de supplanter les arts de l'élite : <le peuple doit participer aux grandes œuvres d'art de son temps>* [...] *l'éthique façon Bauhaus cherche des affinités entre l'art et la vie quotidienne* »[131]. Une nouvelle école est structurée par cette vision utopique comme une pépinière de nouveaux artistes, designers et architectes. Le Bauhaus était conçu comme un laboratoire de la modernité.

Grâce à ses programmes innovants et à ses expérimentations plastiques, le Bauhaus était devenu un centre interdisciplinaire, où peinture, arts graphiques, architecture, design industriel, mobilier, typographie, photographie, théâtre, danse et cinéma se rapprochent. Les productions du Bauhaus témoignent de la diversité, de la richesse et de l'originalité de ses recherches.

C'est pourquoi, quand Alfred Barr était le premier directeur du MoMA (de 1929 à 1943)[132], il a installé six départements de conservation différentes au MoMA : « peinture et sculpture », « dessins », « gravures et livres illustrés », « film », « photographie » et « Architecture et Design ». Pour Alfred Barr, les collections sont « *des mosaïques qui bougent avec le temps, les goûts et les particularités de chacun, suivant les aléas de l'histoire, et c'est à travers l'arrangement et la présentation de leurs collections*

130 Giulio Carlo Argan, *L'art moderne – Du siècle des Lumières au monde contemporain,* p.253.
131 Roland Huesca , *Danse, art et modernité. Au mépris des usages,* Paris, puf, 2012, p.73.
132 Par la suite, il occupe diverses fonctions jusqu'en 1968, puis il est nommé administrateur honoraire à vie.

que les musées codifient leurs idées et ce qu'il ont à raconter. Cela est particulièrement vrai dans le cas du MoMA, ses collections formant le moyen principal par lequel il soutien sa propre lecture de l'art moderne »[133].

La vision d'Alfred Barr et la collection du MoMA reflètent une conception basée sur une appréhension égalitaire de tous les arts et une abolition de la distinction entre art noble et arts mineurs. Cette idée démocratique, d'intégrer art noble et arts mineurs dans un musée tel que le musée Pompidou, trouve sans doute ses origines dans cette vision d'Alfred Barr, liée à la conception de l'importance des arts mineurs et à son admiration pour les idées du Bauhaus, qu'il avait décidé de mettre en application lors de la fondation du MoMA en 1929.

Dans le Centre Pompidou sont représentés ces trois aspects : le contexte de l'effet de la diaspora ; la transgression de la création artistique par la fusion entre l'art majeur et l'art mineur ; et l'influence du Bauhaus. Beaubourg ambitionne sans cesse de bouleverser le cadre muséographique traditionnel, de supprimer toutes les barrières de l'art en élargissant les horizons du musée et en poursuivant l'enrichissement des nouvelles collections : non seulement les dessins, les peintures et les sculptures, mais aussi le design, l'architecture, les arts graphiques, la photographie, la cinéma expérimental et la vidéo. Face à la diversité de la création pluridisciplinaire, une redéfinition du concept muséographique et une réflexion sur l'organisation du parcours pour le grand public deviennent nécessaires.

Pour montrer au public l'apport de ces différents aspects, le Centre Pompidou, dans ses premières expositions, pense qu'il est d'abord nécessaire de rendre compte de l'importance de sa place dans le monde et de sa relation avec différentes grandes capitales de l'Art et on assiste ainsi à une geoesthétique qui s'affranchit de l'univoque (l'apanage de la culture française) pour passer au multiple (la rencontre avec d'autres cultures).

3. Vers une approche géo-culturelle

Pour ses grandes expositions inaugurales naît, en 1973, le premier projet du Centre Pompidou qui est de montrer « *le rôle de Paris dans l'évolution de l'art de ce siècle. Il fut alors décidé que ce serait un thème général qui nécessiterait au moins deux grandes expositions thématiques : Paris et l'Ouest, Paris et l'Est.* [… pour] *traiter le rôle de Paris dans la divulgation des idées cubistes et futuristes, le dadaïsme et le constructivisme, l'impact donné par les Américains et les Russes qui se sont orientés vers Paris comme*

133 *MoMa Highlights: 350 oeuvres du Museum of Modern Art New York*, op.cit., p.20.

vers le centre de la vie artistique dans les deux après-guerre et dans les années 30 »[134]. Ce premier projet de deux grandes expositions comportait pour l'ouest, une exposition *Paris-New York* et pour l'Est *Paris, Berlin, Moscou*, (le sous-titre prévu dans l'exposition *Paris, Berlin, Moscou* était « *1906-1936 ou 30 années d'échange artistique* »[135].) Les deux expositions envisagées au départ en deviennent trois sous la pression de Moscou qui, avec l'existence du Mur de Berlin, ne voulait pas voir apparaître des questions sur ce problème politique et aussi à cause de la rivalité ambiante entre les États-Unis et l'URSS, parce que Moscou désirait se voir attribuer une exposition à l'exemple du *Paris-New York*.

Ce programme du Centre Pompidou met l'accent sur l'idée d'expositions thématiques qui présenteraient les divers mouvements d'avant-garde dans tous les domaines de l'expression artistique et leur rapport aux dimensions sociales et aux approches géo-culturelles.

Ces expositions pluridisciplinaires furent l'occasion de riches échanges internationaux. Ces capitales semblent avoir été choisies à cause de leur situation artistique d'avant-garde : New York (MoMA, Expressionnisme Abstrait, Pop art), Berlin (importance de l'Allemagne avec le Bauhaus), Moscou (Constructivisme) et Paris comme centre.

La série de ces trois expositions est comme une recherche qui ne se fonde pas seulement sur le développement de la modernité, de ses caractéristiques formelles et techniques, mais aussi s'inscrit dans les « *mobilités des artistes, des œuvres, des marchands, des revues,* [... Les expositions] *répondaient au renouvellement des approches de géographie artistique et de l'histoire des échanges, voire de la sociologie de l'art* »[136]. Ces rapprochements n'ont pas seulement une dimension artistique : en effet ils apportent, en plus, de multiples significations affectives, morales, idéologiques, politiques et sociales. Par exemple *Paris-Berlin, Rapports et contrastes, France-Allemagne 1900-1933* et *Paris-Moscou, 1900-1930* s'inscrivent sur un arrière-plan historique : dans le cas de *Paris -Berlin* on voit que l'histoire politique de l'art occupe les salles suivantes : « *la guerre, dada, Berlin l'après-guerre, la nouvelle objectivité et qu'elle se conclut avec les photomontages de John Heartfield* »[137]. Quant à *Paris-Moscou*, l'exposition exprime fortement l'importance des immenses bouleversements de l'année 1917 dans les salles présentant la révolution et ses effets sur l'art et sur le cadre de la vie quotidienne.

---

134 Catalogue *Paris New-York*, Centre Pompidou, 1977, p.13.
135 *Ibid.,* p.13.
136 *Centre Pompidou : trente ans d'histoire,* op.cit., p. 509.
137 Bernadette Dufrêne, *La création de Beaubourg*, pug, 2000, p.201, les photomontages de John Heartfield représentent les images politiques sur la lutte contre le nazisme.

Ces stratégies de l'exposition permettent au visiteur de suivre le cheminement, par rapport à la situation de la société, des créations des artistes d'avant-garde qui accèdent aux recherches nouvelles, associant des matériaux et procédés nouveaux. Aussi le principe des séries facilite l'approche du public en lui permettant de mieux comprendre les relations entre les différents mouvements, en leur procurant des repères chronologiques et en leur ouvrant les frontières vers d'autres cultures artistiques.

Pourtant ces repères chronologiques ne sont pas présentés de la manière classique des musées traditionnels qui datent les époques et mouvements artistiques, mais sont là pour souligner une succession d'événements par rapport à leur impact sur le monde de l'art et pour faire sentir au visiteur, selon Pontus Hulten, « *la grande réalité de l'esprit* [...] *un élan vital lié à une idée de perpétuelle mutation et de métamorphose* »[138]. La série de ces trois expositions montre l'importance de la circulation des idées, des savoirs, des savoir-faire ; on s'affranchit des visions franco-centrées pour entrer dans une modernité en prenant en compte le monde entier.

A. Diptyques géographiques de l'art

L'exposition *Paris-New York* a été conçue comme un grand « *diptyque* »[139] soulignant l'importance des multiples échanges artistiques entre la France et les États-Unis grâce à des témoignages de l'époque, illustrant la richesse des rapports culturels franco-américains et l'influence réciproque d'artistes éminents.

Cette exposition est en effet fondée sur des approches tendant à montrer « *les mobilités des artistes, des œuvres, des marchands, des revues, etc.* »[140], suivant un mode à la fois chronologique et thématique.

Pour mieux faire comprendre l'histoire de l'art et la relation entre ces deux capitales et pour augmenter l'effet de présentation des œuvres, voire pour le visiteur l'effet d'immersion, le parcours de l'exposition développe de multiples aspects et des ramifications dans la comparaison des différentes créations artistiques et du lieu où l'art se fait (ateliers, expositions, galeries) et ainsi s'ouvre au delà de l'œuvre elle-même. Par exemple, le visiteur est invité à voir « *les reconstitutions d'ateliers (comme celui de Mondrian), d'expositions (comme l'évocation de l'<Armory Show > de 1913), de galeries et de domiciles de collectionneurs (Gertrude Stein, Chtchoukine)* ».[141]

---

138 Dans Préface, Catalogue Exposition *Paris-Moscou*, édition du Centre Pompidou, in Bernadette Dufrêne, La création de Beaubourg, pug, 2000, p.203

139 Catalogue *Paris New-York*, Centre Georges Pompidou, 1977, p.13

140 *Ibid*., p.13.

141 *Centre Pompidou : trente ans d'histoire,* op.cit., p. 511

Une section est aussi fondée sur une reconstitution de deux expositions passées: « *Surréaliste d'Objets* »[142], organisée par le collectionneur Charles Ratton à Paris en 1936, et ''le Surréalisme'' exposé à la Galerie Maeght en 1947, car comme le souligne le dossier de Presse, c'est « *en effet essentiellement à travers le surréalisme que s'est créé la jonction entre l'art européen et l'avant-garde américaine* »[143]. Le Surréalisme s'affirme, en effet, comme lien entre l'art européen et l'avant-garde américaine dans la première moitié du XX^{e} siècle : « *Rejet du matérialisme et du formalisme, automatisme psychique, refus des significations conventionnelles, recours au hasard font désormais l'objet d'une théorisation systématique* »[144].

En 1939, la guerre éclate et, de ce fait, comme nous l'avons déjà mentionné[145], beaucoup d'artistes s'installent aux États-Unis. Grâce à cette diaspora qui favorise l'influence et l'échange, le parcours de *Paris-New York* invite le visiteur à découvrir leurs créations d'expressions très variées, comme, par exemple, l'objet artistique *Museum* (1943) du surréaliste américain Joseph Cornell, qui rassemble de petites fioles dans une boîte en bois « artifiant »[146] des objets réels.

Paris-New York fut le précurseur d'une scénographie, sous une forme rétrospective : la reconstitution des situations d'apparition des œuvres. C'est une exposition qui souligne l'importance du voyage et de l'accommodation à l'étrange et à l'étranger.

La pratique mise en œuvre dans l'exposition *Paris-New York* suit deux orientations, qui sont soulignées par Bernadette Dufrêne : « *le transfert et la mobilité* [permettent d'] *introduire le visiteur dans des sas qui d'emblée l'obligent à rejouer l'échange et non à se livrer à la contemplation d'objets isolés. Dans 'Paris-New York', on a pu montrer des photographies d'artistes voyageurs, de lieux de transit des œuvres (galeries).* [...] *On passe d'un support à l'autre : de la peinture de chevalet au décor de théâtre, à la photographie, à la maquette d'architecture, au plan et à la lettre manuscrite* »[147]. Ceci répond bien au projet tel qu'il avait été envisagé par Pontus Hulten dès 1974 : « *C'est la première fois qu'on essaie de façon lucide de casser les habitudes qui écartent la musique de la littérature, les arts plastiques du cinéma ou de la poésie et qu'on nous donne le moyen de concevoir notre environnement* »[148]. Dans cette mise en scène de l'exposition, grâce à sa perspective pluridisciplinaire et à sa résonance par la multiplication des genres artistiques, sont confrontées des œuvres permettant de situer

142 une exposition surréaliste présente les objets d'Éluard, de Breton, de Picasso, d'Arp, de Dali et de Tanguy

143 Dossier de presse *Paris New-York*, Centre Pompidou, 1977, p.6

144 Michel Draguet, *Chronologie de l'art du XX^{e} siècle,* Flammarion, 1997, p.92.

145 Voir B. Conditions favorables à des rencontres géoesthétiques : les artistes étrangers à Paris, p. 49.

146 Nous aborderons plus loin, voir c. le design et l'art populaire : l'exemple de ''*Les années pop*'', métaphore d'un changement social, pp.71-77.

147 Bernadette Dufrêne, *La série des expositions internationales du Centre Georges Pompidou : pour un nouveau modèle*. In : Publics et Musées. N°8, 1995. pp. 75-101.

148 Bernadette Dufrêne, op.cit., p.81.

les courants artistiques dans une évolution liée à celle des sociétés. Pour les artistes, au-delà du lieu de voyage, s'ouvre une perspective : le voyage des artistes repose sur la notion de construction de soi, les démarches artistique sont influencées et nourries par les expériences de voyage et les rencontres avec autrui.

Les expositions thématiques suivantes : *Paris-Berlin* (1978), *Paris-Moscou* (1979), *Paris-Paris* (1981), sont aussi caractérisées par une vision géo-culturelle et une dimension pluridisciplinaire pour faire ressortir la complexité de l'influence des mouvements artistiques et sociaux.

En 1978, *Paris-Berlin* et son sous-titre *Rapports et contrastes, France-Allemagne 1900-1933*, présente les créations artistiques de ces trente années d'artistes français et allemands dans les domaines aussi variés que l'architecture, le graphisme, la littérature, les objets industriels, le cinéma, le théâtre et la musique. Cette présentation de l'exposition sous l'angle pluridisciplinaire met en évidence des parallèles et des contrastes entre les œuvres et entre les artistes français et allemands. Les mouvements artistiques tels que l'Abstraction, l'Expressionnisme, marquent les relations entre les deux capitales dans le domaine de l'art. Une place importante est donnée à la pluridisciplinarité du Bauhaus, qui connaît un grand développement en Allemagne depuis les années 20. Le caractère hétérogène des œuvres exposées souligne la place de plus en plus évidente donnée à la pluridisciplinarité.

Quant à l'Expressionnisme allemand représenté dans cette exposition par le mouvement Die Brücke (en 1905)[149], il correspond à « *un état d'esprit hostile aux valeurs matérialistes de la société bourgeoise. L'artiste apparaît comme démiurge : il libère des forces instinctives qui ne peuvent se plier à la norme sociale. Cinéma, poésie, musique, architecture, sculpture ou peinture révèlent le même désir d'expression exacerbé* »[150]. Cette émancipation de la mentalité des artistes contribue aux multiplications et hybridations des disciplines artistiques dans le monde de l'art et de l'époque.

En 1979, *Paris-Moscou* expose des artistes comme Maïakowsky et Malevitch et présente les créations de la période 1900-1930[151]. L'itinéraire de l'exposition révèle « *toutes les richesses qui, par perméabilité, complémentarité ou contrariété, situant, l'une par rapport à l'autre, deux grandes entités culturelles : la France, la Russie et l'Union Soviétique, de 1900 à 1930. Le jeu des influences réciproques, similitudes et parallélismes, fait apparaître, sur fond de spécificité, l'intensité de l'échange entre les deux nations. L'approche globale de cette présentation,* [...] *reflète les tentatives de synthèse ou de décloisonnement caractéristiques de la période. Plus de 2 500 œuvres et documents sont exposés ; œuvres d'arts plastiques, affiches, documents, photos, esquisses et plans d'architecture, polygraphie, design, œuvres d'agit-prop et d'art décoratif vont permettre*

149 Die Brücke (Le Pont) est un groupe d'artistes allemands expressionnistes qui apparaît en 1905.
150 Michel Draguet, *Chronologie de l'art du XX^e siècle,* Paris, Flammarion,1997, p.39.
151 Germain Viatte, *Le Centre Pompidou, Les année Beaubourg*, Paris, Gallimard, 2007, p. 54.

aux spectateurs de comprendre, de réfléchir et de comparer l'évolution des arts plastiques, du théâtre, de la littérature, de la musique, de l'architecture en France, en Russie puis en Union Soviétique »[152]. La grande quantité de documents stimule la curiosité du visiteur et le rend réceptif au discours de l'exposition.

Le visiteur peut aussi bien voir les affiches du cinéma soviétique dans l'allée centrale que la reconstitution du Club ouvrier faite par Alexandre Rodtchenko, (déjà présentée à l'exposition des Arts décoratifs en 1925)[153]. La scénographie et la juxtaposition des œuvres rendent ainsi possible une réflexion sur le croisement entre le style graphique et celui de la décoration intérieure. La présentation visuelle des traces de la vie quotidienne comprend toujours une présentation rétrospective pour que le visiteur puisse plus facilement comprendre une évolution artistique liée au milieu social.

n° 6 : la reconstitution du Club ouvrier

Ensuite, en 1981, en guise de conclusion à la série sur les trois capitales, le développement du thème *Paris-Paris, Créations en France 1937-1957*, présente les créations françaises de 1937 à 1957 et témoigne des mutations artistiques telles que l'Abstraction, l'Art brut, le Surréalisme ou la Figuration, dans ce moment de la modernité qui se développe à Paris dans le domaine culturel et dans la société et souligne comment Paris a pu redevenir une capitale artistique et multiculturelle. La série des trois expositions inaugurales et *Paris-Paris* peuvent être vue comme la réponse de Pontus Hulten à la question que lui avaient posée les journalistes de Paris et New York lors de l'exposition *Paris-New York* : « *le Centre serait-il ou non un effort de centralisation capable de redonner à Paris un rôle majeur dans la vie artistique mondiale* »[154].

Cette série d'expositions à la thématisation bipolaire offre une vision de l'art moderne qui permet aux visiteurs d'avoir, sur les circulations des artistes, un regard synthétique basé sur une comparaisons des œuvres par rapport à la géographie, au contexte historique. Comme l'écrit l'historien Hal foster : « *l'art est ainsi passé dans le champ élargi de la culture que l'anthropologie est supposée étudier* »[155]. Le visiteur

152 Dossier de presse *Paris-Moscou,* Centre Pompidou, 1979, p.1.

153 Illustration n° 6 : la reconstitution du Club ouvrier faite par Alexandre Rodtchenko, exposition *Paris-Moscou*, 1979. Crédit photographique : © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Bib. Kandinsky

154 Catalogue *Paris New-York*, Centre Pompidou , 1977, p.13.

155 Hal foster, *« L'artiste comme ethnographe », Où va l'histoire de l'art contemporain?* Sous la direction de Laurence Bertrand Dorléac, Laurent Gervereau, Serge Guilbaut et Gérard Monnier. Paris: l'image et l'École nationale supérieure des Beaux-Arts. 1997, p.454.

est alors invité à se situer dans une perspective anthropologique pour découvrir et comparer les œuvres d'art[156].

Ce qu'il est intéressant de souligner aussi grâce à ces expositions inaugurales, c'est que Beaubourg n'est pas seulement un musée, mais bien un Centre. En effet, à côté de ces expositions elles-même, présentées dans le Musée National d'Art Moderne (MNAM), les organisateurs ont fait appel aux ressources d'autres services : pour *Paris -New York*, dans sa programmation, seront utilisés des contributions de la Bibliothèque Publique d'Information (BPI) et de l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/ Musique (IRCAM) pour présenter littérature théâtre, danse, musique ; pour *Paris-Berlin* seront organisés des spectacles de cabaret, des concerts de musique classique, et des projection d'archives cinématographiques (avec l'Institut national de l'audiovisuel (INA)); pour *Paris-Moscou* et *Paris-Paris*, des projections de films, des documentaires, des concerts. La collaboration des différents services montre les grandes possibilités qu'ajoutent tous ces apports au Centre. Les expositions deviennent interdisciplinaires, ce qui permet de renforcer, en plus de leur aspect artistique et anthropologique, leur côté culturel ; le parcours transmet ainsi au public une connaissance de l'art aussi claire que possible. Et les expositions sur les ''ailleurs'' qui ont influencé les artistes peuvent nourrir aussi une construction du soi chez le visiteur en lui ouvrant de nouveaux horizons.

B. L'Occident et au-delà

Après les quatre expositions autour de Paris (de 1976 à 1981), la nouvelle orientation de la programmation pour l'un des départements du Musée Pompidou, le Musée Nationale d'Art Moderne vise en 1985, « *la confrontation des recherches artistiques contemporaines aux courants esthétiques du XX^e siècle, la prédominance des expositions monographiques [Cy Twombly (1982), Frank Stella (1984)]*[157] *et la poursuite de l'enrichissement des collections* »[158]. Mais surtout, toujours dans cette vision géo-culturelle, Beaubourg a mis par la suite en place une politique d'ouverture encore plus grande sur le monde « *en mettant l'accent sur une redéfinition permanente de la notion même d'exposition internationale* »[159].

La réflexion sur l'environnement du monde, la politique, l'intérêt du public, qui vont de pair avec un changement profond de la société, est au cœur des préoccupations permanentes de ceux qui organisent les expositions internationales.

156 Nous aborderons ceci dans le Partie II, B. Lorsque l'anthropologie entre en scène, p. 141.
157 Les expositions monographiques entre 1981 et 1985 : *Dado* (19 novembre 1981 - 18 janvier 1982) ; *Pollock* (1982) ; *Bonnard* (1984) ; *Kandinsky* (1984) ; *Klee et la musique* (1985).
158 http://www.centrepompidou.fr/archives/chronologies/institution.html
159 *Centre Pompidou : trente ans d'histoire,* op.cit., p.509.

La vision géo-culturelle continue à être traitée dans les expositions suivantes, c'est l'émergence de cette nouvelle ère qui a permis de voir quatre expositions: *Japon des avant-gardes, 1910-1970* (1986), *Magiciens de la terre* (1989), *Alors, la Chine ?* (2003) et *Africa Remix. L'art contemporain d'un continent* (2005).

L'exposition *Japon des avant-gardes* (1986) « *retrace l'histoire des divers mouvements d'avant-garde entre 1910 et 1970 dans tous les domaines de l'expression artistique, en les situant dans le contexte social, architectural, et technologique de l'époque* »[160]. L'exposition, dirigée par les commissaires généraux Germain Viatte et Takashina Shûji, montre bien les contradictions nées entre les survivances de la tradition et les influences de l'occidentalisation et tente aussi de faire « *la synthèse des contributions du Japon à la culture moderne du XXème siècle* »[161]. Le visiteur pouvait suivre un parcours où sont confrontés la tradition japonaise et l'art japonais influencé par l'art occidental. La présentation de l'évolution de l'art au Japon est mise en scène de façon apparente.

Dans le cas du Japon, un bouleversement causé par la deuxième guerre mondiale et surtout par Hiroshima tient une place importante avec des films et des photographies : « *comment faire de l'art après Hiroshima ?* [...] *le public est mis en présence des ruptures liées à la guerre à travers les performances du groupe Gutai* »[162]. Une partie des visiteurs de cette exposition pouvait connaître l'art traditionnel japonais (en effet une élite en France connaissait en particulier les estampes japonaises et le théâtre Nô)[163], mais en général n'avait aucune idée de l'avant-gardisme représenté par ce groupe Gutai[164] avec ses performances tellement différentes du traditionalisme très organisé de l'art japonais des siècles précédents.

n° 7 : Vue de la salle GUTAI

Le parcours repose sur l'ordre chronologique et pluridisciplinaire. Après la

160 Calendrier des expositions du Musée national d'art moderne, septembre 1986- septembre 1987, Archive du Centre Pompidou.

161 *Ibid.*

162 Bernadette Dufrene, « *les expositions internationales au Centre Pompidou : l'invention d'une géohistoire* » *Centre Pompidou* : *trente ans d'histoire,* op.cit. p. 516.

163 L'art japonais avait même fortement influencé le style de l'Ecole de Nancy.

164 Illustration n°7 : Vue de la salle *GUTAI* de l'exposition *Japon des avant-gardes 1910-1970* - Bibliothèque Kandinsky / MNAM-CCI, Centre Pompidou. Crédit photographique : © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Bib. Kandinsky

restauration de l'ère du Meiji et le mouvement de l'art populaire (Mingei)[165], il s'agit de la nouvelle période qui témoigne du changement social et économique. La révolution culturelle et artistique dans des domaines assez variés (peinture, sculpture, installation, performance, architecture, design) est déployée tout au long du parcours.

Magiciens de la terre (1989) repose sur la recherche anthropologique autour de 101 artistes du monde (occidentaux et non-occidentaux), tels que Richard Long, artiste britannique, Nera Jambruk, né en Papouasie-Nouvelle-Guinée, Cyprien Tokoudagba, artiste béninois. L'exposition, dirigée par le commissaire Jean-Hubert Martin, directeur du MNAM de 1987 à 1990, souligne une ouverture de l'acquisition de la collection à des œuvres des artistes « extra-occidentaux »[166].

Cette exposition vise « *à couvrir un champ mondial d'investigation, - sorte de constat d'existence de la création artistique dans le monde entier -, en tenant compte des changements qui se sont opérés dans les traditions aussi bien que des évolutions de ce 20e siècle. Il est temps en effet de dépasser les catégories habituelles et les frontières géographiques et culturelles qui ont divisé et perverti les opinions sur les relations entre les différentes cultures du monde* »[167]. *Magiciens de la terre* apparaît comme une exposition pionnière, car elle était à contre-courant : elle était ouverte à des artistes marginalisés géographiquement et culturellement[168]. Elle apparaît, selon le commissaire Jean-Hubert Martin, comme un moment fondateur de la globalisation de l'art contemporain et, grâce à cette ouverture artistico-anthropologique, les artistes de ces cultures lointaines occupent maintenant une place importante dans les collections du Centre Pompidou[169].

L'exposition présente pour le public, non seulement une simple possibilité de contempler cette globalisation du monde de l'art, mais crée une vision sur les divergences du développement de la création artistique dans chaque pays selon « *le contexte de leur propre culture* »[170] : par exemple, l'artiste Nigérian, Mike Chukwukelu a réalisé un masque *Ijele*[171] (1989) ; ce masque « *porté par un danseur est une véritable cosmogonie et un hymne à la puissance de la communauté igbo. Il comporte*

165 À partir l'année 1925, Mingei est inspiré par le mouvement anglais Arts and Crafts (1860-1910), le but est de réhabiliter le travail artisanal dans des domaines aussi divers que la menuiserie, la céramique et les objets de la vie quotidienne.

166 Dossier pédagogique, *Histoires de collections, Collections du Mnam-Cci, le balancier du millénaire*, Centre Pompidou, p.4.

167 Dossier de presse *Magiciens de la terre*, 1989, Centre Pompidou.

168 L'exposition a fait connaître l'artiste ivoirien Frédéric Bruly Bouabré, auprès du monde de l'art international.

169 Questions à Jean-Hubert Martin, Histoire de l'Art, commissaire général des ''*Magiciens de la terre*'', 1989 et Annie Cohen-Solal, Professeur des Universités et commissaire général de ''*Magiciens de la terre retour sur une exposition légendaire*''.

170 Communiqué de Presse, *Magiciens de la terre,* du 18 Mai au 14 Août 1989, Centre Pompidou.

171 Illustration n° 9 : Mike Chukwukelu, *Ijele*, 1989, Bois et tissus, 330 x 200 cm, Musée du quai Branly, Crédit photographique : © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Bib. Kandinsky

environ 500 éléments que l'artiste a assemblés à Paris »[172] ; ou selon le rôle des organisateurs, *« une réflexion sur les rapports entre les différentes cultures* »[173], et « *les méthodes de travail* [qui] *peuvent s'adapter à la singularité de ce projet d'exposition* »[174]. Ces trois critères donnent naissance à une organisation du parcours qui se tourne vers une vision anthropologique pour montrer comment les différentes formes d'art et de techniques employées peuvent être rattachées à des cultures ancestrales ou ont pu être influencées par une autre culture ou ont pu influencer d'autres cultures.

n° 9 : Mike Chukwukelu, Ijele, 1989

Alors, la Chine ? (2003), repose sur les évolutions de l'art en Chine, marquées par l'influence du développement économique. L'exposition, dirigée par les commissaires généraux Alfred Pacquement, directeur du Musée national d'art moderne du Centre Pompidou et Fan Di'an, vice-président de l'Académie centrale des beaux-arts de Pékin, est conçue comme « *une promenade dans un espace libéré de toute cloison, où la disposition des œuvres, souvent suspendues, permet la juxtaposition des divers média. Le visiteur est invité à composer son itinéraire* »[175]. Par exemple, le visiteur pouvait voir une installation, *Bienvenue à Pékin* (2000-2001) de Lu Hao, qui présente les « *souvenirs de la vieille ville (murs d'enceinte rasés dans les années 50 sur l'ordre de Mao* »[176]. C'est une grande scène réaliste présentée grâce à des maquettes d'urbanisme. L'artiste s'interroge sur le développement de la modernité et de la mondialisation.

Le visiteur peut aussi assister à la projection du film *Le Chemin de fer de l'espoir* (2001) de Ning Ying, qui présente des ruraux chinois allant en train vers les champs de coton de l'ouest de la Chine pour gagner leur vie ; par ce film documentaire, l'artiste témoigne de la situation émotionnelle de ces paysans et de leurs inquiétudes .

Ces deux exemples montrent l'apport du progrès économique et rend compte des multiples facettes que peut revêtir l'art de cet immense pays en évolution. Les artistes chinois témoignent ainsi des changements qui les entourent et des liens entre l'art et la société.

---

172 Site exposition *Magiciens de la terre* : http://magiciensdelaterre.fr/artistes.php?id=70#
173 *Ibid.*
174 *Ibid.*
175 Communiqué de Presse, *Alors, la Chine,* 25 Juin – 13 Octobre 2003, Galerie Sud, Niveau 1, Centre Pompidou, p. 2.
176 http://archive-fr.com/page/16637/2012-05-20/http://www.cnac-gp.fr/Pompidou/Manifs.nsf/AllExpositions/0CEF24664C8089BAC1256C5200356F82?OpenDocument

Africa Remix. L'art contemporain d'un continent (2005), est bâti sur un parcours thématique en trois sections imaginées par Simon Njami, commissaire principal de l'exposition: « *identité et histoire, ville et terre, corps et esprit* »[177]. Par exemple, *Victorian Philanthropist's Parlour* [178](1996-1997) du britannico-nigérian Yinka Shonibare reproduit à l'identique un salon de l'époque victorienne, mais où les murs et les meubles sont recouverts de tissus faisant référence à son identité africaine (tissu africain imprimé de footballeurs noirs), rappelant le métissage des culture et illustrant le ''remix'' de l'Afrique, qui entraîne une exploration d'une identité culturelle, partagée entre les apports de l'identité d'origine, africaine, et celles de la puissance colonisatrice, britannique.

n° 10 : Yinka Shonibare,
Victorian Philanthropist's Parlour, 1996-1997

Dans la section *Ville et terre*, le visiteur est invité à voir une installation du sculpteur Bodys Isek Kingelez, *Projet pour le Kinshasa du IIIe millénaire*[179] (1997) : c'est une scène représentant une ville faite de matériaux de récupération détournés, dont les tours et les bâtiments sont très colorés, et qui symbolise l'économie et une perspective future de la société en Afrique sous l'influence de la mondialisation. Dans la section *Corps et esprit*, on trouve une installation d'aquarelles *Innocent Sinners*[180] (2004-2006) du camerounais Barthelemy Toguo, qui dans ses tableaux présente le corps déformé pour questionner ce qui relève d'un univers mystique, matériel ou industriel dans un contexte social africain.

Cette exposition répond à un renouvellement de la vision que peuvent apporter la culture et l'art contemporain de l'Afrique à des visiteurs n'en connaissant que les masques et les sculptures en bois.

Ces quatre expositions, qui montrent l'évolution de l'art dans chacun des différents pays lointains, apportent un regard nouveau qui pousse les visiteurs à se rapprocher d'expressions artistiques auxquelles ils ne sont pas forcément habitués. Ces

---

177 Communiqué de Presse, *Africa Remix. L'art contemporain d'un continent* , du 25 mai au 8 août, 2005.

178 n°10 : Yinka Shonibare, *Victorian Philanthropist's Parlour,* 1996 - 1997, (Le salon du philanthrope victorien), Installation technique mixte, Dimensions variables, Collection Eileen Harris Norton et Peter Norton, Santa Monica, Californie

179 Bodys Isek Kingelez, *Projet pour le Kinshasa du troisième millénaire,* 1997. Bois, carton-plume, papier, métal, matériaux divers. 332 cm x 100 cm

180 Barthelemy Toguo, *Innocent Sinners,* 2004-2006, les aquarelles.

expositions donnent aux visiteurs une approche géo-culturelle ouverte sur le monde de l'art qui leur permet d'avoir, sur des œuvres étrangères, un élargissement de la connaissance du contexte historique et culturel de ces différents pays ; les productions artistiques exposées apportent aussi leur force en tant que démarche et pertinence par rapport à des questions sociales, politiques, économiques. Chaque exposition est richement dotée de ressources documentaires qui reflètent les implications entre l'art et la société depuis le début du XX^{e} siècle. Le parcours permet de comparer la multiplicité des caractéristiques des mouvements artistiques qui s'opposent à la tradition originale dans chacun des pays, c'est à dire que les hétérogénéités ou les homogénéités, la rupture et la continuité de l'art sont mises en évidence pour que le visiteur puisse avoir des repères historiques qui lui feront mieux apprécier l'art de ces expositions.

Si on compare toutes ces expositions géographiques, on peut dire que les premières expositions sur Paris et les différentes capitales, en plus de montrer les rapports des artistes parisiens avec les artistes américains et européens, ont eu comme effet de donner à Paris un rôle de Leader – d'ailleurs le titre de la première de ces expositions, *Paris-New York*, devait être au départ « *les deux continents* ». En changeant ce titre pour y introduire le mot Paris, et en le répétant dans toutes les expositions suivantes, cela a permis d'insister sur l'identité de la capitale française et sur le premier rôle que le Centre désirait jouer.

Quand à la deuxième série d'expositions sur les pays plus lointains, moins connus généralement du grand public, en rapprochant des œuvres occidentales modernes d'œuvres venant d'ailleurs, elles ont pu servir à se poser des questions sur l'art, sur l'acte créateur dans des milieux très différents, sur la possibilité d'établir un rapport interculturel entre des cultures très différentes. La scénographie, qui s'inscrit ici dans un rapprochement d'œuvres de cultures différentes, est destinée à capter le regard et ainsi sert à transmettre plus facilement le message geo-esthétique en donnant des visions différentes du monde, de la société, de l'art. En somme, ces expositions, en dépassant les cadres Europe-Amérique, vont dans le sens d'une mondialisation de l'art. On doit aussi mentionner que ces expositions extra-occidentales suivent le même modèle que les expositions « Paris » en faisant appel à tous les services du Centre Pompidou et en affirmant ainsi l'importance de l'interdisciplinarité.

Une fois ces approches géo-culturelles mises en scène et installées par le Centre Pompidou – ce qui a servi à répondre à son désir de positionner Paris comme centre culturel d'avant-garde – cela lui a permis de créer des expositions telles que *Big Bang*, *elles@centrepompidou* et *Danser sa vie.* Ces trois expositions vont plus spécialement s'intéresser à la manière dont a pu se développer l'art moderne et contemporain, soulignant aussi l'importance exercée par des problèmes spécifiques de

la société contemporaine[181]. Auparavant cependant, il nous a semblé nécessaire, pour compléter cette partie sur le développement de la stratégie scénographique, d'aborder comment le Centre Pompidou cherche faciliter le parcours des visiteurs[182], et à leur présenter des œuvres qui leur sont plus familières[183].

4. Exposition thématique et contemplation nomade

A. Renouveau curatorial et décloisonnement de l'art

Le Centre Pompidou essaye d'offrir progressivement une vue relativement complète du développement de l'art contemporain en suivant de nouvelles règles méthodologiques liées à l'anthropologie et la pluridisciplinarité. On peut d'abord se demander comment les musées ont pu passer d'une forme figée et conventionnelle à cette ''explosion'' de nouveautés qui caractérise les musées du XX^{e} siècle.

Des prémisses assez puissantes peuvent, par exemple, être illustrées par l'apparition en 1916, du mouvement dadaïste, né en Suisse, qui s'érige en mouvement artistique révolutionnaire face à la Première guerre mondiale. Il s'agit de « *délivrer l'art de son rôle de vernis d'une société (l'abrutissement des hommes) à laquelle il n'est plus possible de souscrire, dont l'effondrement montre la caducité. Tout est à refaire* »[184]. Ce regroupement de toutes sortes d'artistes, d'écrivains, et de musiciens préfigure déjà en quelque sorte l'interdisciplinarité par leur diversité qui touche à la peinture, la pratique scénique, la musique, la poésie, la danse et le théâtre[185].

Et, en conséquence de cette nouvelle approche de l'art, le croisement paraît de plus en plus comme une évidence dans l'exposition artistique. C'est cette vue décloisonnée de l'art qui a permis, par exemple, à Harald Szeemann[186] d'organiser, dès 1957, au Kunstmuseum de Saint-Gall une exposition sur *Peintres-poètes/Poètes-peintres*, qui met en confrontation les dessins de Victor Hugo avec les manifestes poétiques du peintre Hundertwasser, et où ainsi l'innovation consiste à réunir deux disciplines (littérature et peinture).

Les années 60 sont marquées par un renouveau d'intérêt pour la création

---

181 Ce qui sera étudié dans la Partie II sur Expositions thématiques : nouveaux modes d'accès, nouveau regard avec *Big Bang, elles@centrepompidou et Danser sa vie.*

182 Voir Chapitre II de la première partie, 4. Exposition thématique et contemplation nomade, p. 71.

183 Voir Chapitre II de la première partie, 5. Art et société : apprécier l'art par sa rencontre avec des objets du quotidien, p. 83.

184 Marc Dachy, *Dada, la révolte de l'art*, Gallimard, 2005, p.13.

185 Paul Ardenne, *Art, l'âge contemporain, Une histoire des arts plastiques à la fin du XX^{e} siècle,* Paris, Regard, 1997, réédition 2002, p. 112.

186 Harald Szeemann est né le 11juin1933 à Berne, il étudie à l'Institut d'histoire de l'art de la Sorbonne à Paris. Il était le directeur de la Kunsthalle de Berne de 1961 à 1969.

artistique sous toutes ses formes. En 1969, Szeemann, nommé responsable de la Kunsthalle de Berne depuis 1961, réalise une exposition emblématique *Quand les attitudes deviennent forme : Œuvres-concepts-processus-situations-information*, à laquelle ont participé 69 artistes : peintres, sculpteurs, plasticiens (tels que Beuys, Buren, Merz, Weiner, Darboven, Hesse, Morris, Nauman, Oldenburg, Pistoletto). Cette exposition a déclenché des interrogations et des critiques (et même du fumier fut déversé devant le Kunstalle sous prétexte que ceci aussi était de l'art), qui ont abouti à la démission de Szeemann.

Le visiteur de cette exposition a pu assister à un « *chaos structuré* »[187] – c'est à dire à une juxtaposition d'œuvres de différents mouvements (Anti Form, Art conceptuel, Art Pauvre ou Art Minimal, Happenings…etc) ; certaines œuvres sont posées au sol, à proximité l'une de l'autre, ce qui permet au visiteur d'avoir un regard inédit ; l'accrochage d'œuvres très variées implique une provocation artistique et donc une réception nouvelle. Par son titre, qui conduit à un « *ordre informatif et publicitaire* »[188] se pose le problème des nouveaux enjeux de l'accrochage: l'exposition, par ses choix de présentation, peut même être alors considérée comme partie intégrante du processus de création, ou au moins de la signification de l'œuvre d'art.

Cette exposition thématique de Szeemann devient l'objet de provocations et de débats en raison de sa méthodologie curatoriale qui introduit une tendance subversive dans l'exposition par la mise en jeu de conceptions et réflexions visant à imposer une nouvelle vision thématique et décloisonnée par rapport à la création conceptuelle et au contexte intellectuel de l'époque.

Cette exposition témoignait d'une avancée des plus remarquées par l'importance du rôle du commissaire d'exposition dans ce choix d'un thème et de son organisation. Szeemann se définissait d'ailleurs comme « un faiseur d'exposition »[189]. Par la suite, Szeemann (qui avait pu ainsi démontrer par cette exposition que, pour l'art moderne, dont les œuvres étaient très variées, la thématisation était importante) a été convié à devenir le commissaire d'expositions très importantes comme, par exemple, l'exposition *Documenta 5* (1972)[190]. On peut donc estimer que *Quand les attitudes deviennent forme* a représenté un tournant décisif dans l'histoire des expositions d'art contemporain.

Après 1970, les expositions thématiques se sont multipliées comme instrument destiné à la fois à favoriser une rencontre avec toutes sortes d'objets d'art

---

187 Florence Derieux(dir.), *Harald Szeemann. Méthodologie individuelle*, Zurich/Grenoble, JRP|Ringier/ Le Magasin, 2008, p.205.

188 Verena Tunger, *Attirer et informer: les titres d'expositions muséales,* L'Harmatta, Paris, 2008, p.7.

189 Florence Derieux (dir.), *Harald Szeemann. Méthodologie individuelle*, op.cit., p.8.

190 *Documenta*, une exposition d'art moderne et contemporain, qui est fondée par Arnold Bod, professeur d'art et peintre, en 1955. Après *Documenta V* (1972), organisé par Harald Szeemann, *Documenta* aborde les différents sujets par rapport à la création d'art et la société.

par le croisement des disciplines et comme moyen d'éveiller l'intérêt des visiteurs en se concentrant sur un sujet susceptible de créer une réflexion suivie.

Le Centre Pompidou prend en compte l'exposition comme un « *média spécifique* »[191]. Depuis *Paris-New York*, les commissaires d'exposition communiquent leur pensées et leur réflexions sur le changement du monde et influent ainsi sur la réceptivité du spectateur. Appuyés par la mise en scène, l'agencement et l'enchaînement des œuvres, le choix des thèmes permet des interprétations très personnelles et vise les rapports que peuvent entretenir l'art et le spectateur.

La manière, dont la conception du renouveau curatorial mis en place provoque une impulsion qui contribue à expliciter autant que possible le langage artistique, aboutit à un moyen nouveau de communication et de médiation. Ainsi apparaît dans le domaine muséologique, une nouvelle façon de penser l'histoire de l'Homme et de présenter non seulement des œuvres dans l'évolution historique, mais aussi l'ensemble des relations des créations artistiques. Il s'agit de renouveler le regard du visiteur sur les caractéristiques conceptuelles, formelles, techniques et matérielles des œuvres à l'aide de l'organisation du parcours et de la scénographie.

La prise en compte de cette fonction d'éveil de l'exposition, grâce à un renouveau méthodologique, devient essentielle pour concrétiser la vocation de Beaubourg : une de ses missions étant de concevoir toutes sortes de manifestations artistiques comme des lieux possibles de rencontre et d'enrichissement pour tous.

Les « faiseurs » d'exposition, tel que le conservateur ou le commissaire de l'exposition, ont pour tâche de mettre en lumière les œuvres d'art et de les rendre lisibles. Le commissaire[192], qui est le créateur ou auteur des expositions, considère l'ensemble de l'exposition comme une œuvre totale à part entière. Ainsi le travail scénographique est très important, car le commissaire doit adapter les espaces architecturaux et le parcours de la visite afin qu'ils servent en quelque sorte de discours et créent un espace interactif qui permette au public d'avoir une bonne appréhension et compréhension des contenus. La thématisation et la scénographie deviennent un enjeu pour mettre en valeur l'acte créateur ; il n'est désormais plus suffisant, pour une bonne compréhension des créations artistiques, de montrer la succession « chronologique » des mouvements artistiques dans un parcours.

La thématisation apparaît comme une solution pour orienter la visite qui permet au flux de visiteurs d'identifier les caractéristiques particulières des œuvres exposées. Parallèlement, le choix d'une structuration de l'exposition (la chronologie,

---

191 Le colloque de juin 1987 tenu à Beaubourg et intitulé: *l'exposition culturelle:un nouveau média ou celui sur La divulgation du savoir,* tenu par Expomedia en novembre 1988 et dont l'une des tables rondes traitait de «*l'exposition comme média spécifique* ».

192 le commissaire parfois appelé ''curateur''.

la thématisation, le scénario, la séquence, la scénographie) recherche les meilleures conditions qui peuvent permettre aux visiteur d'avoir un regard nouveau sur l'ensemble des œuvres d'art.

On pourrait ainsi dire que l'exposition thématique est devenue une manifestation d'idées et de pensées en rapport avec l'art. L'accrochage offre la possibilité de plusieurs parcours qui complètent et enrichissent le contenu de l'exposition. Dans le même sens, le philosophe Gilbert Simondon explique que : « *Pour que les œuvres d'art soient possibles, il faut qu'elles soient rendues possibles par une tendance fondamentale de l'être humain, et par la capacité d'éprouver en certaines circonstances réelles et vitales l'impression esthétique. L'œuvre d'art faisant partie d'une civilisation utilise l'impression esthétique et satisfait, parfois artificiellement et de manière illusoire, la tendance de l'homme à rechercher, lorsqu'il exerce un certain type de pensée, le complément par rapport à la totalité* »[193]. L'exposition est conçue comme objet culturel qui consiste à créer les situations pour que le visiteur puisse vivre une expérience esthétique.

Par rapport à cette tendance à rechercher le complément par rapport à la totalité, la « mise en espace » ordonnée des œuvres, la scénographie, les dispositifs et les outils permettent d'amener le public à s'intéresser de plus près aux thèmes de l'exposition, de manière à ce qu'il puisse en avoir une « lecture déductive »[194].

Nous allons donc aborder comment l'exposition thématique peut créer des situations qui permettent d'orienter le visiteur afin qu'il puisse éprouver une impression esthétique tout au long du parcours et comment l'exposition thématique vise une situation de rencontre et un impact social en proposant les différentes manières d'organiser le parcours grâce à deux styles : le style linéaire et le style mosaïque.

B. Organisation du parcours : style linéaire et style mosaïque

Pour rendre l'exposition du musée visible et vivante, des pratiques scénographiques nouvelles ont dû être mises en place dans différents domaines : espace et architecture intérieure du musée, lumière, arts visuels, nouvelles technologies et renouvellement muséographique. Pourquoi Beaubourg essaye de proposer une façon nouvelle de transmettre l'histoire de l'art, qui soit à la fois par sa dimension pluridisciplinaire étendue à la société ? Comment apporter, en même temps, une ressource culturelle et une analyse du monde des arts ?

En ce qui concerne cette mise en place, on peut donc reconnaître deux styles différents présents dans les parcours pendant la période de la direction par Pontus

193 Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques,* Aubier Philosophie, 1958, p.180.
194 *Centre Pompidou : trente ans d'histoire*, op.cit., p.318.

Hulten du Musée National d'Art Moderne[195] : Pour lui, « *il s'agit de combiner deux styles de musées : le style linéaire qui permet de suivre avec précision et clarté* [...] *les grands courants de l'art, et le style <mosaïque>, <labyrinthe> qui permet de flâner avec bonheur, mais avec le risque, pour le profane, de se perdre* »[196]. Ce sont là deux typologies de la pratique muséologique qui peuvent servir de guides au visiteur pour lui faire apprécier les œuvres et les thèmes exposés différemment.

Nous aborderons donc cette tendance de l'exposition thématique, selon ces deux styles définis par Pontus Hulten, et sa mise en place afin d'étudier comment cela a pu rénover la pratique muséologique.

a. Spatialiser la rencontre : le style linéaire

Le style « linéaire » se déploie dans l'espace et permet d'aborder la succession d'interprétations, de sensibilisations en franchissant des strates temporelles. Il invite le visiteur à suivre le fil qui relie des œuvres d'époque en époque, mais cette approche historique linéaire n'est pas seulement une approche chronologique, car elle nécessitera aussi d'intégrer des concepts et des instruments de médiation pour saisir le cheminement du processus de la démarche artistique par rapport à la complexité historique, conceptuelle, symbolique, matérielle et technique des œuvres.

On peut considérer que cette approche est une opération qui peut avoir des avantages dans la mesure où elle est un apport d'une logique diachronique, esthétique, narrative et cognitive des œuvres. L'art y est considéré en effet comme une pratique sociale, aux rapports aussi denses que les autres sphères de la vie sociale : identité, sexe, religion, environnement, métier, économie. C'est une voie qui s'apparente aux pratiques artistiques et esthétiques participatives: « *l'art participatif ou d'essence relationnelle correspond à une phase logique de la modernité, l'artiste s'y révélant tout à la fois esthète, producteur de signes excédant le strict registre des arts plastiques, et enfin acteur social* »[197], les expressions artistiques manifestant plutôt les préoccupations de l'artiste à propos de la vie quotidienne, de la société et sa propre vision du monde. Le regroupement des œuvres favorise la comparaison de ces diverses expressions et le parcours thématique est conçu pour répondre à de multiples exigences, en s'adaptant, d'une part, à la phase logique de la modernité et, d'autre part, à la mise en scène des caractéristiques formelles des œuvres, afin de provoquer la curiosité et d'accroître l'expérience esthétique.

Cette pratique linéaire s'appuie parfois aussi sur une trame narrative : dans

195 De 1973 à1981, le MNAM est sous la direction du Pontus Hulten.
196 Bernadette Dufrêne, *La création de Beaubourg,* pug, 2000, p.162.
197 Paul Ardenne, *Un art contextuel,* Flammarion, 2004, p.197.

son ouvrage *East is East and West is West* (1940) qui transforme les pratiques muséales, le conservateur du Buffalo Museum of Science, Carlos E. Cummings, est le premier à insister sur l'importance d'une « *trame narrative* » (« story line ») dans l'organisation conceptuelle de l'exposition[198]. Nous aborderons plus précisément le style linéaire dans ''la trame narrative'' au moment où nous analyserons les caractéristiques de la mise en espace de *Big Bang*, *elles@centrepompidou* et *Danser sa vie*[199]. Le but de cette organisation linéaire, et même parfois narrative, est d'éveiller la curiosité et le regard du visiteur par ces arrangements thématiques, anthropologiques et scénographiques qui montrent l'évolution des œuvres, les démarches, les conceptions, les préoccupations de l'artiste. L'agencement par thème n'exclut pas la présentation de la chronologie. Mais l'objectif est de renoncer à une approche trop diachronique qui risque d'entraver la pensée du visiteur en l'entraînant dans une vision réduite d'une période de l'histoire de l'art.

L'exposition thématique linéaire permet au public d'entrer plus facilement dans une logique de la réflexion sur la polémique, l'idéologie, l'engagement de l'artiste et le contexte social. C'est « *l'exposition d'un savoir sur l'art, une manière même d'écriture de l'histoire de l'art* [...] *Plus que comme une forme de valorisation mondaine et esthétique, l'exposition sera ainsi plus utilement comprise comme stratégie d'énonciation d'une institution muséale se voulant elle-même, dans le champ de l'art, une structure opératoire majeure* »[200].

b. L'errance : le style mosaïque

Comme l'analyse Bernadette Dufrêne en parlant du caractère polysémique de l'exposition *Paris-New York* : « *les expositions avaient une volontaire ampleur de matière et de conception, une complexité fondée sur la multi-intervention d'auteurs qui ont chacun leur point de vue, la multi-temporalité qui amène le visiteur à réviser en permanence son échelle du temps : de l'évolution d'un événement ponctuel à une saisie plus étendue, d'un fait de génération à un fait de civilisation* [...] *la complexité est fondée aussi sur la pluridisciplinarité qui impose au visiteur une activité de changement d'optique, de recherche des rapports de contemporanéité entre des médias différents* »[201]. C'est cette transversalité dans l'art qui caractérise la création artistique depuis l'art moderne et en souligne le sens polysémique.

---

198 Schiele Bernard, *L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition.* In: Publics et Musées. N°2, 1992. p. 73.

199 Analyse sur les trois expositions thématiques dans la partie II, pp. 117- 315.

200 Paul Ardenne, *Art, l'âge contemporain, Une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle*, Regard, 1997, réédition 2002, p.370.

201 Bernadette Dufrêne, thèse *Art et médiatisation': les grandes expositions inaugurales du Centre Pompidou : Paris-New York, Paris-Berlin, Paris-Moscou*, p.287.

Par exemple, les expositions pluridisciplinaires, telles que celles autour de Paris, furent l'occasion de riches échanges internationaux qui « *proposent non une histoire linéaire mais à la manière des collages cubistes, une combinatoire œuvre/ document, événement singulier/ périodisation.* [...] *déconstruction de la linéarité du parcours, choix de scènes significatives présentant œuvres et personnages-clés dans le flux des échanges, choix de la pluridisciplinarité* »[202]. Si l'on considère *Paris-New York*, fondée à première vue sur une organisation tout à fait linéaire, puisque le visiteur est conduit apparemment de salle en salle, on peut y découvrir déjà quelques signes d'une organisation, se rapprochant déjà d'un style mosaïque, par la présence sur les côtés de cette ligne principale de quelques salles de références historiques[203].

Le style « mosaïque », qui impose un regard comparatif, permet d'aborder l'exposition d'une manière différente du style linéaire.

A la différence du style « linéaire », dans le style mosaïque, l'installation des œuvres n'est pas faite sur un mode globalement chronologique, et il n'y a pas de sens unique de visite. Pour utiliser une comparaison relative à la croissance des plantes, afin de marquer la différence entre les deux styles, au lieu d'un ''tronc'' unique, c'est plutôt une image de rhizome qui est proposée par les philosophes Deleuze et Guattari : « *Une telle multiplicité ne varie pas ses dimensions sans changer de nature en elle-même et se métamorphoser. A l'opposé d'une structure qui se définit par un ensemble de points et de positions, de rapports binaires entre ces points et de relations biunivoques entre ces positions, le rhizome n'est fait que de lignes : lignes de segmentarité, de stratification, comme dimensions, mais aussi ligne de fuite ou de déterritorialisation comme dimension maximale d'après laquelle, en la suivant, la multiplicité se métamorphose en changeant de nature* »[204].

Les visiteurs ne disposent donc pas d'un ordre de visite linéaire et clair. Ce type de parcours, basé sur l'errance, peut avoir des avantages et des inconvénients : le parcours mosaïque, qui crée des écarts, des détours et des dissonances, doit permettre aux visiteurs de construire leur propre point de vue en suscitant la comparaison des œuvres regroupées par leurs attributs (origines géographiques, styles, mouvements, techniques, ou matériels) et leur offre une grande liberté, car ils peuvent revenir sur leurs pas pour mieux comprendre certains détails ; mais pour d'autres visiteurs, les moins initiés, le parcours « mosaïque » pourra constituer une difficulté, car ils risquent de se sentir un peu perdus.

Ce sera donc le rôle des responsables des expositions de choisir, d'après le thème, d'après les richesses des collections et d'après le message, le type de parcours

202 Bernadette Dufrêne, *La création de Beaubourg*, pug, 2000, p.223.

203 les expositions rétrospectives ou les expositions monographiques, consacrées à un seul artiste

204 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980. pp. 30- 31.

et, dans chaque cas, de prévoir les « pour » et les « contre » du linéaire ou du mosaïque.

Pour cette raison, une étude sur le comportement des visiteurs est intéressante et un ouvrage, paru en 1983, *l'Ethnographie de l'exposition, l'espace, le corps, le sens*, semble être une réponse à cette question : les sociologues Eliséo Véron et Martine Levasseur y analysent les déplacements des visiteurs au cours d'une exposition photographique *Les vacances en France : 1860-1982* (1984) au Centre Pompidou ; ils avaient alors distingué quatre types de visiteurs: les « fourmis », les « papillons », les « sauterelles » et les « poissons »[205].

Le premier type, « les fourmis », est le plus motivé et prend plus de temps que les autres pour visiter les œuvres ; le type « papillon » est un peu moins motivé que celui des fourmis. Les deux types suivants, « sauterelle » et « poisson », ont peu de motivation, ils s'arrêtent peu devant l'œuvre et consacrent moins de temps à la visite, le « poisson » passant très rapidement devant les œuvres et la « sauterelle » sautant d'une œuvre à une autre sans esprit de suite. Face à la diversité du comportement des visiteurs, on voit que l'exposition au Centre Pompidou, en cherchant toujours à parler au visiteur, exige une programmation pour concrétiser la mission de démocratisation de la culture, une culture à la fois pour tous, mais aussi pour chacun (« fourmis », « papillons », « sauterelles » et « poissons »).

Cette étude a été faite pour faciliter l'accès de l'art moderne à des publics de niveaux culturels différents, à des visiteurs aux motivations et au vécu qui leur sont propres. Comme le fait observer le sociologue Bernard Lahire[206], la complexité plurielle d'un individu est liée à son expérience passée, à l'hétérogénéité dans ses manières de penser, de sentir, de se comporter, de réagir, ou dans ses pratiques et ses habitudes. Pour que l'exposition thématique devienne un lieu d'ouverture pédagogique pour la société en général, les conservateurs doivent donc tenir compte, dans leur programmation, du contact et de la rencontre entre l'œuvre et les différents types de visiteurs dans leur spécificité.

Il faudra aussi considérer ce que la critique d'art Estelle Pagès dit de la « spécificité » de l'œuvre d'art elle-même : « *L'œuvre d'art possédant ses propres codifications et un vocabulaire formel spécifique, elle détiendrait alors intrinsèquement une part d'implicite, de secret, d'opacité qui incite à l'élucidation, au dévoilement, aux révélations. L'œuvre d'art n'est pas uniquement un < objet > de contemplation soumis au regard du spectateur ; il émane d'elle une < substance>, une < essence >. Elle est le lien entre une < réalité psychique> et < une réalité extérieure>. L'œuvre d'art ne se livre pas en totalité ; fruit d'un ensemble d'expériences – l'artiste et le monde – elle rassemble*

205 Eliséo Véron et Martine Levasseur, *l'Ethnographie de l'exposition, l'espace, le corps, le sens*, Centre Pompidou, 1983, voir la typologie des visiteurs dans Annexe, p.447.

206 Bernard Lahire, *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action.* Paris, Nathan, 1998.

un condensé partiel de connaissances et de savoir. Elle est une production singulière et subjective alimentée par les seuls désirs de l'artiste »[207] et aussi, l'on peut ajouter, par le vécu, les connaissances et l'inconscient du spectateur.

L'auteur nous pousse ici à considérer la compréhension de l'œuvre d'art en ce qu'elle participe d'une coexistence entre une réalité psychique (la part d'expérience de chacun) et une réalité extérieure (la présentation organisée de l'œuvre), entre une part non lisible et l'autre lisible. C'est le principe même de « l'œuvre ouverte »[208] d'Umberto Eco : la dialectique entre l'œuvre et le sujet est basée sur la vision du monde et la propre culture du lecteur. La pensée d'Umberto Eco nous offre l'idée qu'il existe plusieurs possibilités interprétatives pour chaque œuvre d'art.

La part lisible est celle donnée par l'exposition thématique grâce à la mise en scène des différents thèmes et pistes de parcours. La pensée du visiteur dans la réception de l'objet d'art est régie par la somme de ses expériences personnelles. Le rôle des organisateurs de chaque exposition sera donc de tenir compte de ces différentes spécificités : celle de l'œuvre d'art et celle du visiteur. Face à la diversité des œuvres d'art, l'exposition qui se veut être un lieu de rencontre et qui vise à toucher différentes catégories de publics, doit proposer des sections thématisés qui offrent des approches multiples.

Il s'agit ensuite de répondre à deux questions dans la réflexion sur le parcours : d'abord, comment faciliter le parcours de visite dans les expositions thématiques au Centre Pompidou en proposant des thèmes en rapport avec la société, et comment le mieux stimuler la curiosité de chaque visiteur tout en intéressant un éventail aussi large que possible de la société par le choix des œuvres exposées.

c. Vision contextuelle : des thématiques anthropologiques

A côté de leur aspect artistique, les œuvres exposées contiennent souvent, de plus en plus, des implications idéologiques, culturelles, sociales et tendent, en intégrant ainsi des questions et des réponses sur l'homme et son milieu, à comporter un aspect anthropologique.

Ainsi nous pouvons voir dans une exposition, non plus seulement une œuvre d'art (peinture, sculpture), mais la manière dont un artiste travaille (atelier de Mondrian ou de Stieglitz) ou comment vivent des habitants d'un pays dont est présentée la production artistique (les paysans chinois, les cases africaines, des rites

207 Estelle Pagès, « *L'artiste commentant son œuvre ou l'artiste donnant « raison» de son œuvre...*», *L'art peut-il se passer de commentaire(s)?*, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2006, p.34.

208 Umberto Eco, *l'œuvre ouverte,* 1962, trad. Chantal Roux de Bézieux, Paris, Seuil, coll, Points, 1965.

funéraires ou des objets de la vie quotidienne des visiteurs eux-même). Nous pouvons le voir aussi dans la série d'expositions autour de Paris, où des artistes d'avant-garde utilisent leurs œuvres afin de manifester leurs idéologies et fonder leur légitimité dans un art en relation avec la société dans laquelle ils vivent.

Par exemple, *Paris-Paris* s'attachait à « *à découvrir la diversité de la création et l'étonnant foisonnement des idées que l'on observe en France dans une période difficile de son histoire* »[209]. Parmi les quarante sections de l'exposition, on trouve, par exemple, *L'Abstraction avant la guerre*, *Débats autour du Réalisme socialiste* et *La Recherche dans le domaine de l'habitat*. Les artistes traitent ainsi de questions sociales et leurs œuvres servent de passerelle entre l'art et une réflexion sur les problèmes de société.

L'historien américain Hal Foster, en étudiant ce qu'est la culture, pense que « *l'anthropologie est contextuelle, autre valeur importante aux yeux des artistes et des critiques, nombre d'entre eux concevant des projets comme travail de terrain dans la vie quotidienne.* […] *l'anthropologie s'intéresse à l'altérité, et, de pair avec la psychanalyse, ce trait a fait d'elle une lingua franca pour une bonne part de la production artistique et théorique récente.*[…] *l'anthropologie semble être l'arbitre de l'interdisciplinarité, ce qui lui confère le statut de cour d'appel des disputes disciplinaires* »[210].

Cette tendance aboutit à créer une méthode qui consiste à analyser, classer, tisser les productions artistiques dans le contexte social et sur le terrain de la vie quotidienne et, de ce fait, en confrontant plusieurs disciplines, l'œuvre d'art s'enrichit d'une meilleure connaissance de l'homme.

À partir de la fin des années cinquante, une tendance de la pluridisciplinarité de l'art émerge. Les artistes vont tenter de refléter leur positionnement par rapport à la société où ils vivent, et en particulier au développement du capitalisme et à la culture de consommation qui influencent le mode de vie. Les artistes vont tenter de provoquer des questionnements concernant la réalité sociale. Par exemple, les artistes du Nouveau Réalisme ou du Pop Art travaillent sur des questions telles que l'envahissement de la production de masse, l'objet fabriqué et le monde urbain. (Warhol présente une boîte de conserve de soupe Campbell). De toute évidence, cet élargissement des frontières de l'art va de pair avec les profondes mutations qui procèdent d'une société postmoderne.

Dans son ouvrage *La Condition postmoderne* (1980), le philosophe Jean-François Lyotard étudie les conditions du savoir dans les sociétés et explique le mot « postmoderne » qui « *désigne l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles du jeu de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIXème siècle* »[211]. Selon lui, le passage de la modernité à la postmodernité a commencé

---

209 Communiqué de presse, exposition *Paris-Paris*, produit par le service de presse du CCI et disponible aux archives du Centre Pompidou.

210 Hal Foster, *design & crime*, traduit par Christophe Jaquet, Les Prairies Ordinaires, 2008, pp.116-117.

211 Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne,* édition minuit, 1980, p.7.

depuis au moins la fin des années cinquante[212]. Il souligne un tournant dans la création sous ses différentes formes (littéraire, philosophique, artistique) par rapport à l'évolution linéaire et univoque vers un mouvement plurivoque et fragmenté (le rhizome de Deleuze et Guattari). C'est comme un éclatement dans le monde de l'art. Selon l'historienne d'art américaine Anne D'Alleva : « *le processus d'interprétation ne se déroule pas selon un courant linéaire* »[213]. En conséquence, la situation de l'art se transforme en une gigantesque pépinière de formes et de possibilités nouvelles. En ce qui concerne l'altérité, il s'agit d'essayer de comparer les caractères polysémiques des œuvres, les modes d'existence des écoles ou mouvements esthétiques.

Cette extension des disciplines artistiques se développe sans cesse dans la diversité et l'originalité. Arthur Danto, philosophe et critique d'art américain, nous rappelle que, par exemple, « *après les grands moments du Pop Art et du minimalisme, le courant de l'histoire de l'art s'était divisé en d'innombrables courants capillaires et le monde de l'art en un ensemble de petits mondes de l'art* »[214].

L'anthropologie est un axe privilégié de la recherche sur le décloisonnement des disciplines artistiques. Pour mieux orienter le processus de perception du visiteur et lui permettre de décoder la signification des œuvres, et stimuler son expérience sensible, l'organisation des expositions doit désormais avoir une approche anthropologique. La multiplicité des implications de la réalité dans les préoccupations de l'artiste s'explique essentiellement par le fait que les thèmes abordés suivant une logique narrative deviennent un processus d'interprétations qui éclaire la présentation des œuvres dans le parcours de la visite.

Le tournant anthropologique de l'art guide la mise en circulation des savoirs quotidiens et, par conséquent, l'organisation de la présentation des œuvres dans leur inscription socioculturelle nourrit le travail muséographique qui doit aboutir à une médiation entre l'œuvre d'art et le visiteur. Il s'agit pour le visiteur que l'art devienne non plus seulement un objet de contemplation, de méditation personnelle et de plaisir, mais aussi un sujet de réflexion sur le monde, sur les modes de vie, les préoccupations sociales et économiques (et, étant donné l'époque elle-même, sur les guerres[215]). Le développement de cet aspect de l'art entraîne aussi une évolution des goûts et un intérêt pour de nouveaux matériaux et vers un mélange des disciplines. L'artiste cherche donc à s'évader des catégories des formes traditionnelles bien définies de l'art (peinture, sculpture) et trouve matière à alimenter sa propre recherche artistique par des expressions diverses et par une rencontre avec d'autres productions artistiques

212 *Ibid.,* p.9.
213 Anne D'Alleva, *Méthodes Théories de l'Histoire de l'Art*, Thalia, 2006, p.125.
214 Arthur Danto, *Après la fin de l'art*, Paris, Le Seuil, 1996, p. 301.
215 L'exposition *1917* au Centre Pompidou de Metz, 26 Mai- 24 Septembre, 2012.

(design, théâtre musique, danse, cinéma, vidéo) qui jusqu'alors n'avaient pas droit de cité dans les musées. La forme elle-même des objets d'art (rectangulaires, triangulaires, carrés, ovoïdes, ronds), les couleurs, les dimensions, les supports, les procédés (collages, assemblages, modelages, types de traits du pinceau), les matières (plastique, verre, tissus ...etc) conduisent à une évolution de la technique et à un décloisonnement qui consiste à créer des variations artistiques nouvelles. L'interdisciplinarité et la pluralité deviennent des éléments essentiels par rapport au contexte social et aux préoccupations créatrices de l'artiste.

Alors, les thèmes proposés dans les expositions doivent révéler des significations importantes. Et comme une exposition d'art moderne et contemporain devient complexe, le commissaire et son équipe doivent avoir recours à une méthode fondée (comme le dit Hal Foster dans la citation ci-dessus[216]) sur une approche anthropologique pour structurer les thèmes et transmettre au visiteur une connaissance de l'art actuel aussi claire que possible. Nous avons vu comment les organisateurs ont été obligés de créer ces deux styles de parcours (le lineaire et le mosaïque) qui contribuent à mettre en évidence la scénographie par rapport aux contextes, aux expressions artistiques (techniques, style) ou aux apparences des œuvres (format, couleur, matériaux), dans le but de favoriser une appropriation de la connaissance artistique par un public varié (qu'ils ont même recensé sous les appellation « fourmis », « papillons », « sauterelles », « poissons »), grâce à la découverte non seulement d'un aspect esthétique, mais aussi d'un aspect anthropologique.

Nous verrons que cette organisation du parcours mêle le design, l'architecture, la photographie, les spectacles, le cinéma et la vidéo dans le but de stimuler la curiosité du visiteur et de créer une situation de rencontre qui lui permette d'éprouver une impression esthétique. Le rôle des conservateurs et des commissaires d'exposition devient de plus en plus compliqué, car, en plus de choisir un thème, ils doivent devenir de véritables créateurs d'une œuvre – l'exposition elle-même – qui exige des choix et des décisions dont dépendent l'intérêt et la compréhension des visiteurs.

La réflexion sur l'intertexte entre les sciences humaines et les œuvres d'art apparaît de plus en plus importante, comme on l'a vu, à travers l'étude sur le comportement du visiteur[217]. La psychologie en rapport avec la scénographie, l'anthropologie en rapport avec l'organisation du parcours et l'agencement des objets

---

216 Voir citation d'Hal Foster, p.67. *design & crime*, traduit par Christophe Jaquet, Les Prairies Ordinaires, 2008, pp.116-117.

217 Eliséo Véron et Martine Levasseur, *l'Ethnographie de l'exposition, l'espace, le corps, le sens,* Centre Pompidou, 1983.

et de documents, peuvent alors apparaître non seulement comme une possibilité d'expliquer certains aspects de l'art moderne ou contemporain, mais aussi comme une aide pour que chaque visiteur se sente plus apte à apprécier cet art grâce à des références qui peuvent lui rappeler sa vie quotidienne ou son expérience personnelle. Ainsi le renouvellement de la muséographie grâce à toutes ces approches tissées avec les sciences humaines répond, d'une certaine manière aussi, en permettant d'élargir le public, au désir du Président Pompidou dans son projet du Centre : la démocratisation.

5. Art et société : apprécier l'art par sa rencontre avec des objets du quotidien

Au Centre Pompidou, les quatre premières expositions autour de Paris (de 1977 à 1981) et les expositions géo-culturelles extra-occidentales *Japon des avant-gardes* (1986), *Les Magiciens de la Terre* (1989), *Alors, la Chine* (2003), *Africa Remix* (2005) apportent une ouverture sur la vision de l'art à travers le monde. Ce cheminement géo-culturel est une première étape qui a servi dans un premier temps à montrer comment Paris, dans ses rapports avec New-York, Berlin, Moscou et d'autres pays lointains, pouvait devenir, selon les vœux du Président George Pompidou, le centre du monde artistique.

Il nous a semblé nécessaire d'observer aussi l'évolution de la mise en place d'autres expositions qui ont précédé *Big Bang*, *elles@* ou *Danser sa vie*[218], en choisissant en particulier les expositions *Manifeste, une histoire parallèle, 1960-1990* (1993), *Made in France 1947-1997* (1997), *Les années Pop* (2001), *La Révolution surréaliste* (2002) et *Le Mouvement des images* (2006) qui évoquent l'évolution des rapports entre l'art et la société. En effet, chacune de ces expositions met en scène, de façon plus évidente et plus particulière que dans les expositions géo-culturelles, les nouveaux domaines de l'art (design, architecture, photographie, cinéma, vidéo, arts du spectacle). Nous avons choisi cette méthode, car elle conjugue à la fois la description de ces nouveaux domaines avec la présentation d'expositions qui ont mené jusqu'à *Big Bang*, *elles@* ou *Danser sa vie* dont nous traitons dans la deuxième partie de notre thèse.

Pourquoi et comment ces expositions thématiques, entre 1983 et 2006, mettent en scène les cinq domaines liés au quotidien – design, architecture, photographie, cinéma et vidéo – et marquent la nouvelle importance de ces nouveaux médias en les confrontant avec la peinture, la sculpture ?

Comment la scénographie et la répartition des œuvres dans l'exposition thématique peuvent-elles transmettre une vision sociale et culturelle concernant

218 *Big Bang (2005-2006)* n'a pas été précédé par l'une des expositions *Les Mouvements des images* (2006) qui a pourtant eu une grande importante pour *elles*@centrepompidou (2009-2011).

la globalité de l'histoire de l'art, ainsi qu'un enrichissement de la connaissance et une sensibilisation aux pratiques artistiques (sujets, techniques, matériaux, couleurs, composition, styles) représentatives des contextes sociaux ? Pour répondre à la question, nous allons aborder, grâce à ces expositions thématiques et à leur scénographie qui favorisent l'accès à l'art des différents publics, quatre croisements : le premier entre l'art plastique et le design, le deuxième entre l'art plastique et l'architecture, le troisième entre l'art plastique et la photographie et le quatrième entre l'art plastique et le cinéma.

A. L'apport du design dans trois expositions *Manifeste, Made in France 1947-1997* et *les années Pop*

a. Programme pluridisciplinaire : l'exemple de *Manifeste. Trente ans de création en perspective 1960-1990* et de *Manifeste, une histoire parallèle, 1960-1990*

En ce qui concerne la politique d'acquisition de la collection de design et d'architecture, deux périodes, celle où Dominique Bozo est directeur du MNAM de 1981 à 1986, puis celle où il est président du Centre Pompidou de 1991 à 1993[219], sont importantes, car il affermit une politique d'achat ambitieuse dans deux domaines : le design et l'architecture. Il a mis en valeur leur place dans la collection. Et surtout il a ouvert des voies nouvelles en opérant, en 1992, la fusion de deux départements : le MNAM, spécialisé dans l'art moderne, et le Centre de Création Industrielle (CCI), spécialisé dans le design et l'architecture.

Dans la collection design, douze œuvres avaient été acquises de 1977 à 1990,[220] mais, sous la présidence D. Bozo, ce sont 264 œuvres qui entrent au MNAM en 1991 et surtout 873 pièces en 1992. Cette même année 1992, il programme *Manifeste. Trente ans de création en perspective 1960-1990* [221], panorama sans précédent de la création artistique ; c'est une grande manifestation pluridisciplinaire qui se déroule sur 7000m^2 dans tous les espaces du Centre Pompidou[222], « *le signe d'une nouvelle étape dans la vie du Centre George Pompidou* »[223]. Selon lui, *Manifeste* doit montrer « *les intentions et les usages demeurés implicites d'un musée dans son activité de*

219 Dominique Bozo est décédé en 1993, François Barré a succédé à ce poste.
220 Douze œuvres avaient été acquises par Pontus Hulten (1973 – 1981), Dominique Bozo (1981 – 1986), Bernard Ceysson (1986 – 1987), Jean-Hubert Martin (1987 - 1991).
221 Du 18 juin au 28 septembre 1992
222 Voir plan de l'exposition ''*Manifeste, Trente ans de création en perspective 1960-1990*'', dans l'annexe p.445.
223 Dossier de presse, *Manifeste. Trente ans de création en perspective 1960-1990*, du 18 juin au 28 septembre, p.27.

collectionneur. Manifeste conduit l'institution à se donner un autre horizon et à créer, en complément des œuvres plastiques, des collections d'architecture et de design. Ainsi s'assemblent les outils d'une réflexion qui nous permettront d'aborder la création à venir. Manifeste invite donc à examiner les couches sédimentées des acquisitions où se compose ce regard si particulier qui, au fil des ans, évalue, jauge, juge, intègre, taille, coupe, choisit et finit par constituer l'art ou le goût »[224]. *Manifeste* est « *l'exposition inaugurale de la toute jeune collection du Centre de Création Industrielle* »[225] que Bozo venait de réunir avec le MNAM. Cette exposition, plutôt que d'essayer de trouver de nouveaux moyens d'organiser une exposition, « manifeste » le désir de faire une sorte d'état des lieux de toutes les possibilités d'un musée tel que le Centre Pompidou. Et c'est pourquoi l'on assiste dans cette exposition à une série de « sous-Manifeste » (de Manifeste 1 à Manifeste 13) qui traitent de toutes les richesses et activités du Centre, ce qui sera utile pour les grandes expositions par la suite. Selon Jean-Marc Poinsot, historien de l'art contemporain, c'est une sorte d'« *inventaire ou échantillonnage d'un stock dont la mise en forme historique n'est qu'un repérage didactique à usage du grand public* »[226]. Le visiteur peut voir la répartition des œuvres dans l'espace de l'exposition qui s'appuie sur toutes les disciplines artistiques et tous les mouvements artistiques.

L'année suivante en 1993, le Président Bozo choisit Jean-Paul Ameline comme commissaire d'exposition pour organiser *Manifeste, une histoire parallèle, 1960-1990*.[227] Si le Manifeste de 1992 avait été l'occasion d'une vaste présentation des diverses collections contemporaines, ce nouveau « *Manifeste* » de dimension plus modeste (située seulement dans la Grande Galerie du 5^{e} étage) réunit environ 160 œuvres (peintures, sculptures et dessins) de 64 artistes (Picasso, Giacometti, Bacon...). Cette exposition est une continuation du premier *Manifeste*, mais seulement dans le domaine de la peinture et de la sculpture, dont elle veut « manifester » le foisonnement à partir de 1960. Elle renouvelle la présentation des œuvres dans l'espace en les répartissant suivant neuf thèmes, au cours desquels les peintres, sculpteurs, dessinateurs d'avant-garde se retrouvent rassemblés dans chacune des salles selon un thème particulier qui souligne une caractéristique essentielle à chacun d'eux : *LE PEINTRE ET SON MODÈLE ; ASPHYXIANTE CULTURE ; FIGURATIONS/DÉFIGURATIONS ; ÉTOILE, FEMME, OISEAU ; LA PEAU DE L'ŒUVRE ; LE SIGNE ET L'ÉCRITURE ; LE GESTE ET LA COULEUR ; LES SURPRISES DE LA GÉOMÉTRIE et LE LIEU DE LA PEINTURE*. Par exemple, dans *LE GESTE ET LA COULEUR*[228], le visiteur peut voir des peintures : le dyptique, par exemple, de Joan Mitchell, issue du mouvement expressionniste abstrait (sa peinture *Sylvie's*

---

224 *Ibid. Manifeste. Trente ans de création en perspective 1960-1990*, p.4.
225 *Ibid.*, p.8.
226 Jean-Marc Poinsot, « *L'art contemporain et le musée* », dans les Cahiers du MNAM, n° 42, hiver 1992, p.26-27.
227 *Manifeste. Une histoire parallèle 1960-1990*, exposition du 23 septembre au 13 décembre 1993.
228 Voir plan de l'exposition ''*Manifeste, une histoire parallèle, 1960-1990*'', dans l'Annexe, p.446.

sunday[229],1976). Joan Mitchell peint des tableaux de paysages, dit-elle « transformés » : « *Je préfère laisser la nature à elle-même. Je n'entends pas l'améliorer, je ne pourrai jamais la refléter. J'aime mieux peindre ce qu'elle me laisse en dedans* »[230]; le tableau de son compagnon Jean-Paul Riopelle, dont le style est proche de l'automatisme[231] (*Mitchikanabikong*[232], 1975), ou le monochrome d'Olivier Debré, issu de l'abstraction lyrique (*Jardin sombre, Grand noir*[233], 1965). Olivier Debré peint des paysages sous forme de grands tableaux monochromes ponctués d'un élément qui donne à ces monochromes un sentiment d'espace, la couleur du monochrome n'est pas la couleur du paysage, mais de l'émotion qu'il a ressenti. Debré dit : « *je crois moi que ce qui compte en art c'est l'émotion* »[234].

n° 11 : Jean-Paul Riopelle, Mitchikanabikong, 1975

Ces artistes sont caractérisés par une grande liberté gestuelle. Ici, la confrontation du geste et des couleurs vives des œuvres évoque une différence d'approche formelle et conceptuelle.

On voit, en particulier, grâce à ces œuvres, que ces expressions de l'abstrait (que ce soit les lignes dynamiques et contournées de Mitchell et Riopelle ou bien les monochromes de Debré) représentent une émotion. Pour les tableaux, si le visiteur ne les comprend pas, et s'il ignore les concepts des œuvres appartenant à chaque section, il peut être guidé par les titres et les thèmes de chaque salle qui lui donnent les définitions des caractéristiques artistiques. Ce parcours thématique, clairement marqué par les titres des différentes sections, facilite pour le visiteur la compréhension d'artistes d'avant-garde, peu souvent exposés, mais dont les œuvres ont été acquises par des achats ou des dons. Leur présentation est une occasion de compléter le bilan commencé en 1992 avec le premier grand *Manifeste*, mais, cette fois-ci, le design et l'architecture ne sont pas exposés dans cette exposition, comme si ce second *Manifeste* ne cherchait qu'à souligner l'avant-gardisme d'artistes (peintres, sculpteurs, dessinateurs) dont les disciplines ont été traditionnellement reconnues par les musées.

Ces deux « *Manifestes* » sont perçus aussi comme une réflexion « *autour de la*

229 Joan Mitchell (1926 – 1992), *Sylvie's sunday (Un dimanche dans la vie de sylvie)*, 1976, Huile sur toile, 280,5 x 442 cm, Diptyque

230 Maurice Ulrich, ''*Joan Mitchell, la peinture telle qu'en elle-même*'' Journal L'Humanité, 2 Septembre, 2014.

231 Le mouvement artistique est apparu en 1942, le style est non figuratif.

232 illustration n°11: Jean-Paul Riopelle (1923 – 2002), *Mitchikanabikong (*1975), Huile sur toile, 195,5 x 391,5 cm, Triptyque.

233 Olivier Debré (1920 – 1999), *Jardin sombre, Grand noir*, 1965, Huile sur toile, 194 x 226 cm.

234 Maïten Bouisset, "*Olivier Debré nature abstraite*", Beaux-Arts Magazine n°98, février 1992, p.41.

problématique de l'espace et de l'étude spatiale par rapport à l'œuvre d'art, en essayant d'engager des réflexions sur le réaménagement du bâtiment. 'Repenser l'espace' pour permettre de construire un dialogue plus attentif entre limites spatiales, architecturales et marges conceptuelles et identitaires, en partant de l'œuvre spécifique, pour créer, ensuite, une structure enveloppante et accueillante »[235]. Grâce à cette réflexion sur l'accrochage, Beaubourg engage un dialogue avec son public.

b. Place faite au design et à l'architecture : l'exemple de *Made in France 1947-1997*

En 1997, le Centre Pompidou fête ses 20 ans et organise l'exposition rétrospective *Made in France 1947-1997*. Ce titre *Made in France* est explicite, puisque l'exposition présente exclusivement des œuvres réalisées en France. L'exposition propose un panorama de l'art en France depuis cinquante ans réalisé à travers les collections du MNAM et du CCI. La vision reste totalement nationaliste, car cette exposition n'oublie pas de souligner le fait que, même si, parmi les grands maîtres de l'art moderne comme Braque, Calder, Chagall, Duchamp, Matisse ou Picasso, certains sont d'origine étrangères (Calder est américain, Chagall russe, Picasso espagnol), ils ont tous vécu et travaillé à Paris, en fréquentant les artistes français de l'époque : Buren, César, Dubuffet, Klein, Boltanski. (On peut dire que, comme avec *Paris-Paris* en 1981, ici le Centre veut souligner l'importance de la France dans le monde artistique.)

L'exposition *Made in France* se déroule suivant quatorze thèmes qui traitent des arts plastiques : *ESPACE ET MOUVEMENT ; L'OBJET EN SOI ; RÉDUCTION ; RYTHME ET PLÉNITUDE; GESTE ET EXPRESSION ; L'IMAGINAIRE; L'ART COMME PRÉSENCE ; ÊTRE EN SOI ; ÊTRE AU MONDE ; ESPACE ET COULEUR ; ORIGINES ET SINGULARITÉ ; DÉTOURS DE LA MÉMOIRE* ; *CONCEPT, FORME, MÉTAPHORE* et *MÉTAMORPHOSES DE L'OBJET* [236] Une salle spéciale est réservée au design et une salle avoisinante à l'architecture : *DESIGN* et *ARCHITECTURE* se situent à la fin du parcours après les salles consacrées aux quatorze sections d'arts plastiques. Cette exposition est conçue et réalisée par Germain Viatte, directeur du MNAM-CCI de 1992 à 1997, qui a voulu que : « *Cet accrochage du Musée propose le parti pris d'une lecture libre et pluridisciplinaire de la création sur la scène française depuis cinquante ans* »[237]. Les thèmes fonctionnent comme des références qui permettent de placer le visiteur dans un contexte pour l'aider à comprendre les œuvres, et à les situer dans un mouvement artistique. Les titres des salles favorisent ainsi la visite et jouent le rôle d'« *annonces d'expositions* »[238]. Ils offrent une aide au

235 Pamela Bianchi, « *1992-1993 : La collection se manifeste !* », Site : http://histoiredesexpos.hypotheses.org/1299

236 Petit journal, *Made in France 1947-1997*, Centre Pompidou, 30 janvier 1997 - 24 mars 1997.

237 *Ibid*.

238 Verena Tunger, *Attirer et informer: les titres d'expositions muséales*, L'Harmatta, Paris, 2008, p.210.

parcours proposé et ont un rôle explicatif en tant qu'interface entre l'exposition et le public.

Ces titres, placés à l'entrée de chaque section, donnent une première idée de l'exposition que le visiteur pourra voir, ils doivent donc d'abord être accrocheurs pour attirer le public. Selon Verena Tunger : « *Le titre donne les premiers renseignements sur le contenu de l'exposition tout en essayant de développer une force d'attraction* […] *les titres apparaissent souvent sur des documents publicitaires destinés à attirer les visiteurs* »[239]. Le passage d'un thème à l'autre, au fil du parcours, est mis en œuvre pour reformuler la logique narrative et cognitive des œuvres.

Dans l'organisation du parcours, une place à part est offerte au design et à l'architecture pour souligner leur spécificité et leur modernité en tant qu'objets de l'art muséal et ainsi continuer à un élargissement du champ de l'art. Le design est représenté par 34 œuvres, et l'architecture par 18. Les salles de design et d'architecture de *Made in France* se situent à la fin du parcours, car ces disciplines, qui ont récemment acquis leur place dans les musées, apparaissent comme faisant partie de cet esprit de renouveau en muséologie voulu par le Centre Pompidou. Dans les premières expositions (*Paris-Berlin* ; *Paris-Moscou* ; *Paris-Paris*), certains objets de design et d'architecture étaient déjà présents, mais ils concernaient seulement la période de 1908-1957[240]. Dans *Made in France*, ce sont surtout des œuvres plus contemporaines (1947-1997) qui sont présentes, comme si le Centre tenait à se montrer à la pointe de l'actualité. Et c'est seulement en 2001 que sera présentée une exposition consacrée plus spécialement au design et à l'art populaire ainsi qu'à l'architecture : *Les années Pop*. Il est dommage que nous ne voyons pas encore clairement la résonance du croisement entre l'art plastique, le design et l'architecture avec *Made in France*.

c. le design et l'art populaire : l'exemple de *Les années Pop*, métaphore d'un changement social

L'exposition *Les années Pop*, qui se déroule au Centre Pompidou du 7 mars au 18 juin 2001, traite des années 50 et 60, (avec l'accent mis sur les différents mouvements Pop Art, Nouveau Réalisme et Archigram). Elle permet de mieux comprendre l'évolution de la stratégie de la scénographie, qui a cherché à tisser des liens plus étroits entre l'art et la culture populaire.

L'objectif de *Les années Pop* est, selon Bernadette Dufrêne, de traduire « *l'extraordinaire confluence des recherches dans les différents domaines des arts et du spectacle qui a marqué les années 1950 et 60 – années charnières - et a préludé aux*

239 Verena Tunger, op.cit., p.8.

240 Paris-Berlin, rapports et contrastes, 1900-1933 ; Paris-Moscou, 1900-1930 ; Paris-Paris, Créations en France 1937-1957.

mouvements contestataires de la fin des années 60. De l'émergence d'un mode de vie moderne, d'une culture populaire portée par la vague du renouveau économique et social, rayonne un dynamisme qui irradie toute la vie artistique, tant dans l'Ancien que dans le Nouveau Continent »[241]. L'objectif de l'exposition est caractérisé par une vision sociale et culturelle pour répondre à la mission du Centre Pompidou : la démocratisation de l'art qui permet au public de mieux comprendre les artistes qui traitent ainsi de questions sociales et la culture populaire. Elle ajoute : « *l'idée que Paris ne doit pas rester à la périphérie d'une nouvelle forme de culture et les idées-forces du programme de Beaubourg: nouvelle muséologie ayant comme souci, outre la conservation, une pratique dont la volonté est de <combler le vide entre art et vie, théorie et pratique, culture cultivée et culture de masse> (Bordaz, 1977), qui privilégie dans ce but l'ouverture et l'animation, la pluridisciplinarité, l'accessibilité des œuvres pour le plus grand nombre* »[242].

C'est ce que propose cette exposition *Les années Pop* avec un accrochage différent de *Made in France* (où architecture et design étaient séparés des autres disciplines), car ici toutes les formes artistiques sont mêlées.

En ce qui concerne le parcours : « *L'armature de cette section, qui n'établit pas de chronologie entre les mouvements, mais organise des passages et des confrontations, est constituée par le vis-a-vis de deux grands ensembles d'art, l'un européen, l'autre américain* »[243]. Cette organisation permet de voir des caractéristiques identiques ou des différences entre les œuvres exposées.

Catherine Grenier, commissaire de cette exposition, propose aussi des clés qui rendent l'exposition lisible : celles de la continuité du cheminement, de l'évolution des œuvres et de la conception de l'artiste.

Pour rendre le parcours plus clair aux visiteurs, *Les années Pop* est basé sur trois séquences,

– *L'art et la culture populaire/ les Nouveaux réalismes*
– *Un renouveau iconographique: les Pop arts*
– *Rêve et Contestation (développements et détournements du «Pop»)* [244]

C'est une organisation, on l'a vu, qui repose sur un style à la fois linéaire et mosaïque : le linéaire correspond à une trame narrative qui recrée l'atmosphère de la période Pop en mêlant arts plastiques, design, architecture, musique, cinéma ;

---

241 http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/AllExpositions/E668CB7271601365C12569220034EC4A?OpenDocument&L=1

242 Dufrêne Bernadette. *La série des expositions internationales du Centre Georges Pompidou : pour un nouveau modèle*. In : Publics et Musées. N°8, 1995. p.78.

243 Dossier de press de l'exposition ''*les années pop*'', p.4.

244 *Ibid*., p.4.

le mosaïque permet une confrontation en regroupant différentes œuvres des arts plastiques, du design, du vêtement, de l'architecture et de la photographie, par techniques (assemblages de Robert Rauschenberg ou d'Arman), par formes futuristes (l'architecture[245] de Matti Suuronen ou le photomontage de la création vêtement[246] d'André Courrèges), ou par matériaux nouveaux (les meubles gonflables). Pour faciliter le parcours où se mêlent linéaire et mosaïque, le visiteur, dès l'entrée de l'exposition, trouve une signalétique rouge au sol prévue pour le guider et qui lui permet de suivre les trois grandes séquences qui structurent l'exposition.

La première séquence « *appréhende toutes les expressions internationales d'une création directement nourrie par l'environnement urbain, les objets, les images prélevées et détournées par les artistes. Le cinéma est intégré au parcours des arts plastiques, lui-même en étroite correspondance avec les sections d'architecture et de design* »[247]. Par exemple, les artistes américains Robert Rauschenberg et Jasper Johns, ou le mouvement des Nouveaux Réalistes en France, né dans le contexte des années 60, avec des artistes tels qu'Arman, César, Jean Tinguely, Daniel Spoerri et Martial Raysse, proposent une réflexion sur l'environnement urbain et sur la société capitaliste. Comme le dit le critique d'art Pierre Restany : « *Par le truchement de ces images objectives, c'est la réalité toute entière, le bien commun de l'activité des hommes, la Nature au XX^e siècle, technologique, industrielle, publicitaire, urbaine, qui est assignée à comparaître* »[248].

Les artistes se mettent à récupérer les matériaux issus de la société industrielle (Compression *Sunbeam*,[249] de César) ou de la vie quotidienne (*Flashlight II*[250] de Jasper Johns) pour se les approprier et servir de base à un message critique par rapport à cette société de consommation.

Dans une section *Détournement et grande consommation*, le visiteur peut remarquer des caractéristiques communes : les objets du quotidien (arts ménagers, radio, télévision, coussin, lampe, affiche, pochette de disque, bijoux divers ...) créés par des créateurs anonymes. Cette section « *aborde deux phénomènes imbriqués. Avec le début de la société de consommation naît un nouvel <art de vivre> qui va devenir très vite accessible au plus grand nombre, grâce aux nouveaux matériaux et à la production de masse. Au même moment apparaît dans les arts plastiques la notion de détournement, dont les designers industriels, graphiques et de mode vont s'emparer* »[251]. Par exemple,

---

245 Matti Suuronen, *Futuro House,* 1968-1970 photograhie collection Muséum of Finnish Architecture, Helsinki, Finlande Photo: C.G. Hagstrôm D.R.

246 Ensemble, 1965 Veste et jupe en gabardine de laine rose réversible ; petit haut, culotte et chaussettes en tulle brodé de fleurs ; panama, babies en chevreau, gants en coton Magazine Elle, 4 mars 1965 - Photomontage © Peter Knapp

247 Dossier de press de l'exposition *Les années Pop*, p.4.

248 Bernard Blistène, *Une histoire de l'art du XX^e siècle*, Beaux Arts, p.130.

249 César, Compression Sunbeam, 1961, éléments d'automobile compressés 156x75x62 cm J.A. Conseil, Paris © ADAGP, Paris, 2001.

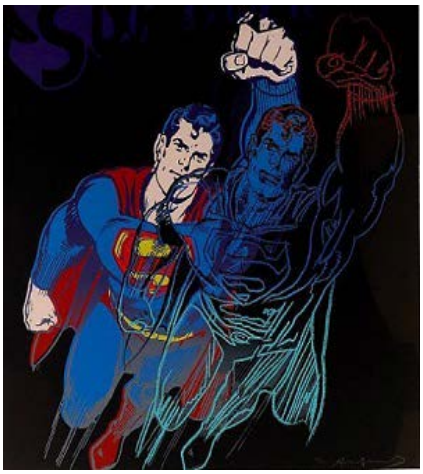
250 Jasper Johns, *Flashlight II,* 1958, papier mâché et verre, 12,4 x19,2 x11,4 cm.

251 Dossier de press de l'exposition *Les années Pop*, p.5.

la robe *Mondrian* (1965) d'Yves Saint Laurent reflète le style de Mondrian : la mise en scène montre comment la mode s'empare de l'art.

L'exposition peut être définie comme un aménagement dans l'espace, qui conduit à renouveler la réception, d'une manière sensible et déductive, grâce au parcours et à la scénographie. C'est le voisinage des objets du quotidien qui explore les détournements et montre une évolution du monde de l'art. Par cette mise en scène de cette première séquence, qui confronte la culture populaire, qu'ils peuvent connaître, et l'art, les visiteurs sont ainsi amenés plus facilement à réfléchir et à apprécier un art qu'ils commencent à découvrir.

La deuxième séquence, *Un renouveau iconographique: les Pop arts*, est caractérisée par « *une pratique de réemploi d'images existantes extraites des magazines, de la publicité, des bandes dessinées, qui vient revivifier une pratique de la peinture figurative* »[252]. Des artistes tels que Andy Warhol, Richard Hamilton, Roy Lichtenstein et Oldenburg trouvent leur source d'inspiration et de création dans des objets et des images de la vie quotidienne, de la presse, des médias télévisuels ou du cinéma. Par exemple, avec son tableau *Superman*[253] (1960) Andy Warhol propose une réflexion sur une image de super héros et sur l'influence des bd américaines ou des mass média sur la culture populaire.



n° 12 : Andy Warhol, Superman, 1960

Dans la salle *Warhol*, la scénographie de cette séquence est accompagnée par une série de documents sonores, affiches, films sur les spectacles de Warhol. Le visiteur est invité à voir la diversité des productions de cet artiste inspirées par le flux des images générés par la société, tout en écoutant des bandes musicales représentatives de la période entre 1956 et 1968.

Le parcours de la visite est complété par une sélection de meubles conçus par de grands designers (Joe Colombo, Piero Gatti & Cesare Paolini, Verner Panton, Donato D'Urbino, Ettore Sottsass), qui évoquent une perspective nouvelle caractéristique des Pop arts, par leurs couleurs vives, leurs formes incurvées. Ces productions sont mises en scène par rapport à la vie sociale et aux circonstances de l'époque (par exemple, *Siège Sacco*[254] (1968) montre que l'importance du loisir et du

252 *Ibid.*

253 Illustration n° 12 : Andy Warhol, *Superman,* 1960, acrylique et pastel gras sur toile, 170 x 133 cm collection Gunter Sachs, Lausanne ©ADAGP, Paris, 2001.

254 Piero Gatti, Cesare Paolini et Franco Teodoro : *Siège Sacco*, 1968, Sac de vinyle rempli de billes de polyester semi-expansé 68x 80x 80 cm, Centre Pompidou éditeur : Zanotta.

confort de la vie quotidienne est de plus en plus pris en compte). A partir des années 1950, la tendance du design se développe vers une recherche du confort et de la sensation qui combine l'anthropométrie, l'ergonomie, la cybernétique. Le produit du design est mis en scène, en tant qu'objet symbolique et signifiant, révélateur d'aspects du monde moderne. Visiter cette deuxième séquence (*Un renouveau iconographique: les Pop arts*), c'est parcourir un territoire qui témoigne d'un monde de l'art qui s'ouvre de plus en plus au « populaire », et c'est y rencontrer une esthétique industrielle et une situation en particulier de la société américaine (mais qui entre bientôt dans la société française).

La dernière séquence *Rêve et Contestation (développements et détournements du <Pop>)* est représentée par des objets d'art, des productions du design, et des documents graphiques (affiches, tracts, bandes dessinées...) ; elle retrace « *la naissance de la contestation, et son apogée à la fin des années 60 et au début des années 70. Ce témoignage d'une époque marquée par la révolte, l'utopie et les excès qui en découlent, se traduit par une sélection d'affiches et de tracts, et par une réalisation multimédia, mettant en perspective les créations graphiques emblématiques et les événements historiques, sociologiques, et politiques contemporains* »[255]. Le visiteur est alors invité à avoir une approche plus large sur l'évolution de l'art par rapport au début du parcours : les œuvres graphiques telles que les affiches et les tracts sont employés par les mouvements contestataires de Mai 68 ou contre la guerre du Viêt Nam, comme par exemple, une affiche *End Bad Breath*[256] (1967), réalisée par le graphiste américain Seymour Chwast, qui illustre les bombardements aériens américains sur le Viêt Nam par une représentation satirique de l'oncle Sam dont la bouche grande ouverte (mauvaise haleine) est remplie d'avions lançant des bombes sur un village Vietnamien.

n° 13 : Seymour Chwast, End Bad Breath, 1967

Nous pouvons considérer que l'ensemble de l'exposition n'est pas uniquement lié à la trajectoire du mouvement Pop Art du point de vue simplement artistique, mais, plutôt, qu'il s'appuie aussi sur une généalogie de l'histoire de l'art en relation avec les changements de la société au cours de cette période des années 1956-

255 Communication de presse, l'exposition *les années pop*, 2000, p.6.
256 Illustration n°13: Seymour Chwast, *End Bad Breath*, 1967.

1968. C'est une stratégie sur la vision thématique et anthropologique dans l'exposition qui permet au visiteur d'appréhender les données et les messages, et qui communique les informations en donnant un sens autre qu'esthétique à l'œuvre d'art.

En conclusion, la mise en scène des œuvres est structurée selon les modes de production des œuvres, les intentions des artistes, les processus de création ou les contextes sociaux et économiques. Ces divers objets convergent fortement dans leur relation à l'ensemble de l'espace pour illustrer l'image d'une période et pour en proposer une lecture déductive. Ainsi, les thèmes proposés (*Un renouveau iconographique: les Pop arts* ou *Rêve et Contestation*) favorisent la réflexion sur les liens à tisser entre pratique artistique et historiographie.

Marie-Laure Jousset, conservatrice responsable du design du Centre Georges-Pompidou, déclare : « *Notre objectif est de retracer l'histoire du design, de la bouilloire de 1910 de Peter Behrens, jusqu'à l'i-Mac d'Apple, cet objet extraordinairement technique dissimulé sous une forme amicale. À travers ce parcours, nous espérons que le public aura envie de regarder le design avec d'autres yeux* »[257]. L'ambition du Centre Pompidou est d'amener le public non-initié à apprécier l'art par sa rencontre avec des objets du quotidien ; et ajoute-t-elle, « *Peut-être avec plus d'amour pour la période contemporaine* »[258] ; c'est peut être aussi la manière voulue d'amener ainsi ce public à apprécier l'art moderne dans son ensemble.

L'introduction et le développement du design dans le milieu muséal ne semblent pas renvoyer qu'à des concepts d'école, de période, de style, (qui sont propres aux musées traditionnelles), en vue de l'esthétique, mais montrent que le design est soumis aux conditions d'existence imposées par la société et peut même conduire à des réflexions sur l'influence des mass média sur la culture.

Il s'agissait donc, en rassemblant des œuvres de l'art et du design, de répondre d'abord à une volonté d'explorer la relation entre le développement global de l'art et l'évolution du design, c'est-à-dire la relation entre les objets d'usage et le cadre de vie de l'homme représentés par le design et les autres créations artistiques. Cela permet de solliciter une nouvelle façon de concevoir l'art et la vie, déjà souligné par le Bauhaus qui, on l'a vu, créait des objets et des meubles destinés au plus grand nombre, amenant une vision de la « *social-démocratie* »[259], un objectif du Bauhaus étant « *l'art comme mission sociale* »[260]; mais aussi le choix de créer cette collection du design est révélateur d'une conscience du déplacement de la notion du goût et de l'appréciation de l'art, en relation avec l'abolition de la distinction entre arts nobles et arts mineurs, qui a

257 cité par Christiane Germain, Centre Georges Pompidou, numéro spécial de « Connaissance des Arts» n° 146, 2000, p.45.

258 *Ibid*.

259 Elodie Vitale, *Le Bauhaus de Weimar : 1919-1925,* Mardaga, 1995, p. 242.

260 Sous la direction de Ingo F. Walther, *L'Art au XX^e siècle,* volume I, Taschen, p.176.

bousculé certaines conventions muséales[261].

Le design est marqué par la promotion d'un modernisme qui sert de repère à l'histoire de notre temps. Son évolution est comme une des données essentielles de la société: d'abord lié à la production d'objets industriels pour la vie quotidienne, la multiplicité de ses formes s'explique par le fait que le design devient un objet qui illustre bien la culture moderne et le fait social. Le design est devenu un objet d'art symbolique et signifiant.

En 2014, Beaubourg possède une collection importante de 4 605 objets de design. La collection du design se présente sous trois formes – Design graphique, Dessin design, Objet design – qui vont être mises en relation avec les autres domaines de l'art, dans le but de témoigner de l'importance du design comme un des éléments des mouvements artistiques modernes, comme si, en fortifiant la présence du design, la vocation pluridisciplinaire du Centre ne pouvait être qu'un moyen de mieux refléter l'importance des mouvements artistiques du 20e siècle et expliquer et faire accepter la modernité en matière d'art.

A travers l'importance que prend le design dans les musées d'art contemporain, on assiste à un phénomène « d'artification », que l'on peut évoquer à propos du design ainsi que de toutes les nouveautés nées d'une société technicienne et démocratisante qui ont maintenant trouvé une place dans les domaines de l'art en contribuant à son élargissement[262].

Dans un congrès sur « *la sociologie de l'art* » (Tours, 2004), Roberta Shapiro présente un article très intéressant sur « *Qu'est-ce que l'artification ?* », où elle étudie une des tendances actuelles du monde de l'art : les processus de transformation du non-art en art[263].

Pour expliquer ce phénomène, elle propose, d'une part, la valeur supérieure que l'on applique à la notion d'art, et d'autre part, une théorie « néo-darwinienne » selon laquelle « *L'artification serait alors une fonction adaptative spécifique à l'être humain, la survie et l'évolution de l'espèce dépendant entre autres des capacités artistiques de l'individu* »[264].

Cette « artification » est, selon elle, une façon de requalifier les choses et de les anoblir : « *l'objet devient œuvre, le producteur devient artiste, la fabrication création, les observateurs un public, etc...* »[265] Et une multiplication des instance de

261 Voir chapitre II. B. L'art élargi : la transgression de la création artistique et la fusion entre l'art majeur et l'art mineur, p.55.

262 Et que l'on peut voir en particulier dans la partie sur *elles.*

263 Mais on a vu que cette tendance était déjà en marche quand nous avons étudié les arts mineurs et majeurs – artisant et peintre dans le chapitre II : Le renouvellement du programme : développement de la stratégie de l'exposition thématique pp.47-59.

264 Roberta Shapiro, ''*Qu'est-ce que l'artification?*'' XVIIème Congrès de l'AISLF « L'individu social », Comité de recherche 18, Sociologie de l'art Tours, juillet 2004, p.1.

265 *Ibid.*

reconnaissance de cette « *transfiguration du banal* »[266] semble établie par des directeurs de galerie, collectionneurs, sociologues : « *Des populations de plus en nombreuses et de plus en diversifiées sont engagées dans l'artification et en tirent, le cas échéant, des bénéfices* »[267]. Ce qui explique que les formes d'art soient de plus en plus variées et parfois inattendues, et qu'il y ait de plus en plus de postulants au statut d'artistes : « *Idéalement, tous les individus sont porteurs d'une authenticité profonde dont la réalisation expressive est légitime, et qui peut légitimement être rendue publique.* [...] *Ainsi, l'artification est une des modalités d'un processus plus général d'objectivation et d'institution de la culture qui s'appuie sur l'injonction générale de réalisation de soi* »[268]. Elle conclue en disant qu'en réfléchissant à l'artification : « *On cherche à comprendre le sens de l'extension grandissante du domaine de la culture* [démocratisation] *et la tendance à la transformation infinie d'objets et d'activités en patrimoine culturel et/ou en art* »[269].

B. Le croisement entre art plastique et architecture

En ce qui concerne la politique d'acquisition de la collection d'architecture, Dominique Bozo affirmait une politique d'achat ambitieuse aussi dans ce domaine. Cette création de la collection d'architecture a été proposée au Président Dominique Bozo par Alain Guiheux, qui était responsable de la collection architecture au CCI et on voit là justement l'intérêt de la fusion entre CCI et le MNAM qui a favorisé la pluridisciplinarité. Dans la collection d'architecture, le Centre Pompidou acquiert, par rapport à seulement 92 œuvres de 1977 à 1990, 296 œuvres en 1992, en particulier en ce qui concerne différents mouvements d'architecture, par exemple l'internationalisation des gratte-ciel, Archigram, hight-tech et le postmodernisme des années 1970-1990.

En 2014, les collections architecturale comptent 12588 œuvres. Dès 1976, Bernard Huet, le rédacteur en chef de la revue *Architecture d'Aujourd'hui*, écrit : « *Le fonctionnement du Centre Pompidou nous intéresse car, pour la première fois en France, un musée fait une place à l'architecture. Aujourd'hui, l'architecture ne peut plus se satisfaire d'être traitée en parent pauvre lorsque l'on connaît l'urgence que pose la sauvegarde du patrimoine architectural, de plus en plus menacé par la spéculation foncière, et la conservation des archives de l'architecture moderne* »[270].

---

266 Titre du livre d'Arthur Danto, *Tranfiguration du Banal,* 1981 (trad. Claude Hary- Shaeffer, Paris, Seuil, 1989)

267 Roberta Shapiro, ''*Qu'est-ce que l'artification?*'', op.cit., p.2

268 *Ibid.*, p.3.

269 *Ibid.*, p.6.

270 Bernard Huet, *Architecture d'Aujourd'hui, 1976,* cité par Alain Guiheux, collection d'architecture du Centre Georges Pompidou, p.8.

En 1978, une réflexion sur le patrimoine architectural est abordée par l'académicien Pierre Nora, connu pour ses travaux sur le sentiment national et sa composante mémorielle et qui, en parlant des lieux de mémoire, souligne combien ce patrimoine fait partie de la mémoire collective : « *il s'agirait de partir des lieux, au sens précis du terme, où une société quelle qu'elle soit, nation, famille, ethnie, parti, consigne volontairement ses souvenirs ou les retrouve comme une partie nécessaire de sa personnalité : lieux topographiques, comme les archives, les bibliothèques et les musées ; lieux monumentaux, comme les cimetières ou les architectures ; lieux symboliques, comme les commémorations, les pèlerinages, les anniversaires ou les emblèmes ; lieux fonctionnels, comme les manuels, les autobiographies ou les associations : ces mémoriaux ont leur histoire* »[271]. Cette réflexion montre aussi l'importance de la mission de transmission de la connaissance comme un des objectifs du Centre Pompidou et comment le musée peut utiliser un appel à la mémoire collective comme stratégie d'éveil de la curiosité des visiteurs.

De par leur taille, les bâtiments architecturaux eux-mêmes ne peuvent évidement pas entrer dans un musée, donc, l'importante collection actuelle du Centre, qui réunit des œuvres, dont la création se situe entre 1902 et 2014, se présente sous trois formes – dessins d'architecture, éléments d'architecture, maquettes d'architecture – qui témoignent de différents modes d'existence marqués par une généalogie de l'architecture et des progrès dans l'évaluation des conceptions et techniques. Il ne faut pas oublier cependant que le bâtiment même du Centre Pompidou, tant décidé lors de sa création, est une œuvre architecturale que le visiteur pourra voir d'un autre œil après être ressorti de l'exposition. (C'est encore un autre exemple du dedans/dehors ou dehors/dedans).

La mise en scène de l'architecture vise une transmission plus ouverte des connaissances sur les préoccupations de l'architecte, sur l'évolution de l'architecture et ses rapports avec le développement social et économique.

Pour sauver ce patrimoine, la collection architecturale est fondée sur une conservation de dessins, croquis, peintures, photographies et maquettes, qui témoignent des traces essentiels de l'architecture d'une époque et de ses besoins. L'intégration de l'architecture dans l'exposition thématique permet au visiteur de réfléchir et de prendre conscience des bouleversements radicaux de ses cadres de vie. Il peut observer une transformation sociale et une accélération de la croissance urbaine qui accompagne la crise du logement, la pollution, le désordre, les faits sociaux. Ces problèmes vont pousser l'architecture à s'adapter et à trouver des solutions.

271 Pierre Nora, « *Mémoire collective* » in Jacques Le Goff, Roger Chartier, Jacques Revel, La nouvelle histoire, Paris, Retz, 1978, p. 398-401.

Pourquoi était-il important que le Centre Pompidou sauvegarde un patrimoine architectural ? Pourquoi et comment présenter le croisement entre l'art plastique et l'architecture dans le parcours thématique ? C'est ce qu'il faut voir à présent.

a. *Les années Pop* : exemple de sauvegarde du patrimoine architectural

Les temps changent. Les villes évoluent, se détruisent, se construisent, se transforment et changent d'aspect au fil de l'évolution de la société. L'exposition thématique intitulée *Les années Pop* permet au visiteur de 2001 de se faire une idée des villes telles qu'elles étaient dans les années 60. Il est invité, à voir, dans une section intitulée *clichés made in USA*, des projections sur grand écran qui présentent aussi bien les images du Disneyland à Anaheim en Californie (1955), que les projets *Guild House*[272](1960-1963) de Robert Venturi et ses photographies, prises entre 1965 et 1966 et publiées dans *Learning from Las Vegas*. Ces œuvres et la mise en scène présentent ces villes comme emblêmes de la consommation et du divertissement. Ces architectes proclament que « *l'ornement n'est plus un crime,* [...] *l'artifice est une nécessité* [...] *dans le sillage des prophéties de McLuhan, 'The medium is the message', l'impact culturel des machines, des images, des objets, ou encore qu'il n'y a plus de culture extérieure au phénomène de l'artefact urbain : 'Partout où ces médias arrivent, arrive la ville.' La production en série et la circulation de la marchandise créent une nouvelle condition urbaine, mobile et exportable partout. À la ville marchande correspond la ville spectacle* »[273]. Les œuvres architecturales témoignent de l'évolution de la culture populaire dans la société de consommation et deviennent des outils de communication en servant de supports publicitaires. Ils sont le reflet du contexte de la société de cette époque, l'identité locale dans son aspect mercantile.

Plus loin, le visiteur est invité à voir, dans la troisième séquence *Rêve et Contestation*, une sous-séquence architecturale, « *Agit Pop* », qui expose « *une seconde génération d'architectes européenne,* [dont] *émerge une culture du nomadisme 'on the road' à travers casques, vêtements, capsules spatiales, mobile home... et celle du gonflable, sous toutes ses formes, y compris dans les happenings architecturaux symboles d'une société gonflée et de sa critique subversive* »[274].

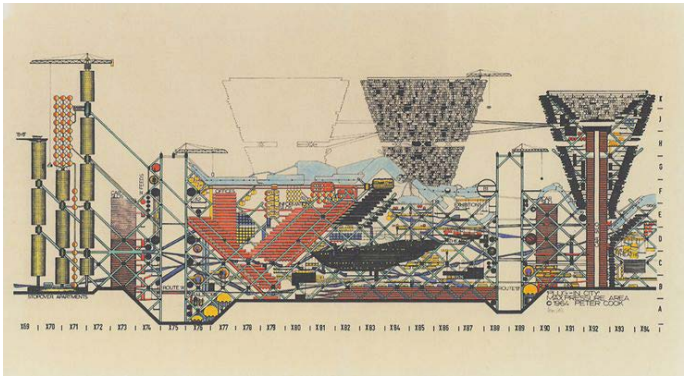
---

272 Venturi et Rauch, avec Cope et Lippincott, *Guild House,* 1960-1963, Philadelphie, Penn. Foyer pour personnes âgées.

273 Communication de presse *Les années Pop*, Centre Pompidou, 2000, p.24.

274 Coop Himmelblau, Haus-Rucker-Co, Zùnd-up, Johanne et Gernot Nalbach, Angela Hareiter en Autriche, Archizoom, Superstudio, UFO, 9999 en Italie, Utopie en France, Communication de presse, l'exposition les années pop, 2000, p.7.

Le tableau *Plug-in-City*[275] (1964) de l'architecte du groupe d'Archigram[276] Peter Cook, représente une ville qui ressemble à une grande machine. Il reflète les conceptions artistiques nouvelles : architectures fondées sur l'utilisation de l'imagination de manière anarchique. La volonté de Peter Cook est de construire une utopie métaphysique, en créant des bâtiments modulables qui répondent à des fonctions essentielles pour résoudre les problèmes des grandes métropoles.



n° 14 : Peter Cook, Plug-in-City, 1964

Cook et les architectes du mouvement Archigram veulent briser les restrictions du style architectural traditionnel. Ils imaginent que l'homme n'a pas de résidence fixe et pourrait donc se déplacer librement dans des villes différentes, et même des pays différents grâce à cet habitat innovant ; il n'y a plus de frontière entre les territoires, les pays et les villes grâce à cette nouvelle conception de l'architecture. Cette tendance architecturale devenant tellement anarchique, « *une seconde génération d'architectes, européenne, dont l'implication, dans ces années de contestation continue, les amène à prendre une distance critique par rapport à l'optimisme technologique et fun d'Archigram* »[277].

L'architecture paraît en évolution permanente : l'aspect de la ville peut changer tous les jours. Cette conception imaginaire des formes évolutives de l'architecture permet aussi d'offrir une vision du monde différente, qui est une introduction de l'utopie au musée. Selon Alain Guiheux, responsable de la collection d'architecture du Centre Pompidou: « *l'architecture est un dispositif entre situation et fiction* »[278].

Dans le parcours, les œuvres architecturales présentées vont si loin qu'elles peuvent parfois faire penser à de la science-fiction, car ces architectes imaginent comment la société pourrait évoluer. L'architecture contribue à la recherche de solutions pour sortir de la crise urbaine due en particulier à l'accroissement démographique urbain et aux nouveaux besoins.

---

275 Illustration n° 14 : Peter Cook, *Plug-in-City.* 1962-64 axonométrie 69,5 x 75,9 cm. The Muséum of Modem Art, Gift of The Howard Gilman Foundation, photo : courtesy Dennis Crompton, Londres D.R.

276 En 1963, un groupe d'architectes anglais Archigram est constitué par Dennis Crompton, Peter Cook, David Greene, Michael Webb et Ron Herron, qui font de la recherche sur l'urbanisme dans les grandes villes.

277 Communication de presse, *Les années pop*, Centre Pompidou, 2000, p.7.

278 Alain Guiheux, *Collection d'architecture du Centre Pompidou*, Centre Pompidou, 1998, p.14.

L'exposition thématique permet la prise en conscience des préoccupations de l'architecte qui s'expliquent essentiellement par le fait que la construction devient une action symbolique qui illustre la relation entre l'homme et l'espace. La collection d'architecture, par l'évolution constante qu'elle présente, devient sujet de réflexion sur les modes de vie et les préoccupations sociales et économiques, un projet sur l'avenir et, comme l'a si bien dit Alain Guiheux, elle représente « *une pensée en marche* »[279].

b. Les paramètres plastiques dans l'œuvre architecturale

Selon Alain Guiheux,[280] la collection de maquettes et de dessins d'architecture « *vise à penser contemporain et non pas à faire de l'histoire ; cela n'aurait pas de sens de parler d'un musée de l'architecture; notre ambition est de contribuer à une pensée en marche* »[281]. Il précise les critères d'acquisition: « *les pièces doivent avoir une valeur d'enseignement indiscutable, par ailleurs, c'est davantage la collection des inventeurs que celle des artisans architectes* »[282]. Le but est donc non seulement de montrer un des nouveaux domaines se qualifiant pour prendre place dans un musée moderne, mais aussi de répondre à la vocation du musée Pompidou de démocratiser l'art en conduisant le visiteur à réfléchir sur son cadre de vie et à en apprécier l'évolution grâce à une approche didactique.

Par exemple, la scénographie de l'exposition *Les années Pop* est aménagée pour « *donner à l'espace un caractère paysager, illustrant un art à la croisée d'inspirations multiples puisées dans la ville, les médias, la publicité, le quotidien.* [...] *elle répond ainsi à la grande diversité des besoins dans les différentes sections de l'exposition : espace <urbain> ouvert et permettant les vis-à-vis pour les 'nouveaux réalismes', espace plus muséographique pour les 'Pop arts', espaces synergiques pour l'architecture et le design* »[283].

Premièrement, grâce à l'exposition des maquettes architecturales, des dessins ou des croquis, le visiteur peut apercevoir, dans leurs étapes préliminaires, les ébauches qui représentent les concepts d'école, les périodes du style de tendance moderne. Il peut non seulement s'intéresser à ce qu'il voit, mais aussi à la manière dont cela a été conçu.

Des plans architecturaux, que le visiteur peut découvrir sur les murs des salles du musée, lui permettent d'apercevoir aussi l'architecture dans son

279 *Centre Georges Pompidou*, numéro spécial de « *Connaissance des Arts* » n°146, 2000, p.32.
280 Responsable de la collection d'architecture du Centre Pompidou.
281 *Centre Georges Pompidou*, numéro spécial de « Connaissance des Arts » n°146, 2000, p.32.
282 *Ibid.,* p.32
283 Dossier de presse de l'exposition *Les années Pop*, Centre Pompidou, p.12.

environnement (géographique, historique ou social), c'est- à-dire lui offrir un regard sur un contexte et sur le projet que l'architecte développe. La maquette *Low cost-house*[284] (1962) de Johanne et Gernot Nalbach, présente un projet de solution pour loger « *les victimes du tremblement de terre* »[285] sous forme d'un « *container pneumatique destiné à l'habitat d'urgence* »[286]. Ce projet, de plus, amène à penser la forme plastique non seulement dans sa fonction d'habitacle, mais comme une sorte de sculpture.

n° 15 : Johanne et Gernot Nalbach, Low-cost house, 1962

Les trois formes présentées dans l'exposition – Dessins d'architecture, Photographies d'architecture, Maquettes d'architecture – qui sont mises en scène permettent au visiteur non seulement de mieux prendre connaissance de cette discipline, mais aussi d'en avoir une expérience esthétique qui la relie aux arts plastiques. En 1923, Le Corbusier exprimait déjà ce lien entre l'architecture et les arts plastiques : « *L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière. Nos yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière; les ombres et les clairs révèlent les formes; les cubes, les cônes, les sphères, les cylindres ou les pyramides sont les grandes formes primaires que la lumière révèle bien ; l'image nous en est nette et tangible, sans ambiguïté. C'est pour cela que ce sont de belles formes, les plus belles formes. Tout le monde est d'accord en cela, l'enfant, le sauvage et le métaphysicien. C'est la condition même des arts plastiques* »[287]. Si l'on en croit cette citation de Le Corbusier, l'architecture a sa place de plein droit dans un musée en tant qu'art et cet art peut être apprécié par chacun, quel que soit son âge ou sa culture.

Par une scène caractérisée comme une reconstitution d'un espace urbain et d'une situation intégrée dans le système de l'économie et la vie quotidienne, c'est souvent la photographie qui donne la perspective, le photomontage de la présentation architecturale qui met en relief la réalité et les composantes plastiques (les volumes, la lumière, les ombres et les clairs) de l'architecture dans son processus de création au fil du temps. Par exemple, la photographie *Futuro House*[288] (1968-1970) de Matti

---

284 Illustration n° 15: Johanne et Gernot Nalbach, *Low-cost house*, projet de container pneumatique destiné à l'habitat d'urgence, 1962 maquette 40 x 40 x 40 cm photo Gernot & Johanne Nalbach, Berlin, Allemagne D.R. Crédit photographique : © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Bib. Kandinsky.

285 Dossier de presse de l'exposition *Les Années Pop*, Centre Pompidou, p.12.

286 http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-fb277c55951bcba785b6a4e5b85ea9&param.idSource=FR_O-d1a4a6cde2e517c2fef7f3d898b203d

287 Le Corbusier, *Vers une architecture*, Crès, Paris, 1923, p. 16.

288 Matti Suuronen, *Futuro House*, 1968-1970 photograhie collection Muséum of Finnish Architecture, Helsinki, Finlande Photo: C.G. Hagstrôm D.R.

Suuronen, présente une maison dans le style d'un vaisseau spatial ; le tableau *Dyodon et constructions pneumatiques annexes*[289] (1967) de l'utopiste Jean-Paul Jungmann représente un paysage rempli de constructions architecturales gonflables ; ou le photomontage *Monument aux Victimes de l'Holocauste*[290] (1964) d'Hans Hollein présente un bâtiment symbolique, à l'image d'un de ces wagons de chemin de fer qui emportaient les futures victimes vers la mort. L'architecte préconise que « *tout est architecture* »[291]. On voit ici l'importance de la représentation photographique, du photomontage ou de la peinture en tant que documents témoins d'une époque.

Dans l'œuvre architecturale, les paramètres plastiques pluriels (le choix des volumes, des couleurs, de la géométrie, de la perspective, de la structure et du style) en liant Art et Architecture, stimulent un regard innovant. On voit ici que la pluridisciplinarité n'est pas seulement le fait de faire voisiner des arts différents, mais aussi qu'elle aide à mieux comprendre certains aspects de la transformation sociale, économique et esthétique. Le parcours évoque des souvenirs, des images, des rapprochements entre l'art et la vie.

Ce tournant permet de penser l'architecture dans des relations avec les domaines sociologiques, culturels, politiques sociaux et artistiques. L'architecte est non seulement maître-bâtisseur, mais aussi il cherche à apporter des solutions pour la ville de l'avenir ou les espaces de vie, quête que le philosophe Martin Heidegger (1889-1976) voyait déjà en 1951 comme un problème de notre époque: « *la véritable crise de l'habitation ne consiste pas dans le manque de logements. La vraie crise de l'habitation, d'ailleurs, remonte dans le passé plus haut que les guerres mondiales et que les destructions, plus haut que l'accroissement de la population terrestre et que la situation de l'ouvrier d'industrie. La véritable crise de l'habitation réside en ceci que les mortels en sont toujours à chercher l'être de l'habitation et qu'il leur faut d'abord apprendre à habiter* »[292].

Les objets de la collection « Architecture » sont présentés dans un sens narratif qui révèle les processus de création. L'architecture est devenue sujet de réflexion sur le monde, sur les modes de vie et les préoccupations sociales et économiques. Dans l'exposition thématique, l'architecture miniaturisée, par la présentation de maquettes en tant que dispositif didactique, permet de réfléchir aussi sur l'environnement, l'habitat, l'urbanisme, l'histoire et la géographie.

---

289 Jean-Paul Jungmann, *Dyodon et constructions pneumatiques annexes,* 1967 Perspective encre noire réhaussée de crayon noir sur calque collection Centre Pompidou, Mnam/Cci

290 Hans Hollein, *Monument aux Victimes de l'Holocauste*, photomontage et crayon. 14,9x 29,2 cm, MoMA.

291 Hans Hollein, ''*Alles ist Architektur*'', 1966-1967, dans ''Alles ist Architektur'', 1968.

292 Martin Heidegger, *Essais et conférences, « Bâtir, habiter, penser »,* conférence à Darmstadt en 1951, trad. A. Préau, Ed. Gallimard, Paris, 1958. p.193.

Le conservateur peut utiliser les caractéristiques formelles, symboliques, fonctionnelles des œuvres qui sont porteuses non seulement des préoccupations de l'artiste ou de l'architecte, mais aussi du discours social ou de l'approche anthropologique et philosophique sur la vie dans la nouvelle société.

C. Le croisement entre l'art et la photographie : l'exemple de l'exposition *La Révolution surréaliste,* une vision sociale et culturelle

En 1977, l'exposition d'art moderne et contemporain qui se déroule tous les cinq ans à Kassel, présente *Documenta 6* qui, cette fois-ci, s'interrogeait sur la place de la photographie, du film et des vidéo dans le monde de l'art.

Selon le directeur du MNAM-CCI, Alfred Pacquement, « *la Documenta 6* [...][293] *consacrait la photographie comme une technique centrale dans l'art contemporain, tout en replaçant son utilisation dans une perspective historique* »[294].

Au début des années 1980, le Cabinet de la photographie est créé au Centre Pompidou sous la direction du conservateur du MNAM, Alain Sayag, et ensuite entre 2003 à 2012, est repris par Quentin Bajac, historien de l'art, spécialisé dans l'histoire de la photographie. En ce qui concerne la photographie, le Centre Georges Pompidou possède aujourd'hui[295] 46838 épreuves, représentant 1169 artistes. Bajac insiste sur la spécificité de cette collection : « *Nous sommes dans l'une des rares collections où la photographie est représentée à coté des autres médias, la peinture, la sculpture, l'architecture. Bref, c'est une collection assez mixte qui s'intéresse à la façon dont la photographie joue et est influencée par les autres disciplines. C'est une des spécificités, une marque forte de la collection* »[296].

La photographie est démocratique, non seulement parce qu'elle est liée à la presse et aux média, que chacun connaît, et qui ainsi, par son introduction au musée permet au visiteur non-initié de se sentir plus facilement en quelque sorte « chez lui » (car chacun, en tant qu'être pluriel, est susceptible d'y retrouver des éléments de son expérience), mais aussi à cause de son caractère largement reproductif, qui offre à tout visiteur la possibilité d'acheter et d'emporter chez lui un livre sur l'art ou la reproduction d'une œuvre qui l'a intéressé ou qu'il a pu admirer, et ainsi qui permet aussi au musée de jouer encore plus pleinement le rôle de démocratisation que le

---

293 *Documenta* est une exposition d'art moderne et contemporain qui se tient tous les cinq ans, à Kassel en Allemagne.

294 Alfred Pacquement, *Collection Photographies - Une Histoire De La Photographie À Travers Les Collections Du Centre Pompidou*, Centre Pompidou, Paris, 2007, p.11.

295 voir le site du Centre Pompidou, la collection du MNAM, consulté le 9. 05.2016.

296 Site Hold up photo, ''*La collection photographique du Centre Pompidou*'', interview de Quentin Bajac (conservateur du MNAM), http://www.holdupphoto.com/club.php?id_n=63

Centre Pompidou considérait comme primordial.

Avant de pénétrer au musée, la photographie peut d'abord être vue comme une pratique très répandue dans la société. Le sociologue Pierre Bourdieu s'est d'ailleurs intéressé à la photographie, car il y trouve des rapports avec la société et la culture, dans son essai *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie* (1966), où il qualifie la photographie d'« art moyen ». Il pense que c'est « *parce que* [cet art moyen] *travaille sur une matière toujours déjà informée,* [qu'il] *est prêt à revêtir très immédiatement toutes les déterminations sociales,* […], *sans doute parce que la commande sociale trouve à s'exercer directement sur cette forme en quelque sorte préalable à toute intervention de l'artiste* »[297]. Et il donne même une classification de la pratique de la photographie selon les classes sociales : les classes populaires qui (à l'époque du livre, 1965) la pratiquent peu ; les classes moyennes (d'où le titre de son essai) « *la signification que les petits-bourgeois confèrent à la pratique photographique traduit ou trahit la relation que les classes moyennes entretiennent avec la culture, c'est-à-dire avec les classes supérieures qui détiennent le privilège des pratiques culturelles les plus nobles, et avec les classes populaires dont elles entendent à tout prix se distinguer en manifestant, dans les pratiques qui leurs sont accessibles, leur bonne volonté culturelle* »[298].

Ces vues de Bourdieu sont intéressantes, car elles définissent la photographie, cet art moyen, mais aussi parce qu'elles sont une bonne étude des rapports des classes sociales à la culture et montrent que, selon la politique du Centre Pompidou, l'idée de démocratisation de l'art et de la culture était une manière de mieux souder les différentes classes sociales.

L'importance documentaire de la photographie sert de référence à l'histoire sociale en permettant, par l'image plutôt que par des mots, de critiquer les phénomènes sociaux, de communiquer des idéologies ou de faire des recherches sur la vie quotidienne. Par exemple, Dorothea Lange (1895-1965) est une photographe américaine de l'époque de Grande Dépression, qui filmait la pauvreté avec compassion ; elle crée la photographie-témoignage. « *On devrait employer l'appareil photo comme si demain on devenait aveugle* »[299], a-t-elle dit. Mais la photographie documentaire peut aussi rejoindre l'art quand elle est le fruit, non seulement d'une constatation, mais surtout d'une réaction émotive qu'elle est capable de communiquer (dans le cas de D. Lange, de sa compassion pour les pauvres). Un exemple remarquable de ceci peut

297 Pierre Bourdieu. *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie,* Paris, Minuit, 1966, p.165.

298 citation de texte '' *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*" de Bourdieu dans un article de Jean-François Festas, « *La photographie, un objet d'étude pour la sociologie* ». www. ateliers-image.fr/IMG/rtf/3.La_photographie.rtf

299 Site: http://www.yellowkorner.com/artistes/176/dorothea-lange.aspx

aussi être illustré par la photo de Nick Ut (Associated Press), prise en 1972, de la petite vietnamienne brûlée au napalm, photo qui a fait le tour du monde.

La photographie est une production de masse fortement liée à la société : la presse, les magazines et les affiches, qui utilisent la photographie, reflètent la vie de la population. Ainsi la photographie s'est emparée « démocratiquement » de la vision du monde et de l'actualité. La photographie est marquée par la promotion d'un modernisme qui sert de repères à l'histoire de notre temps. Le visiteur du Centre peut avoir une approche sur le contexte de la société par la photographie, car cette discipline devient progressivement un moyen d'expression important et un témoignage de la variété des sujets sociaux: « *L'idée d'un art qui s'oppose aux médias, d'un art réflexif, aboutit à une conceptualisation toujours plus poussée du rôle de l'image dans les sociétés occidentales. Images de la presse, affiches, cinéma, télévision, les codes doivent être détournés pour rendre visible ce qui ne l'est plus par phénomène d'accoutumance* »[300].

L'utilisation qui a été faite de la photographie par la suite, a ouvert la voie à un nouveau savoir-faire artistique reconnu comme faisant partie de la création artistique. La photographie, qui permet de réaliser un document objectif, un « souvenir » relatif à un événement, à tel instant, dans un lieu donné, devient aussi par cette instantanéité un moyen artistique dans le processus de la création : de plus en plus d'artistes la pratiquent comme témoignage d'un moment d'art éphémère (Land art, Art corporel, Performance).

En réalité, même si la photographie n'arrive qu'assez tardivement au Centre Pompidou (A la MoMA, une collection de photographie existait depuis 1936), en France, à partir du mouvement surréaliste dans les années 20, la photographie se développe et surtout dans les millieux artistique : « *Il y a* [...] *plus d'artistes utilisant la photographie que de photographes : avec une forte connotation expérimentale des années 20-30, un gros ensemble des pratiques d'avant-garde artistiques des années 60-70, art conceptuel, body art, actionnisme viennois et puis de nos jours, toutes ses pratiques très diverses qui vont de l'Ecole de Dusseldörf des Becher à des pratiques beaucoup moins documentaires* »[301].

La photographie est progressivement reconnue à part égale avec la peinture et la sculpture et prend une place indépendante dans la création artistique.

En 2002, le Centre Pompidou organise l'exposition *La Révolution surréaliste* avec une mise en scène thématique qui facilite la compréhension du parcours grâce aux thèmes traités dans chaque salle. Le parcours se déroule suivant les thèmes *Rêve* ; *Nuit* ; *Flâneur* ; *Ville* ; *Histoire naturelle* ; *Érotisme* et *Blasphème*.

---

300 Dossier pédagogique, *Expérimentations photographiques en Europe des années 1920 a nos jours*, Centre Pompidou, 2009, p.14.

301 Site Hold up photo, ''*La collection photographique du Centre Pompidou*'', interview de Quentin Bajac, http://www.holdupphoto.com/club.php?id_n=63

Cette exposition, conçue et réalisée par le commissaire général Werner Spies, propose un panorama du mouvement surréaliste qui souligne les liens qu'avaient avec la photographie de grands maîtres tels que Man Ray, Max Ernst, Masson, Magritte, Dali, Tanguy, Miro, Giacometti, Brauner. Dans l'organisation du parcours, le visiteur peut voir le rôle important de la photographie dans la spécificité de cette démarche artistique : « *l'appareil photographique est un outil d'écriture automatique, acte créateur surréaliste par excellence, véritable photographie de la pensée... elle est appréciée par les Surréalistes car elle est un outil populaire, naïf, mécanique et reproductible* »[302]. Ces artistes bouleversent l'esthétique traditionnelle en se servant de la photographie en tant qu'œuvre d'art.

La visite commence par une série d'œuvres sur le *Rêve* autour d'artistes tels que Max Ernst, De Chirico, May Ray. Les « *rayogrammes* » photographiques[303] de May Ray, par exemple, témoignent d'un effet photographique « *obtenu par simple interposition de l'objet entre le papier sensible et la source lumineuse. Saisies aux moments d'un détachement visuel, pendant des périodes de contact émotionnel, ces images sont les oxydations de résidus, fixés par la lumière et la chimie, des organismes vivants* »[304] et sont situés à côté de peintures (par exemple, du *Portrait* [prémonitoire][305] *de Guillaume Apollinaire,* 1914 de De Chirico) qui évoquent une scène de rêve.

n° 16 : Giorgio De Chirico,
Portrait de Guillaume Apollinaire, 1914

Dans la section suivante, *Flâneur*, le visiteur peut voir aussi une œuvre de Man Ray, *Le Violon d'Ingres*[306] (1924), il s'agit d'« *une photographie à mi-chemin entre la peinture et la reproduction mécanique* »[307] qui évoque un tableau d'Ingres *Le Bain turc*, à partir de la photo d'une femme nue, ainsi qu'un photomontage *Le Phénomène de l'extase*[308] (1933) de Dali (cette

302 Photographie dans le Surréalisme , http://laphotographiedanslesurrealisme.wordpress.com/tag/man-ray/

303 May Ray, *Champs délicieux*, 1922 (Album de 12 rayogrammes, exemplaire 5/40) 10 ème rayogramme, Rayogramme, épreuve aux sels d'argent, 22.10 x 17.30 cm.

304 Dossier de presse *La Révolution surréaliste,* 6 mars - 24 juin 2002, Centre Pompidou, p.57.

305 Illustration n° 16 : Giorgio De Chirico (1888 – 1978), *Portrait [prémonitoire] de Guillaume Apollinaire,* 1914, Huile et fusain sur toile, 81,5 x 65 cm. '' prémonitoire'', parce que sur le front de la statut se trouve une tache à l'endroit même où Apollinaire recevra sa blessure par éclat d'obus pendant la guerre (en 1916).

306 Illustration n° 17 : Man Ray (1890 – 1976), *Le Violon d'Ingres, reproduction d'un tirage* (Le Violon D'Ingres), 1924, Négatif au gélatino bromure d'argent sur support souple, 18 x 13 cm.

307 http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-surrealisme/ENS-surrealisme.htm#glossaire

308 Dali, *Le Phénomène de l'extase,* 1928, photomontage 14.6 x 11 cm.

œuvre est un ensemble de collages de femmes en état d'extase.)

n° 17 : Man Ray,
Le Violon d'Ingres, 1924

Les photographies manifestent aussi l'éclatement des formes d'expression traditionnelles. La photographie, en particulier utilisée de manière hétéroclite, joue un rôle qui remet en cause de manière provocatrice le réel et met en avant l'idée de bouleversement dans le domaine de l'art. Les surréalistes, pour représenter les formes de l'inconscient, ont utilisé la photographie dans le but initial « *de recueillir toutes les communications possibles touchant les formes qu'est susceptible de prendre l'activité inconsciente de l'esprit* »[309].

Cette exposition contribue à montrer les possibilités qu'offre l'intégration de la photographie dans la pratique artistique. Dans le parcours thématique, la mise en scène de la photographie révèle différentes analyses sociologiques et anthropologiques sur la société qui semblent prendre une place de plus en plus importante dans le musée d'art moderne.

A partie de novembre 2014, le Centre Pompidou réactive l'espace du rez-de-chaussée en ouvrant une galerie de photographies (en accès libre), où a lieu la première exposition rétrospective, sur le photographe *Jacques-André Boiffard*[310] ; en 2015, une deuxième exposition *Qu'est-ce que la photographie* ?[311] se déroule suivant huit thèmes traitant de différents aspects de la photographie : « *Des envies ; Un matériau ; Des principes ; Une praxis ; Une alchimie ; Un écart ; Des ressource et Des vérification* »[312] Parmi les œuvres exposées, une œuvre *Photography is*, (2010) de Mishka Henner, présente la quête qu'il a entreprise dans le moteur de recherche qui lui a permis de réunir plus de 3000 réponses sur la définition de la photographie pour son livre *Photography is*. Son projet permet de pousser chacun à s'interroger sur le médium photographique : sa fonction, son évolution, son style, comment il peut évoquer les souvenirs, les métaphores et les imaginaires de chacun.

La photographie possède une dimension affective et un pouvoir de raconter, de communiquer, qui sert à aborder les problèmes artistiques, personnels ou sociaux

309 http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-surrealisme/ENS-surrealisme.htm#glossaire

310 Exposition *Jacques-André Boiffard, la parenthèse surréaliste*, 5 novembre 2014 - 2 février 2015, de 11h00 à 21h00, Galerie de photographies - Centre Pompidou, Paris, accès libre

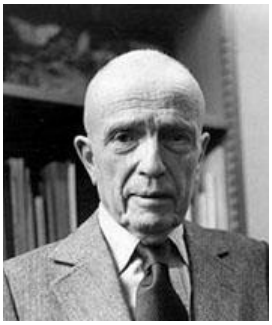
311 Exposition *Qu'est-ce que la photographie ?* 4 mars 2015 - 1er juin 2015, de 11h00 à 21h00, Galerie de photographies - Centre Pompidou, Paris, accès libre

312 Voir le dépliant de l'exposition ''*Qu'est-ce que la photographie ?*''

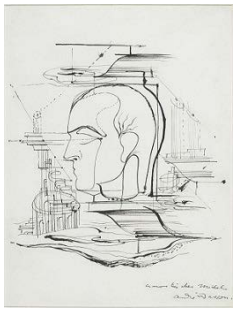
les plus variés du monde actuel[313]. La photographie, en accédant au monde de l'art, accède aussi à un nouvel épanouissement de l'art par toutes sortes de présentations (noir et blanc, photomontages, collages, l'installation d'une série photographique ou accompagnement de vidéo-projections).

A côté de l'intérêt des artistes qui ont pu, comme nous venons de le voir, se servir de la photographie en l'introduisant dans leurs propres œuvres, on peut dire que la photographie a aussi eu une grande influence sur les artistes-peintres, en particulier sur les portraitistes : face à la photographie, l'art du portrait a dû ainsi évoluer et passer de son simple rôle traditionnel de la représentation physique réaliste, ou souvent plutôt embellie, d'un personnage à un type de portrait plus psychologique, montrant la vraie nature du personnage, de l'homme pluriel avec ses souffrances, ses soucis ou ses émotions, tels que le perçoit le peintre, qui lui aussi est pluriel.

On peut voir cette évolution du portrait (due à la photographie qui remplace facilement le portrait), avec, par exemple, les portraits de la journaliste *Sylvia von Harden*[314] (1926) d'Otto Dix et surtout les portraits de Michel Leiris peints par Masson, Giacometti, Picasso et Bacon[315] qui ne cherchent pas une ressemblance physique parfaite, mais plutôt veulent exprimer la personnalité profonde du sujet.



n° 18: La photo de Michel Leiris



n° 19 : André Masson, Michel Leiris, 1939

n° 20 : Giacometti Alberto, Michel Leiris, 1901-1966

n° 21 : Picasso, Michel Leiris

Nous montrons ici une comparaison entre la photo de Michel Leiris, homme protéiforme, faisant partie du mouvement surréaliste dans sa jeunesse, écrivain, poète,

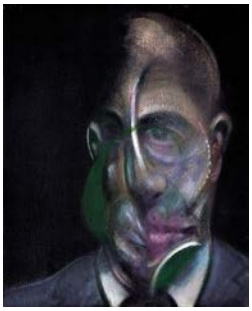
313 On l'abordera plus loin dans l'exposition *elles@centrepompidou,* voir pp. 211-271.

314 Otto Dix (1891 - 1969), *La journaliste Sylvia von Harden,* 1926, Huile et tempera sur bois, 121 x 89 cm.

315 illustration n° 18 : Le photo de Michel Leiris; n° 19 : André Masson, *Portrait*, 1939. Encre de Chine sur papier, 31,8 x 24 cm ; n° 20 : Giacometti Alberto, *Michel Leiris,* 1901-1966; n° 21 : Picasso, *Portraits de Michel Leiris* ; n° 22 : Francis Bacon, Portrait de Michel Leiris, 1976; n° 23 : Francis Bacon, Portrait de Michel Leiris, 1978.

ethnologue, critique d'art et ami des artistes[316] et son portrait par différents artistes.

Autre exemple: Bacon, peintre qui ne veut pas faire de la photo (même s'il a souvent utilisé des photos comme point de départ),[317] dit : « *des deux peintures [de Michel Leiris], celle que j'ai faite qui lui ressemble moins d'une manière littérale [celle de 1976] lui ressemble plus d'une manière poignante* »[318].



n° 22 : Francis Bacon, Portrait de Michel Leiris, 1976

Michel Leiris dit au sujet de l'art du portrait, « *que depuis l'avènement de la photographie, qui s'en charge, la photo est libérée de toute fonction de <reportage>* »[319] et il précise que « *le rôle du peintre n'est pas de représenter, ni même de transposer ce que lui offre la nature : il est de fabriquer, de faire un signe* »[320].

n° 23 : Francis Bacon, Portrait de Michel Leiris, 1978

C'est ce que l'on peut voir si l'on compare la photo de Michel Leiris, aux tableaux qu'ont faits de lui ses amis – on voit bien ici le sens de l'homme pluriel : chacun le représente tel qu'il voit un des aspects de Leiris – mais aussi on peut dire que l'on voit l'artiste pluriel, car chacun des artistes le représente selon sa perception personnelle.

Dans ce croisement particulier entre l'art et la photographie, on assiste à deux phénomènes : d'une part, la photo entre dans le domaine de l'art, où elle est utilisée grâce à des manipulations, des collages (Man Ray, Dali, les surréalistes en général) et, d'autre part, elle transforme profondément l'art du portrait – en ce qu'il avait de représentatif surtout du physique – et en fait non plus une représentation de l'aspect physique, mais une expression de la personnalité.

D. L'intégration du cinéma et de la vidéo dans le discours sur l'art et la société : l'exemple de l'exposition *Le Mouvement des images – Art, Cinéma*

Entre les années 1972 et 2011, le Centre Pompidou a enrichi ses collections en faisant l'acquisition de 1244 films, œuvres de 399 artistes. Dans cette période, il faut remarquer la mise en place de la cinémathèque dans le Centre Pompidou en 1976[321]:

316 Voir le livre Michel Leiris, Pierre Vilar, *Écrits sur l'art,* CNRS édition, 2011, Michel Leiris, grâce à ces amitiés, avait une très belle collection d'art moderne, que sa femme et lui ont légué au Centre Pompidou.

317 Michel Leiris, *Écrits sur l'art,* CNRS édition, 2011, p. 484.

318 *Entretien avec Bacon*, David Sylvester, 1979, VI, p. 195.

319 Michel Leiris, *Écrits sur l'art*, op. cit., p.565.

320 *Ibid.,* p.315.

321 Pontus Hulten, directeur du MNAM (1973-1981), la confie à Peter Kubelka, c'est un cinéaste, un plasticien et un musicien autrichien.

sa « *mission* [est] *de constituer une collections de films. Par cet acte fondateur, le film est considéré au même titre que les autres créations artistiques à l'honneur au musée. Pour sa part la BPI enrichit ses ressources d'un fonds de films documentaires accessibles à la consultation* »[322].

Comment et pourquoi le Centre Pompidou a-t-il mis en place une exposition thématique *Le Mouvement des images – Art, Cinéma* sur le cinéma à égalité avec d'autres disciplines, peinture, sculpture, design et architecture ? Le cinéma était déjà considéré comme un art, « le septième art »; ce terme avait été inventé en 1911 par l'écrivain et critique français, d'origine italienne, Ricciotto Canudo, qui l'officialisa en 1923 dans son *Manifeste des Sept Arts* : « *Nous avons besoin du cinéma pour créer l'art total vers lequel tous les autres, depuis toujours, ont tendu.* [...] *Nous avons marié la Science et l'Art, je veux dire les trouvailles de la Science et l'idéal de l'Art, les appliquant l'une à l'autre pour capter et fixer les rythmes de la lumière. C'est le Cinéma* »[323]. De plus, le cinéma apparaît comme répondant à deux caractéristiques du Centre Pompidou lui même, la pluridisciplinarité et l'esprit de démocratisation : la pluridisciplinarité par son recours à des moyens artistiques très divers pour créer un film (récit, scénographie, acteurs, montage, décor, musique, costumes, éclairage, effets spéciaux et communications visuelle) et la démocratisation, par le fait que le cinéma est ouvert à un très large public (qui peut ainsi être attiré plus facilement vers d'autres formes d'art).

En 2006, le Centre Pompidou organise donc l'exposition *Le Mouvement des images – Art, Cinéma* [324], qui est conçue et réalisée par le commissaire Philippe-Alain Michaud, historien de l'art et conservateur chargé de la collection des films du Centre Pompidou. Grâce aux thèmes traités dans chaque salle, l'exposition se veut une « *relecture de l'art moderne à travers le cinéma* »[325] et se déroule suivant quatre sections : *DEFILEMENT* ; *MONTAGE* ; *PROJECTION* et *RECIT*, qui mettent en avant chacune des caractéristiques dominantes des films pour les « exposer » avec des œuvres issues des arts plastiques. Le parcours met en scène des œuvres statiques telles que la peinture, la sculpture, le dessin, la photographie, l'architecture et le design avec des films d'avant-garde, des films expérimentaux, des vidéos d'artistes, afin que le visiteur puisse trouver des analogies entre l'art plastique et les films.

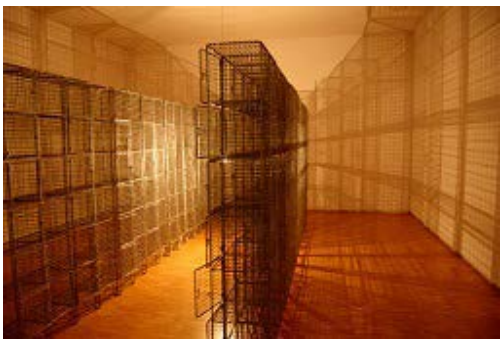
Par exemple, dans la première section *DEFILEMENT*, le tableau *Ten Lizes*[326] (1963) d'Andy Warhol présente une sérigraphie sur les dix portraits de la star Liz Taylor qui fait penser au ''défilement'' d'une pellicule cinématographique.

322 Site http://hdacentrepompidou.pagesperso-orange.fr/grand4.html
323 Ricciotto Canudo, *Manifeste des Sept Arts,* dans la Gazette des Septs Arts, n°2, 23 janvier 1923, reproduit dans l'Usine aux images. op. cit., pp.161-164.
324 Du 5 avril 2006 au 29 janvier 2007.
325 Site https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cn6eXo/r8K9ao
326 Andy Warhol (1928 – 1987), *Ten Lizes*, 1963, Encre sérigraphique et peinture à la bombe sur toile, 201 x 564,5 cm.

Le deuxième section *MONTAGE* est évoqué par la démarche artistique des collages cubistes ou surréalistes ou par une installation, *Oracle*[327] (1962-65) de Robert Rauschenberg, qui présente une installation : un assemblage d'objets de récupération, portière de voiture, baignoire avec douche, escalier, tuyau et fenêtre, matériaux issus de la société industrielle. (Rauschenberg, comme les autres artistes issus du mouvement happenings, souhaite abolir les frontières entre l'expérience artistique et la vie quotidienne). *Oracle* s'inscrit dans la logique du sens du parcours : c'est un *MONTAGE.*

n° 24 : Robert Rauschenberg, Oracle, 1962-1965

On trouve une autre mise en scène pour signifier le thème *PROJECTION*, avec par exemple, *Light Sentence*[328] (1992) de l'artiste Mona Hatoum, qui place une ampoule dans des casiers métalliques ajourés pour créer des jeux de lumière semblables à ceux des ''projecteurs'' utilisés dans le cinéma.



n° 25 : Mona Hatoum, Light Sentence, 1992

Avec le dernière section *RECIT,* le visiteur peut voir l'émergence de la vidéo art, telle que la vidéo *Le Droit Chemin*[329] (*Der Rechte Weg*, 1983) de Fischli & Weiss, où les artistes ont recours, avec humour, à la manière narrative du cinéma pour introduire une fiction. Plus loin, le visiteur peut voir une photographie *Sans titre*[330] (1981) de l'artiste américaine Cindy Sherman, qui, pour évoquer la culture populaire américaine et l'identité féminine, se photographie sous divers déguisements d'actrices d'anciens films.

Le cinéma est un instrument qui « *offre une nouvelle fenêtre de projection aux plasticiens. L'influence est mutuelle entre le cinéma et des techniques traditionnelles comme la peinture ou la sculpture. Chaque courant d'idées exploite à sa manière ce nouvel outil, suscitant de nombreuses innovations tout en renouvelant notre rapport à*

---

327 Illustration n° 24 : Robert Rauschenberg (1925 – 2008), *Oracle,* 1962 – 1965, Tôle galvanisée, eau et son, 236 x 450 x 400 cm. Crédit photographique : © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Bib. Kandinsky

328 Illustration n° 25 : Mona Hatoum (1952 -), *Light Sentence,* 1992, Treillis métallique, moteur électrique, minuteur, ampoule, câbles, fil électrique. Crédit photographique : © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Bib. Kandinsky

329 Der Rechte Weg, 1983, En couleur , 55 minute.

330 Cindy Sherman, *Sans titre*, 1981, Cibachrome, 123,5 x 60,2 cm.

l'image »[331]. Le cinéma possède une telle possibilité de convergences et d'hybridations par le croisement de médias qu'il pousse les artistes à exploiter à l'infini toutes les techniques : cet « emblème de la modernité » avait également déjà fasciné les artistes d'avant-garde des années 20, tels que Hans Richter (*Rythme 21,* en 1921), Viking Eggeling (*Symphonie diagonale*, en 1923), Fernand Léger (*Ballet mécanique*, en 1924), Marcel Duchamp (*Anemic cinema,* en 1926), qui ont employé des images mécaniques, géométriques ou picturales pour produire des effets d'optique, une vision donnée par la machine et la vitesse. En particulier les cubistes et Picasso, dès les débuts du cinéma, ont été fascinés par ce média : François Albera, professeur d'histoire et d'esthétique du cinéma à Lausanne, souligne dans son article « *cinéma et peinture, peinture et cinéma* », que Berenice Rose dans son étude *Picasso, Braque and the Early Cinema* s'est attachée[332] « *à repérer de la manière la plus minutieuse possible les rapports entre Picasso et le cinématographe afin de fournir une base attestée à son hypothèse selon laquelle les 'Demoiselles d'Avignon' (1907) sont peintes non seulement à partir d'une reprise iconoclaste de sources picturales souvent alléguées (Ingres, etc.), mais du phénomène filmique lui-même : la décomposition du mouvement, la transparence du support, les chocs des rapports entre photogrammes ou plans* »[333]. Étant donné cette fascination qu'exerçait le cinéma et son influence sur les artistes, il n'est pas étonnant que le Centre Pompidou ait désiré y consacrer une exposition qui le mette en parallèle avec les arts plastiques.

Dans le dossier pédagogique du Centre Pompidou sur cette exposition, on trouve les liens nouveaux entre les arts et en particulier une analogie entre le cinéma et l'art plastique : « *Le peintre comme projecteur, la peinture comme projection, le tableau comme écran* »[334].

Le cinéma devient aujourd'hui une industrie culturelle et une création artistique à part entière ; l'importance du cinéma s'opère par rapport à la technique et à ses progrès (films en noir et blanc ou technicolors, muets, en relief, cinémascope, défilement, montage, ...) ou par rapport au système économique de production-distribution (cinéma commercial, cinéma d'art, cinéma d'essai, et cinéma expérimental), ou encore selon le mode de narration ou le montage (films nouvelle vague, cinéma italien, le journal filmé, documentaire).

Grâce à la variété des moyens modernes de présentation (écran plat, téléviseur ou projection sur les murs), l'exposition thématique permet de proposer au visiteur une expérience d'immersion : la scénographie a été adaptée au sujet de

---

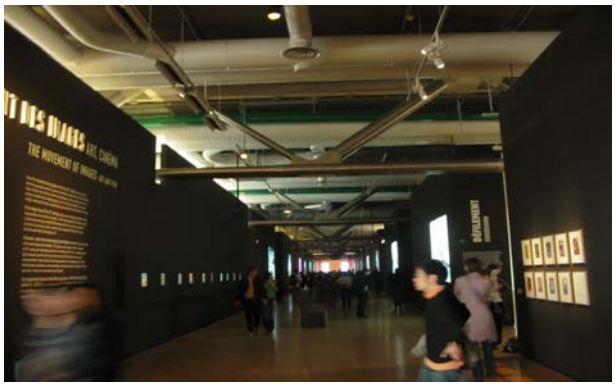
331 site du Centre Pompidou -- http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-film/ENS-film.html

332 Ouvrage qui accompagnait l'exposition new-yorkaise : *Picasso, Braque and the Early Cinema* – trois études (de Tom Gunning, Berenice Rose et Jennifer Wild).

333 François Albera, ''*Cinéma et peinture, peinture et cinéma*", 1995. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, revue de l'association française sur l'histoire du cinéma, [En ligne], 2008, p.7.

334 Dossiers pédagogique : exposition *Le mouvement des images* , 2006, Centre Pompidou.

l'exposition : les murs du grand couloir de la grande galerie, où étaient projetés les films, étaient de couleur noire pour recréer une perception similaire à celle ressentie en pénétrant dans la salle obscure d'un cinéma.[335] Cette scénographie, différente des murs blancs, (le « white cube »[336] des musées d'art moderne) était destinée à créer plus facilement pour le visiteur un effet d'immersion, capable de lui faire porter un regard nouveau sur toute cette exposition.



n° 26 : allé centrale de l'exposition Le mouvement des images

Dans l'organisation du parcours, cet agencement renforce chez le visiteur l'intérêt pour le caractère évolutif des mouvements des images et les conduit à établir une comparaison avec les œuvres plastiques présentées à proximité dans de petites salles. Les visiteurs, qui pourraient ne pas considérer les nouveaux médias (vidéo ou installation des objets) comme de l'art, finissent par accepter ces mutations technologiques comme pouvant faire partie d'une vision artistique et, grâce à l'inclusion des dispositifs cinématographique et à ce processus d'artification dans les expositions et aux thèmes qui sont donnés, ils peuvent être menés à une acceptation plus générale de l'art contemporain. Par ces moyens, les pratiques expographiques souhaitent abolir les frontières entre l'expérience artistique et l'expérience cinématographique dans la vie quotidienne.

Conclusion du chapitre II

L'intégration de nouveaux domaines (design, architecture, photographie, cinéma et vidéo), révélent un territoire de plus en plus « élargi » de l'art et de nouveaux rapports entre « la société et l'art ».

De *Manifeste* (1992) à *Les Mouvements des images* (2006), nous trouvons d'abord, grâce aux expositions *Manifeste, Made in France, Les années Pop*, des rapports nouveaux étroits entre l'art et la société : d'une part, un phénomène « d'artification», que l'on peut évoquer à propos du design ainsi que de toutes les nouveautés nées

335 Illustration n° 26 : allé centrale de l'exposition *Le Mouvement des images*, 2006, Centre Pompidou.

336 François Albera, ''*Cinéma et peinture, peinture et cinéma*'', dans 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, 2008, revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC).

d'une société technicienne ; d'autre part, la mise en scène de l'architecture vise à transmettre des connaissances aussi bien sur les préoccupations de l'architecte, que sur l'évolution de l'architecture et ses rapports avec le développement social et économique et ainsi qu'un appel à la mémoire collective comme stratégie d'éveil de la curiosité des visiteurs ; ensuite, grâce à l'exposition *la Révolution surréaliste,* on assiste au développement, dans le monde de l'art, de cet « art moyen », la photographie, qui à la fois peut enrichir (utilisation de la photo comme moyen artistique) et modifier l'art (le portrait).

Notre section « l'art et la société » a voulu témoigner, avec des expositions allant de 1992 à 2006, de la manière dont le Centre Pompidou, en montrant les liens étroits entre la société et l'art contemporain, favorise un autre aspect de la démocratisation : la démocratisation de l'art.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

Le Centre d'art et de culture Georges-Pompidou est aujourd'hui connu dans le monde entier. Il possède maintenant la plus grande collection d'art moderne et contemporain en Europe ; et avec le Tate à Londres, et le MoMA à New York, il conserve l'une des trois plus grandes collections d'art moderne et contemporain du monde.

La première partie de cette thèse a été consacrée à la création de ce grand projet culturel et au développement de ce Centre, dont nous avons voulu étudier les aspects très divers et les efforts déployés pendant ses premiers années pour sa réalisation.

Sa création est due au Président Pompidou, homme très cultivé et grand amateur d'art moderne et surtout contemporain, qui désirait pouvoir créer un lieu qui serait « *un musée et un centre de création où les arts plastiques voisineraient avec la musique, le cinéma, les livres, la recherche audio-visuelle* »[337]. Le projet du président devait s'inspirer du MoMA de New York dont la politique muséale était novatrice.

Son projet, avec l'appui du ministère de la culture, est lancé et, lors d'un conseil restreint, le 11 décembre 1969, le Président choisit le plateau de Beaubourg, situé au cœur de la capitale. Cet endroit ayant déjà été prévu pour la Grande Bibliothèque d'Information (qui devait désengorger la Bibliothèque Nationale), il fut décidé en 1970 de réunir les deux projets, Musée et Bibliothèque, car selon lui, cela présentait l'avantage que les lecteurs de la bibliothèque seraient ainsi attirés assez facilement vers le musée d'art.

Si, à l'origine, le projet devait seulement comprendre le musée d'art moderne, la bibliothèque (BPI) et le centre de création industriel (CCI), en 1971 le Président Pompidou décida d'y inclure le centre de création musicale (devenu par la suite l'IRCAM). Grâce à l'union de ces différents lieux de culture et à leur proximité, le Centre put plus facilement développer la pluridisciplinarité dans ses expositions.

En décembre 1970, un concours international d'architecture est lancé en vue de construire le Centre. En juillet 1971, le jury, présidé par Jean Prouvé, choisit le projet de trois jeunes architectes, Renzo Piano, Richard Rogers et Gianfranco Franchini, qui veulent créer un bâtiment ouvert sur la ville, un lieu de vie. Les travaux durent de 1971 à 1977 pour aboutir à une œuvre monumentale répondant à une esthétique industrielle, « high-tech », tellement d'avant- garde, avec son aspect métallique, ses couleurs, ses « tripes au dehors », qu'elle est fortement critiquée. Le Centre est inauguré le 31 janvier 1977 (ouvert au public début février) en présence de Mme Pompidou. Le président Georges Pompidou étant mort le 2 avril 1974, le Centre Beaubourg reçoit le

337 Germain Viatte, *Le Centre Pompidou, Les année Beaubourg*, Gallimard, 2007, p.11.

nom de son « créateur ».

En dépit des critiques, cette œuvre fut menée à bien et le succès fut immédiat et au premier janvier 2014, le nombre de ses visiteurs était de 5,2 millions[338].

Qu'est-ce qui a permis la réussite de cette Grande Œuvre ? Plusieurs conditions y ont contribué. D'abord la volonté du Président Pompidou de moderniser, ainsi que son goût pour l'art moderne et contemporain. Ensuite, le fait que le rayonnement de la culture a toujours été apprécié en France, qui a eu le premier ministère de la culture créé en 1959 par le général du Gaulle pour Malraux (suivi plus tard par d'autre pays). Surtout les événement de mai 1968, une révolte de nature à la fois culturelle, sociale et politique contre la société traditionnelle, ont changé les mentalités, en particulier avec la jeunesse qui avait pris d'assaut les lieux de culture, la Sorbonne, le théâtre de l'Odéon, avec comme slogan « il est interdit d'interdire » (qui pourrait s'appliquer parfaitement à la création d'œuvres d'art modernes et contemporaines). Enfin, un élément qui a joué aussi en faveur du succès du Centre est l'avènement de la société des loisirs, du tourisme et de la consommation, qui a pu développer chez beaucoup de gens le goût et le temps pour la lecture, les spectacles et les arts.

A côté de la démocratisation de l'art et de la pluridisciplinarité, un autre grand désir du Président Pompidou était de faire retrouver à Paris sa place de leader dans le monde de l'art et c'est pour cela que nous avons choisi d'étudier les expositions mises en place dans ce but : *Paris -New York* en 1976, *Paris-Berlin* en 1978, *Paris-Moscou* en 1979, *Paris-Paris* en 1981, première étape d'une série d'expositions donnant une vision géo-culturelle des échanges avec les États-Unis et les grandes capitales artistiques occidentales et destinées à établir solidement la place de Paris ; puis les expositions géo-culturelles qui s'ouvraient sur d'autres parties du monde (*Japon des avant-gardes* en 1986, *Magiciens de la terre* en 1989, *Alors, la Chine ?* en 2003 et *Africa Remix* en 2005) et qui faisaient de Paris un initiateur et un novateur en matière d'art.

Les expositions *Manifeste*, en 1992, et *Manifeste, une histoire parallèle, 1960-1990*, en 1993 servent comme une sorte d'intermédiaire pour passer de « Paris Centre du Monde » à d'autres expositions qui formeront une seconde étape à partir de 1997 avec *Made in France 1947-1997* : l'exposition « *Manifeste* » de 1992 est une immense exposition qui ne dure que trois mois, mais sert à montrer, par la richesse des collections, tous les domaines artistiques du Centre qui serviront à renforcer la pluridisciplinarité. *Manifeste, une histoire parallèle*, en 1993, est une beaucoup plus

338 Le Centre Pompidou a accueilli 209 millions de visiteurs de son ouverture à 2013. En 1977, le Centre a reçu 6000 000 visiteurs.

petite exposition qui n'occupe qu'une seule galerie[339], mais termine la réflexion du premier « *Manifeste* » sur l'accrochage muséal. Ces deux expositions « manifestent » aussi la réaffirmation d'un projet voulu comme pédagogique pour un vaste public dont le parcours est facilité par tous les renseignements et les scénographies.

Ensuite au cours de cette seconde étape nous avons voulu étudier une série d'expositions : *Made in France* en 1997, *Les années Pop* en 2001, *La Révolution surréaliste* en 2002, *Le Mouvement des images* en 2006, parce qu'elles soulignent l'importance et la force du design, de l'architecture, de la photographie, de la vidéo et du cinéma, en somme de tous les nouveaux média qui sont intégrés maintenant dans les musées et qui font partie du monde artistique actuel. Si dans « *Made in France* » ces média étaient présentés dans une salle à part, à partir de *Les années Pop,* ils sont intégrés dans toutes les expositions au même degré que les arts plastiques. Cette seconde étape est donc encore une réflexion plus poussée sur la pluridisciplinarité et sur l'organisation d'un musée moderne.

Nous nous sommes aperçu aussi que, si ces premières années du Centre pouvaient être considérées comme une période où le Centre cherchait à évaluer ses richesses, à montrer au public les différents aspects de l'art moderne et contemporain tout en mettant en place une méthodologie muséale, nous nous sommes rendu compte d'un nouveau phénomène, l'artification, qui a permis l'entrée au musée, des arts mineurs, du design, de l'architecture, de la photographie et de la vidéo, revelant ainsi un territoire de plus en plus élargi des domaines de l'art.

Le Centre a donc cherché à créer des moyens qui facilitent au visiteur dans ses parcours et ses rencontre avec l'art. La réussite du Centre est due aux efforts déployés par les organisateurs (architectes, directeurs, conservateurs, commissaires et études des sociologues) pour satisfaire au mieux le public en tenant compte du fait que chaque être est pluriel, avec des motivations et un vécu qui lui sont propres.

Dans cette première partie nous avons aussi pu voir que le renouvellement de la muséographie a pu se faire grâce à des approches tissées avec les sciences humaines (l'anthropologie sur le décloisonnement des disciplines artistiques ; l'étude sociologique sur le comportement du visiteur et l'artification ; la psychologie en rapport avec la scénographie).

Donc nous avons voulu étudier dans cette première partie toute cette série d'étapes et de moyens mis en place qui constituent l'immense travail que le Centre a dû effectuer pour assurer son renom, pour attirer le public et lui faire connaître les différents aspects de l'art moderne et contemporain.

Cette première partie peut donc être considérée comme ce qu'il nous a semblé nécessaire de montrer (comment le Centre a été créé, et comment il a été mis en

339 Cette exposition dure du 23 septembre au 23 Décembre. Le reste du musée étaient exposés ''Dominique Bozo, Un regard'', ''*L'ENVERS DES CHOSES*'' , '' *La plus belle maison du monde* ''.

marche en plusieurs étapes), avant pour nous de passer à la deuxième partie de cette thèse qui analysera des expositions thématiques importantes *Big Bang*, qui explique comment l'art contemporain s'est créé, *elles@centrepompidou*, qui traite d'un problème de société, et *Danser sa vie* qui révèle l'entrée au musée d'un art périphérique.

DEUXIÈME PARTIE :
EXPOSITIONS THÉMATIQUES : NOUVEAUX MODES D'ACCÈS À L'ART, NOUVEAUX REGARDS AVEC *BIG BANG*, *ELLES@CENTREPOMPIDOU* ET *DANSER SA VIE*

Aujourd'hui, le Centre Pompidou est, pour le grand public, l'un des lieux offrant des manifestations culturelles ouvertes à tous. Comment l'exposition est-elle au service de l'art ?

Avec *Big Bang* et *elles@centrepompidou*, que nous avons choisi d'étudier de plus près, le Centre met en place deux expositions dont les thèmes, quoique très différents, abordent des sujets de réflexion pouvant intéresser un public prêt à se poser des questions sur l'art moderne : comment s'est créé l'art moderne, avec *Big Bang*, et la place des femmes dans l'art moderne, avec *elles@centrepompidou*, exposition à laquelle se rattache, d'une certaine façon, *Danser sa vie.*

CHAPIRE I : *Big Bang* deux aspects antagonistes : destruction et création

Les concepteurs de *Big Bang* ont fait le choix de la structuration de l'exposition autour d'un thème – le Big Bang, qui raconte la création de l'art moderne et ses ramifications en rapport avec les complexités culturelles, sociales, économiques, politiques à partir de la destruction de l'art du passé. Bruno Racine, président du Centre Pompidou, a vu cette exposition comme : « *une vision thématique* [qui] *remplacera l'habituelle présentation fondée sur la chronologie et sur la séparation des différentes disciplines (arts plastiques, architecture, design, photographie, cinéma, médias nouveaux). Le titre <Big Bang> illustre la démarche suivie : en lieu et place de l'ordonnancement traditionnel surgit une approche dynamique de l'art du XX^e^ siècle jusqu'à nos jours* »[340].

Avec l'exposition *Big Bang*, c'est la première fois que le Centre Pompidou présente ses propres collections[341] sous une forme thématique, interdisciplinaire, non-chronologique, qui correspond à des points de vue esthétiques et anthropologiques plus modernes. A travers la proposition d'une « *lecture renouvelée des phénomènes culturels du siècle* »[342], notre étude aborde une réflexion sur le développement muséologique et le souci de démocratisation : comment la stratégie de l'exposition thématique fonctionne-t-elle pour sensibiliser le public à l'existence des objets d'art et expliciter la complexité de l'art moderne et contemporain ?

Big Bang met l'accent sur l'intérêt du visiteur pour les thèmes présentés en

---

340 Catalogue *Big Bang,* Centre Pompidou, 2005, p.9.

341 Avant l'exposition *Big Bang* en 2004, nous savons que des musées, des institutions françaises ou étrangères et des collectionneurs privés ont prêté leurs collections au Centre Pompidou pour contribuer à la réalisation d'expositions thématiques.

342 Cette exposition exceptionnelle s'appuie sur « *une thématique originale : le Big Bang moderne, ou le lien entre destruction et création dans l'art du XX^e^ siècle. Sur un parcours de 4500 m2* », Communiqué de presse: *Big Bang* au musée national d'art moderne destruction et création dans l'art du XX^e^ siècle, 15 juin 05 - 28 février 06.

privilégiant une organisation du parcours bâtie sur la segmentation de chaque section en sous-sections.

Dans le titre de cette exposition de 2005 – *Big Bang- Destruction et création dans l'art du XX^e siècle* – « *Big Bang* », onomatopée originellement créatrice, évoque une explosion dans tous les secteurs de la création artistique, en soulignant deux aspects antagonistes : « destruction » et « création ». Catherine Grenier, commissaire de l'exposition « *Big Bang* », écrit : « *lorsqu'on étudie les œuvres, qu'on lit les écrits et témoignages des artistes, on s'aperçoit que s'il y a un dénominateur commun à l'œuvre des artistes du XX^e siècle comme de nos contemporains, c'est une impulsion plutôt qu'un caractère. Cette impulsion fondamentale, celle qui sert aux artistes à se définir par rapport à leurs prédécesseurs, celle qui autorise et guide l'émergence d'une forme nouvelle, celle qui détermine l'identité de l'œuvre, est une impulsion paradoxale qui lie étroitement deux termes : destruction et création* »[343]. Comme dans la conception scientifique actuelle de la création, c'est le Big Bang créateur, par rapport au néant, chaos, destruction et déconstruction, dans une impulsion qui marque une rupture avec la tradition, comme si « *L'ART DU XXE SIECLE* » tirait sa puissance créatrice de la destruction de ce qui était la avant.

Cette exposition « *Big Bang* » est en effet fondée sur des approches et des stratégies tendant à montrer différemment la collection. Elle se déploie autour de huit sections, *DESTRUCTION*, *CONSTRUCTION/DÉCONSTRUCTION*, *ARCHAÏSME*, *SEXE, GUERRE, SUBVERSION, MÉLANCOLIE, RÉENCHANTEMENT*, qui se développent et s'élargissent comme un territoire dans lequel le visiteur est invité à découvrir d'autres modes d'appréciation, les thèmes et leurs énoncés conduisant à une analyse anthropologique par un choix de classification des œuvres présentées. Le caractère polysémiques des œuvres, les modes d'existence des objets d'art tels que les formats, les couleurs, les dimensions, les média, les supports, les procédés (collage, assemblage, modelage, gestes) qui consistent à créer des variations visuelles, sont mis en évidence dans l'exposition, organisée en vue d'orienter le processus de perception du visiteur, de stimuler son expérience sensible de l'art, afin de lui permettre de décoder la signification des œuvres.

Nous allons donc voir comment ces huit sections mettent en évidence les deux aspects antagonistes, destruction et création. D'abord, comment les stratégies thématiques, au sens anthropologique, peuvent fournir des informations contextuelles, conceptuelles, sensorielles pour faciliter le parcours des visiteurs. Ensuite, comment la mise en scène, au sens théâtral, permet de stimuler la curiosité du visiteur à travers sa sensorialité.

343 Catherine Grenier, « *Le Big Bang moderne* », catalogue *Big Bang*, Centre Pompidou, 2005, p.13.

1. Une thématique anthropologique

Quand le visiteur entre dans le lieu de l'exposition thématique, tout lui est inconnu. Pour qu'il puisse se repérer et saisir l'essentiel, il a besoin de s'accrocher à des repères : titres, sous-titres, dispositifs et caractéristiques de scénographie. Face aux hybridations des disciplines artistiques caractéristiques de l'art moderne et contemporain, les frontières de l'art paraissent de plus en plus floues ; concrètement, la présentation des œuvres s'avère complexe et nécessite une réflexion préalable. Catherine Grenier, en tant que commissaire de l'exposition *Big Bang*, souligne clairement son choix d'éviter un accrochage chronologique ou toute référence à des mouvements artistiques : « *Pour nous, il y avait effectivement deux enjeux : un, c'est le fait que les artistes d'aujourd'hui ne se reconnaissent pas dans un accrochage* [...] *chronologique, ni sur les mouvements, donc ils ne veulent pas s'enfermer dans des mouvements. Des mouvements, de nos jours, il n'y en a plus. Il n'y a pas de mouvements constitués. Et, deux, c'est vrai que, c'est une période où les intellectuels, les philosophies et plus largement les sciences humaines se posent la question de ce qu'a été ce siècle* »[344].

Le décloisonnement des champs de l'art rend complexe l'histoire de l'art, la convention esthétique au pluriel n'est plus définie comme un discours unitaire selon la réflexion du philosophe Jean François Lyotard, qui, dans son livre *La Condition Postmoderne*, pense que ''la fin des grands récits'' implique que la période postmoderne a recours à des versions de récits plus diversifiés. Cette « *'postmodernité' correspond à l'expression d'un individualisme où les critères esthétiques du Modernisme cèdent la place à la subjectivité des goûts personnels. Les artistes réinvestissent les grands courants du passé pour juxtaposer et mélanger des styles et des formes hétérogènes. L'ironie, la dérision se substituent à l'idée de concevoir un avenir meilleur* »[345].

En mettant en relief cet aspect de l'historiographie de l'art, le commissaire d'exposition thématique légitime les nouveaux aspects de l'art et les explicite, par sa manière de mettre en scène les œuvres pour en saisir le sens et en offrir une certaine interprétation. Il s'agit pour lui de poser des questions sur la représentation des objets à exposer : quelles étaient l'intention de l'artiste, sa technique et ses raisons ? A travers les réponses apportées par la sémiologie, l'esthétique, ou l'anthropologie, il peut trouver les meilleurs moyens de transmission et de sensibilisation du public à l'art. Parce que le visiteur non initié « *a régulièrement manifesté son étonnement, souvent son rejet, d'un art en perpétuel chaos, sans identité stable ni durée, destructeur de toutes les valeurs et, en premier lieu, des valeurs premières de l'esthétique : la beauté, l'harmonie, la*

344 Elodie Rossi Dapremont, *Big Bang-Nouvel accrochage et exposition au Musée national d'art moderne*, Monographie de École du Louvre (2005-2006) Sous la direction de Michel Colardelle, Annexe 3, Doc 1 : Entretien avec Catherine GRENIER.

345 Bernardin Minko Mve, *Gabonies de notre temps*, Publibook, 2008, p.22.

pérennité »[346], il est nécessaire au commissaire, pour l'organisation de son exposition, d'adopter un nouveau point de vue sur la question de l'accessibilité de l'art.

Le dédale de ces questions nous conduit à penser à l'importance donnée au choix d'un parcours et à la structuration de la présentation. L'exposition nécessite une réflexion approfondie sur la relation entre les œuvres et le parcours de la visite, entre sa thématique et sa construction spatiale.

Ce qui fait aussi l'originalité de l'exposition thématique, c'est tout d'abord l'agencement des thèmes, ensuite celui des œuvres, et la pluralité de leurs modes d'existence pour rendre les thèmes sensibles et compréhensibles. Nous avons donc préparé une grille d'analyse des titres et sous-titres de *Big Bang*, qui montre la ramification du parcours thématique dans le classement de ses diverses mises en scènes.

Le sens du parcours apparaît dans le tableau ci-dessous

Sections apparaissant au départ de chaque parcours	**Sous-sections apparaissant pour chaque salle du parcours**	**nombre d'œuvres par salle**
DESTRUCTION	1. Le corps désenchanté	9
	2. Défiguration	7
	3. Chaos	9
	4. Passage à l'horizontal	4
	5. L'espace géométrique	9
	6. La cité abstraite	5
	7. La grille	11
	8. Monochrome	9
CONSTRUCTION/ DÉCONSTRUCTION	1. Conceptualiser	11
	2. Salle blanche	8
	3. Transparence	14
	4. Aléatoire	8
	5. Miroir-entropie	8
	6. Échelle aberrante	8
	7. Procédures violentes	7
	8. Éclats	11
	9. Le mou	8
ARCHAÏSME	1. Régression	9
	2. Nature	1
	3. Collection,Compulsion	2
	4. L'œil sauvage	7
	5. Le sommeil de la raison	11
	6. Enfance	8
	7. Hybride	13

346 Catherine Grenier, « *Le Big Bang moderne* », Catalogue *Big Bang*, Centre Pompidou, Paris, 2005, p.14.

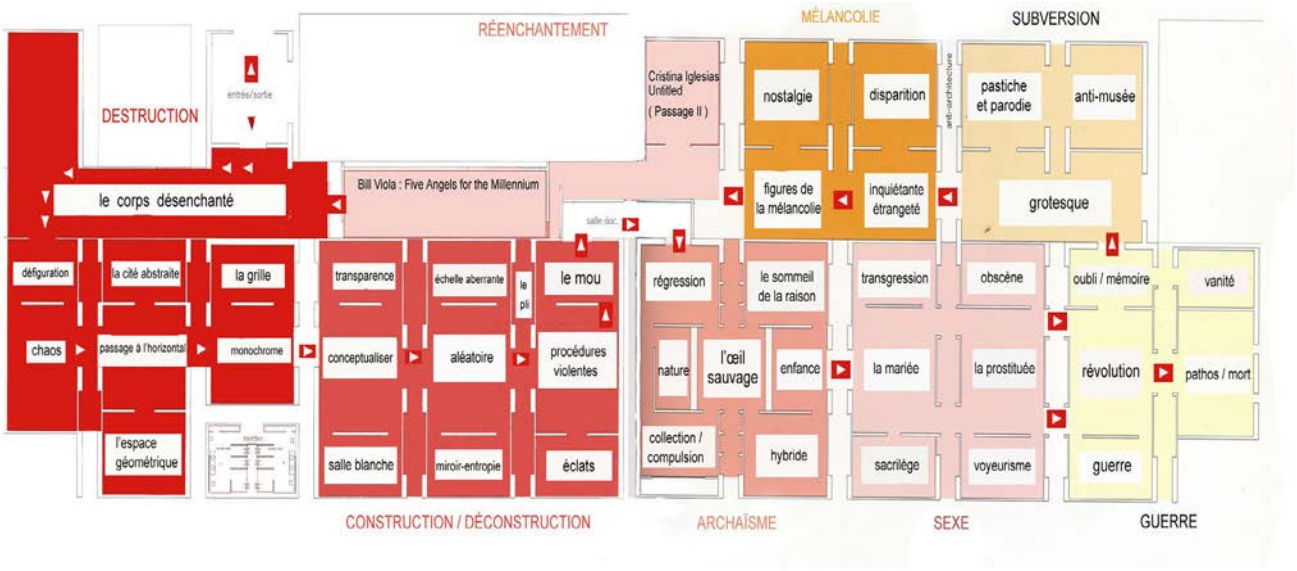
SEXE	1. La mariée 2. La prostituée 3. Voyeurisme 4. Obscène 5. Transgression 6. Sacrilège	6 8 7 1 4 8
GUERRE	1. Révolution 2. Guerre 3. Pathos/Mort 4. Oubli/Mémoire 5. Vanité	9 4 9 5 9
SUBVERSION	1. Pastiche et parodie 2. Anti-musée 3. Grotesque	11 20 12
MÉLANCOLIE	1. Inquiétante étrangeté 2. Figures de la mélancolie 3. Disparition 4. Nostalgie	9 7 13 3
REENCHANTEMENT	Pas de sous-section	3

L'une des questions centrales de notre étude explore la manière dont le visiteur est susceptible de recevoir la présence d'œuvres dans cet agencement de thèmes. Comment une exposition thématique peut-elle créer les conditions favorables à l'expérience esthétique du visiteur ? Comment le Centre peut-il créer une offre plurielle pour un homme pluriel et comment faciliter l'accès de l'art moderne à des publics de niveaux culturels différents, à des publics divers (curieux pouvant être attirés par l'originalité du centre, amateurs d'art, touristes, scolaires, chercheurs, jeunes, familles, handicapés ou, selon l'étude d'Eliséo Véron et Martine Levasseur, les quatre types de visiteurs – les « fourmis », les « papillons », les « sauterelles » et les « poissons ».)[347] ?

Pour plus de clarté, nous présentons d'abord le plan de l'exposition et le sens du parcours :

347 Chapitre II. Le renouvellement du programme : développement de la stratégie de l'exposition thématique, b. l'errance : le style mosaïque, p.76, les sociologues Eliséo Véron et Martine Levasseur avaient distingué quatre types de visiteurs dans l'ouvrage *l'Ethnographie de l'exposition, l'espace, le corps, le sens*, Centre Pompidou, 1983, voir le Tableau Typologie des visiteurs dans Annexe, p.447.

Plan des salles de l'exposition *Big Bang*



Big Bang propose donc une segmentation de chaque titre en sous-titres, et ces huit titres sont déjà comme des énonciations synoptiques des différents thèmes abordés.

En effet, nous l'avons vu, les titres font allusion à l'énoncé par caractères artistiques que le visiteur peut lire sur les panneaux de l'exposition, et présentent un aspect des productions artistiques. Mais, les titres ne sont pas suffisants pour la compréhension des œuvres exposées. On remarque que chaque titre se divise en trois à neuf sous-titres, sauf *REENCHANTEMENT*[348]. Il apparaît que les sous-titres sont fragmentaires, mais ils peuvent délimiter le champ d'interprétation par rapport aux termes artistiques, liés aux différents mouvements artistiques ou techniques et permettent de compléter le sens des titres principaux.

Par exemple, la section *DESTRUCTION* est divisée en huit sous-sections : *Corps désenchanté; Défiguration; Chaos, Passage à l'horizontal; Espace géométrique; la Cité Abstraite; Grille; Monochrome.* La section *GUERRE* comprend *Révolution, Guerre, Pathos/Mort, Oubli/Mémoire* et *Vanité.*

Selon la linguiste Verena Tunger :« *l'adjonction de sens du sous-titre par rapport au titre principal peut se faire de plusieurs manières. Le sous-titre peut préciser, caractériser, expliquer, généraliser ou identifier le titre principal* »[349]. Section et sous-sections sont des prémisses.

348 Bernardin Minko Mve, *Gabonies de notre temps,* Publibook, 2008, p.22.
349 Verena Tunger, *Attirer et informer: les titres d'expositions muséales*, L'Harmattan, Paris, 2008, p.214.

Entre les œuvres et le public, la fonction communicative s'exerce grâce aux messages véhiculés par les sous-titres des sections. Les sous-titres expliquent le sens du titre et donnent plus d'informations.

Nous avons repéré cinq types de sous-titres, afin d'analyser les stratégies d'information en vue d'aider à la compréhension du sens de l'exposition, que nous présentons dans le tableau suivant :

Approche	**Sous- titres**
Approche historique	Régression; Révolution; Guerre; Oubli/Mémoire.
Approche conceptuelle (cognitive, esthétique, sociale, culturelle, philosophique, psychologique et critique)	Conceptualiser; Disparition; Nostalgie; Anti-musée; L'œil Sauvage; Nature; Enfance; Vanité; Pathos/Mort; Collection; Compulsion; Le sommeil de la raison; La mariée; La prostituée; Voyeurisme; Obscène; Transgression; Sacrilège; Pastiche et Parodie; Inquiétante étrangeté.
Approche formelle	Défiguration; Passage à l'horizontal; La Grille; Salle Blanche; Transparence; Échelle Aberrante; Figures de la Mélancolie; Éclats; Hybride; Grotesque; L'espace géométrique; et La Cité Abstraite.
Approche matérielle	Le Mou et Miroir-entropie.
Approche technique	Monochrome, Aléatoire, et Procédures violentes.

Le premier type donne l'approche historique : il s'agit de *Régression* dans la section *ARCHAÏSME*, ou bien *Révolution, Guerre* et *Oubli/Mémoire* dans la section *GUERRE*, qui indiquent l'évolution et le contexte historique les plus marquants et en soulignent l'importance des jalons de tendance artistique qui marquent les repères dans l'histoire. Le caractère des thèmes présentés évolue selon plusieurs points de vue exclusifs et complémentaires par l'approche formelle, technique ou matérielle.

Le deuxième type de sous-titre donne l'approche conceptuelle : par exemple, la section Conceptualiser dans *CONSTRUCTION/DÉCONSTRUCTION ; Collection, Compulsion*, *Le Sommeil de la raison, L'œil sauvage, Nature, Enfance* dans *ARCHAÏSME* ; *Vanité*, *Pathos/Mort* dans *GUERRE* ; *La mariée, La Prostituée, Voyeurisme, Obscène, Transgression, Sacrilège* dans *SEXE ; Pastiche* et *parodie, Anti-musée* dans *SUBVERSION ; Disparition, Nostalgie,* et *Inquiétante étrangeté* dans *MÉLANCOLIE*. Ces sous-titres soulignent divers mouvements de pensée, idéologies et doctrines. Lorsque le visiteur se situe dans l'approche conceptuelle, il se rend compte de l'intérêt de l'œuvre qui l'invite à une situation de recherche de dimensions à la fois cognitive, esthétique, sociale, culturelle, psychologique et critique.

Le troisième type de sous-titres souligne l'approche formelle : c'est le cas de *Le corps désenchanté, Défiguration, Passage à l'horizontal, Chaos, La grille, L'espace géométrique,* et *La cité abstraite* dans *DESTRUCTION* ; de *Salle Blanche, Transparence, Échelle Aberrante, Éclats,* dans la section *CONSTRUCTION/DÉCONSTRUCTION*; de *Figures de la mélancolie, Hybride* dans la section *ARCHAÏSME*; de *Grotesque* dans la section *SUBVERSION*. L'approche formelle consiste à mettre en évidence les paramètres de forme, de couleur, de structure et de lumière, qui renvoient à des termes plus objectifs[350].

Le quatrième type de sous-titres met en évidence l'approche matérielle : *Le mou* et *Miroir-entropie* dans *CONSTRUCTION/DÉCONSTRUCTION*. Il souligne la matérialité qui détermine les aspects formels et techniques des œuvres (supports : papier, toile, bois, métal, plastique, etc.)[351].

Le cinquième type de sous-titre se rapporte à l'approche technique notamment dans *Monochrome* dans *DESTRUCTION* ou *Aléatoire* et *Procédures violentes* dans *CONSTRUCTION/DÉCONSTRUCTION*. Il renseigne sur les techniques originales utilisées pour la réalisation des œuvres artistiques, la démarche des artistes expliquant les raisons de leur intérêt esthétique pour les différents outils, instruments, média, techniques, dessin ou peinture (collage, gestes, empreinte, monotype, etc.), sculpture ou installation (assemblage, moulage, mécanique, etc.), photographie (collage, retouche, repeints, etc.) et vidéo (montage , transition, filtre, calque, etc.).

On repère que les sous-titres liés aux approches conceptuelle et formelle sont plus utilisés, car l'approche conceptuelle permet de préciser et caractériser les titres comme un langage symbolique (motivations et préoccupation de l'artiste) et l'approche formelle permet de préciser et caractériser les titres comme un langage sensible (ce qui implique la dimension imaginaire, subjective, mentale, affective). Par ailleurs, certains sous-titres suggèrent plusieurs approches ainsi dans *Figures de la mélancolie*, le mot « figure » évoque une approche formelle et le mot « mélancolie » une approche plus conceptuelle et sentimentale.

Si on considère par exemple, la sous-section *Aléatoire*, son titre correspond à trois formes d'approche : technique, historique, et conceptuelle. Les trois aspects sont réunis dans un terme volontairement énigmatique, propre à stimuler l'imagination du visiteur. La sous-section *Le corps désenchanté* précise un thème, le « corps », indiquant une approche formelle, et le mot « *désenchanté* » visant plutôt une émotion et une situation. Il apparaît que le corps se situe dans ces ambiguïtés. Le corps est « *le fil conducteur* »[352] de cette exposition qui nous pousse dans une recherche par rapport au regard social, anthropologique, ou psychologique.

---

350 Nous aborderons ce type de sous-titres dans le chapitre II : Une mise en scène ? p.127.

351 *Ibid.*

352 Selon le commissaire Catherine Grenier, ''*Big Bang*'' au Centre Pompidou, par Harry Bellet, journal le Monde 20.06. 2005.

Les sous-sections sont là pour préciser les contenus et en donner les caractéristiques historique, formelle, conceptuelle, matérielle ou technique. Les thèmes sont choisis pour favoriser une lecture des œuvres et en donner une meilleure compréhension. Il donnent aux visiteurs des informations complémentaires et des repères culturels.

Cette utilisation de la stratégie de la thématisation correspond aux points de vue esthétique et anthropologique qui se substituent à l'organisation traditionnelle antérieure du parcours des musées fondée sur la chronologie et la classification des domaines artistiques (peinture, sculpture).

Par rapport à des publics différents et des attentes diverses, *Big Bang* aborde les thèmes de façon variées. Ces cinq types de thèmes, relatifs à l'histoire de l'art, à l'anthropologie et à la sociologie, donnent des approches dynamiques, adaptés aux questionnements contemporains. Pour atteindre cet objectif, une question s'impose : comment mettre en relation toutes les œuvres par l'accrochage afin de faire ressortir le thème de chaque salle ? Comment la scénographie peut-elle servir l'exposition thématique dans la transmission d'un message ?

Nous allons analyser les caractéristiques de la mise en scène de *Big Bang* au sens théâtral : en étudiant les différentes stratégies de scénographie, nous découvrirons les modalités du développement d'une thématique selon deux styles différents : soit de façon linéaire (logique), soit comme une mosaïque (juxtaposition d'éléments différents)[353].

2. Une mise en scène ?

Plusieurs questions se posent :

- comment le commissaire doit-il présenter une exposition pour mettre en valeur le mieux possible les oeuvres et pour en souligner la signification ?

- qui sont les différents acteurs de l'exposition ?

- comment faire une « mise en scène » ordonnée des œuvres, des thèmes de la scénographie, de manière à ce que le visiteur puisse l'apprécier, en tirer le maximum de bénéfice et saisir la succession de la trame comme s'il s'agissait d'une intrigue narrative ?

L'écrivain surréaliste André Breton met en évidence un aspect théâtral de l'exposition en parlant de la place que doit occuper chaque œuvre : « *la signification propre d'une œuvre n'est-elle pas, non celle qu'on croit lui donner, mais celle qu'elle est*

353 Voir Partie I. B. Organisation du parcours : style linéaire et style mosaïque, pp.74-79.

susceptible de prendre par ce qui l'entoure ? »[354]

Il convient d'abord de dire qu'une exposition n'est pas le fait d'un seul auteur. Il semblerait qu'il y en ait trois : le commissaire avec son équipe est le premier auteur, celui qui organise la trame ; un deuxième type d'auteur est constitué par les œuvres elles-mêmes, les œuvres d'art signifiant des messages. L'exposition amène le public à juger, apprécier, contempler, méditer, elle sollicite « *la participation active des spectateurs-acteurs qui contribuent à l'élaboration de l'œuvre* »[355]. Ainsi le regardeur devient important, il « fait » aussi le tableau, selon le vécu de chacun. Catherine Grenier dit même que « *la réinvention de l'art est avant tout la réinvention du spectateur* »[356]. Dewey dans *L'art comme expérience* (1934) parlait d'une relation « *triadique* »[357].

Le commissaire d'exposition, auteur ou ''faiseur'' d'exposition, a un rôle très important (Harald Szeemann, considéré comme le premier « faiseur d'exposition »[358], pense que l'ensemble de l'exposition est une œuvre totale à part entière). Auparavant, le conservateur était entièrement responsable des expositions (qui étaient surtout chronologiques et donnaient l'histoire des mouvements) et il mettait en place sur les murs les œuvres d'une manière traditionnelle. Mais avec l'avènement de l'art moderne et des expositions thématiques (toujours Szeemann) le rôle du commissaire (avec son équipe) devient essentiel, car il doit s'occuper du choix du thème, de la trame, de la mise en place de l'exposition (scénographie d'œuvres très variées, tout en pensant au visiteur, ce que C. Grenier appelle « la réinvention du spectateur »). Jérôme Glicenstein se pose une question (et y répond) : « *qu'est ce qu'un commissaire d'exposition ? On dira pour simplifier qu'un commissaire d'exposition est quelqu'un qui interprète et met en scène avec compréhension et avec des intentions particulières des objets (de toute nature) à destination d'un public* »[359]. Les expositions modernes témoignent d'une méthodologie curatoriale remarquée par l'importance du rôle du commissaire d'exposition dans ce choix d'un thème et de son organisation. A cause de ceci, « *au cours des années 1980-1990, la figure du commissaire va prendre de plus en plus d'importance dans l'opinion publique et aussi dans le milieu de l'art* »[360]. Les moyens que le commissaire utilise contribuent à expliciter autant que possible le langage artistique et aboutissent à une communication et une médiation. Par exemple, au Centre Pompidou, Catherine Grenier, qui était un des conservateurs (le conservateur s'occupe du patrimoine, inventorie, étudie, documente, classe, étudie les collections), connaissant la richesse des collections, était dans une bonne position pour imaginer et créer une exposition et s'est

354 André Breton : ''*la confession dédaigneuse*'' dans Les Pas Perdus, *Œuvres complète*, Paris, Gallimard, coll. la Pléiade, tome I, 1988, p.198.
355 Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain,* Editions Gallimard, 2005, p.157.
356 Catherine Grenier, *LE BIG BANG MODERNE*, Catalogue *Big Bang*, Centre Pompidou, Paris, 2005, p.18.
357 John Dewey, *L'art comme expérience,* tr. fr. J.-P. Cometti (dir.), PUP/Farrago, 2005, p. 188.
358 Voir Partie I. 4. A. Renouveau curatorial et le décloisonnement de l'art, p. 71.
359 Jérôme Glicenstein, *L'art une histoire d'expositions*, 2014, PUF, p.68.
360 Jérôme Glicenstein, *ibid.*, p.76.

donc plusieurs fois muée en commissaire (avec une trentaine d'expositions à son actif).

Pour « *Big Bang* », Catherine Grenier, qui est aussi historienne de l'art, s'interroge ainsi: « *détruire pour créer – créer pour détruire. Qu'est-ce qui m'engage à placer ainsi sous le signe de la destruction tout l'art d'un siècle ? Et d'un siècle qui, en outre, s'est voulu positiviste, utopiste, confiant dans les forces du progrès, de la science, engagé dans la construction d'un avenir* »[361]. On voit qu'elle est obligée de penser à tous les aspects du thème qu'elle a choisi, et, en particulier, pour l'expliquer, aux rapports que ce thème peut avoir avec des aspects de la société de son siècle.

La question pourrait donner l'impression que l'exposition est – comme d'ailleurs tout l'art du XX^{e} siècle – essentiellement marquée par des événements historiques comme, par exemple, les guerres ou la révolution russe, ainsi que par les mouvements artistiques successifs : Cubisme, Dadaïsme, Expressionnisme, Surréalisme, Abstraction et Nouveau Réalisme. Ces mouvements tentent d'ouvrir l'avenir en même temps qu'ils contestent le présent. La destruction est une redéfinition de l'art du XX^{e} siècle, selon le philosophe Alain Badiou : « *l'art du XX^{e} est du coup souvent le paradoxe d'un art iconoclaste, d'un art destiné à montrer la fin de l'art. Ou encore d'un art qu'anime le désir révolutionnaire de détruire la dimension séparée de l'art, d'en faire directement une forme de vie* »[362]. L'exposition *Big Bang* essaie de donner au visiteur les moyens de réfléchir aux raisons pour lesquelles cette exposition sur la création de l'art moderne et contemporain est bâtie sur ces thèmes de *Destruction* et de *Reconstuction*, qui constituent les piliers de « *Big Bang* ».

A. Vers une trame narrative

Le rôle du commissaire (et de ses collaborateurs) dans une exposition thématique est très important. Une fois la décision prise d'organiser une exposition thématique, d'abord il doit choisir les œuvres qui seront exposées, (recours aux collections), ensuite il doit faire ce qu'il veut signifier par son exposition et de ce fait, tous les moyens qu'il emploie dans l'organisation de son exposition doivent être communicatifs.

Dans *(Ré)écrire l'exposition par sa scénographie*, Claire Lahuerta montre que l'exposition plasticienne crée un nouveau langage et que sa scénographie « *situe chacun (œuvre, musée, spectateur) à une place inédite et triadiquement dialoguante* »[363]. Elle cite

361 Catherine Grenier, Catalogue *Big Bang,* Centre Pompidou, Paris, 2005, p.15.
362 Alain Badiou, Entretien avec Catherine Grenier, Catalogue *Big Bang,* Centre Pompidou, Paris, 2005, p.34.
363 Claire Lahuerta, *(Ré)écrire l'exposition par sa scénographie, Écrire sur l'art (aujourd'hui)*, Le Portique N° 30 : 2^{e} semestre 2012, p.92.

dans son étude Jean Davallon : « *Dans un texte intitulé <Pourquoi considérer l'exposition comme un média? >*[364]*, Jean Davallon élucide le terme de média comme un moyen d'échange, qu'il nomme un <fait communicationnel>, et que l'on pourrait aussi désigner comme une interlocution non verbale* »[365].

Cette « *communication non verbale* » nous semble, en analysant *Big Bang*, se situer à trois niveaux : un niveau communicatif très évident, suivant lequel le commissaire (et son équipe) s'adresse à l'intellect du visiteur, grâce à des titres (titre de l'exposition, des sections et sous-sections) et aux explications données par tous les outils d'accompagnement (cartels, panneaux, catalogues, etc.) ; un autre niveau qui s'adresse à la sensibilité du visiteur et, ici, ce sera la mise-en-scène de l'exposition qui jouera le rôle de communiquant par la mise en place des œuvres, (rapprochements d'œuvres semblables ou contrastantes, effets de lumière) En parlant des expositions modernes, Claire Lahuerta dit : « *l'exposition crée un nouveau langage en direction du spectateur, réinvente des signes et des qualités sensibles, redéfinit la fabrique comme la perception du plaisir et du jugement de goût et restitue à l'œuvre ce que l'esthétique, comme science de l'art, n'aurait jamais dû lui soustraire : la foi en sa capacité critique. L'exposition scénographiée réhabilite la sensibilité et parvient à concilier l'objet et le sujet par le pragmatisme de sa pluralité d'action et par sa propension à dialoguer* »[366].

Enfin un troisième niveau est celui de la trame (story line). Dans la première partie de notre thèse, nous avons vu l'importance de la trame narrative (story line), dans l'organisation conceptuelle d'une exposition[367]. Cette trame, que Carlos E. Cummings dans son livre *East is East and West is West* (1940), jugeait utile pour les expositions thématiques est particulièrement nécessaire dans *Big Bang*, exposition où les visiteurs, très souvent peu renseignés sur les aspects de l'art moderne, vont se trouver étonnés et parfois très choqués ou même dégoûté en face d'œuvres représentant la distorsion, la difformité, le grotesque, etc. et qui pourraient, par conséquent, tout rejeter. Cette trame, cette « *story line* » va les accompagner tout au long de leur parcours linéaire, jouant sur un autre nivaux émotionnel, et, à leur sortie de l'exposition (un peu comme un fond musical dans un film, par les petites touches), elle leur aura mieux fait accepter ce qu'ils auront vu, l'expérience qu'ils ont vécue.

Il est évident que ces trois niveaux seront perçues de façon différente selon chacun et l'on voit ici, encore une fois, que la pluralité du visiteur est bien prise en compte par le Musée Pompidou.

---

364 Jean Davallon, « *Pourquoi considérer l'exposition comme un média ?* », in Médiamorphoses, n° 9, novembre 2003, p. 26.

365 Claire Lahuerta, *(Ré)écrire l'exposition par sa scénographie,* op.cit., p.92.

366 *Ibid.,* p.92.

367 Voir la partie I : Chapitre II. Le renouvellement du programme : développement de la stratégie de l'exposition thématique, a. Parcours d'une idée : le style linéaire, p. 75.

Cette trame est constituée d'une série de marqueurs : les titres et sous-titres qui nous ont particulièrement frappé par le nombre de mots pouvant être liés à la notion de sacré : « chaos », « régression », « obscène », « transgression », « sacrilège », « mort ». En visitant l'exposition, nous avons remarqué aussi un nombre d'œuvres liés au christianisme, par exemple, *Christ in Glory*[368] (1982) de Jöel-Peter Witkin, *Bewtiful & Stwong*[369] (1971) de Peter Saul, *Étudier le corps du Christ*[370] (1989-1990) de Jean- Michel Alberola, *Das Origien Mysterien Theator : 12. Aktion* (1965/1988) de Hermann Nitsch, *Vanitas* (1939) de Georges Braque, *Five Angels for the Millennium* (2001) de Bill Viola. (nous reviendrons plus loin sur cette vidéo).

n° 27: Jöel-Peter Witkin, Christ in Glory, 1982

n° 28: Peter Saul, Bewtiful & Stwong, 1971

n° 29: Jean- Michel Alberola, Étudier le corps du Christ , 1989-1990

En analysant le parcours de *Big Bang*, il nous a semblé que cette trame pouvait avoir des connotations bibliques : le chaos initial (*DESTRUCTION*) ; la création du monde (*CONSTRUCTION/DÉCONSTRUCTION*) ; le jardin d'Eden, le monde sauvage et la nature (*ARCHAÏSME*) ; la convoitise (*SEXE : Transgression, Sacrilège*) ; le péché, la jalousie, la mort, le crime (*GUERRE : Vanité*); le déluge et la tour de Babel (*SUBVERSION*) ; le regret, la transgression de la loi de Dieu, le mécontentement (*MÉLANCOLIE : Disparition*) ; la résurrection (*RÉENCHANTEMENT*) avec *les Five Angels for the Millennium*, dans laquelle le personnage disparaît dans l'eau pour resurgir [371] et où le motif chrétien de la résurrection est évident. Nous nous sommes demandé si une interprétation, où reviennent tellement d'éléments bibliques, pouvait signifier que la trame organisée par Catherine Grenier avait une connotation chrétienne. La découverte du livre de C. Grenier *l'Art contemporain est-il chrétien ?*[372] a semblé confirmer notre

368 Illustration n°27 : Joel-Peter Witkin (1939 -), *Christ in Glory,* 1982, Epreuve gélatino-argentique, 38 x 37,5 cm.

369 Illustration n°28 : Peter Saul (1934 -), *Bewtiful & Stwong*, 1971, peinture acrylique et huile sur toile, 213 x 183 cm.

370 Illustration n°29 : Jean-Michel Alberola (1953 -), *Etudier le corps du Christ*, 1989 - 1990, Huile, fusain et pastel sur papier, 193 x 123 cm.

371 Bill Viola lui-même, dans son enfance, après avoir cru mourir en se noyant, a ressentir une sorte de résurrection en revenant à la vie après avoir été sauvé.

372 Catherine Grenier, *l'art contemporain est-il chrétien ?,* Jacqueline Chambon, Nîmes, 2003.

impression. C. Grenier souligne que, selon elle, la scène artistique est marquée par « *un retour à la conception chrétienne de l'homme, les artistes rencontrent l'actualité d'une réflexion interne au christianisme qui réactive la conscience des fondements de l'incarnation. L'art participe à un profond mouvement de réévalution de caractères spécifiques de la culture occidentale, au travers notamment de la mise à jour et de la ré-interprétation de l'héritage chrétien refoulé* »[373]. Catherine Grenier a aussi donné une conférence de carême à Notre Dame en mars 2005, sur le thème de *Christianisme et culture artistique contemporaine* [374]. En 2008, elle a collaboré avec Jean de Loisy à une exposition *Traces du sacré* [375] au Centre Pompidou, exposition dans laquelle énormément d'œuvres faisaient référence au sacré. Dans *l'Art contemporain est-il chrétien ?*, la théorie C. Grenier est que : « *L'absence de foi, vécue précédemment comme la libération d'un système rétrograde et oppressif, est actuellement désignée comme un manque* »[376]. Ce manque semble s'exprimer dans le parcours de *Big Bang* dans la section *MÉLANCOLIE*.

La commissaire considère que la dimension spirituelle peut se trouver « s*ous des dehors frisant parfois le blasphème ou la caricature* »[377] et que les personnages grotesques, déformés *« s'originent pourtant bel et bien dans le tréfonds d'une culture catholique valorisant le déchu, la faiblesse, l'anormal* »[378]. Il est évident qu'il ne s'agit pas de tableaux semblables à ceux que l'on trouve dans les musées traditionnels ou dans les églises, car, comme le souligne C. Grenier, ils frisent parfois « *le blasphème ou la caricature* » (par exemple la peinture *Bewtiful & Stwong* de Peter Saul), mais ils correspondent à un rappel du sacré, très évident dans la vidéo de Bill Viola que nous verrons plus loin[379]. A partir de la fin du XIX^{e} siècle et à travers le XX^{e} siècle, sous différentes formes nouvelles, la spiritualité est présente (ésotérique, théosophique, diverses formes asiatiques de spiritualité, le New Age, dont certaines ont influencé l'art)[380].

Que l'on soit d'accord ou non avec ses théories sur l'art contemporain, C. Grenier a choisi, pour *Big Bang*, une trame liée au sacré, que le visiteur ressentira peut-être d'une façon pour ainsi dire subliminale, comme étant le chemin de cette exposition : le visiteur sera donc, ainsi, inconsciemment amené à accepter plus facilement le message de destruction-reconstruction qui annonce l'avènement de l'art moderne.

373 Catherine Grenier, *l'art contemporain est-il chrétien ?*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 2003, p.319.
374 « *Christianisme et culture artistique contemporaine* » Avec Philippe Sers, philosophe et critique d'art et Catherine Grenier, conservateur en chef au MNAM, Dimanche 6 mars, 2005, 21H00
375 L'exposition *Traces du Sacré. Relations entre art occidental et spiritualité au XXe siècle,* organisée par le commissaire Jean de Loisy et la co-commissaire Angela Lampe, 7 mai – 11 août 2008. Galerie 1, Niveau 6, Centre Pompidou.
376 Catherine Grenier, *l'Art contemporain est-il chrétien ?,* Jacqueline Chambon, Nîmes, 2003, p.6.
377 *Ibid.*, p.15.
378 *Ibid.*, p.65.
379 Voir la partie II. D. De la mélancolie au réenchantement, p.150.
380 Voir la partie II. H. Les couleurs et les formes : la part des artistes, p.191.

Pour justifier et même renforcer le point de vue de C. Grenier, nous pouvons dire qu'à l'époque où se déroulait ce qu'elle a appelé le *Big Bang*, les artistes eux-mêmes se trouvaient dans une certaine mouvance métaphysique, comme le dit, Apollinaire, ami de nombreux peintres : « *Voulant atteindre aux proportions de l'idéal, ne se bornant pas à l'humanité, les jeunes peintres nous offrent des œuvres plus cérébrales que sensuelles. Ils s'éloignent de plus en plus de l'ancien art des illusions d'optique et des proportions locales pour exprimer la grandeur des formes métaphysiques. C'est pourquoi l'art actuel, s'il n'est pas l'émanation directe de croyances religieuses déterminées, présente cependant plusieurs caractères du grand art, c'est-à-dire de l'Art religieux* »[381]. La relation entre l'art moderne et le religieux s'est inventée à partir de ces préoccupations.

Dans la première section *DESTRUCTION*, le spectateur est invité d'abord à pénétrer dans la sous-section, *Corps Désenchanté*. Cette section est conçue comme le « *terrain privilégié des expériences plastiques, le corps, tantôt glorifié, tantôt éprouvé, est le lieu de tous les conflits, le reflet de l'instabilité du monde* »[382]. Le corps a toujours été considéré par les artistes comme un sujet privilégié dans ses multiples explorations, mais, depuis le Cubisme, ce sujet reflète la rupture avec le classicisme, en développant une nouvelle pratique qui met en question les normes jusqu'alors établies. L'émergence des nouveaux courants artistiques et esthétiques entraîne le refus de l'héritage du passé et transforme la pratique artistique.

Dès l'entrée, cette première section peut aussi être considérée comme une présentation générale de l'exposition[383]. Cette exposition ne sera pas chronologique : en effet en regardant les dates des œuvres présentées, celles-ci s'étalent en désordre de 1909 à 1996. D'autre part, les œuvres annoncent déjà certains thèmes : *Nu de dos*[384] de Matisse est un bas-relief présentant un corps de femme, très reconnaissable en 1909, alors que, de 1913 à 1930, ce corps remanié par Matisse finit par représenter simplement une forme géométrique abstraite et annonce l'art géométrique et abstrait.

n° 30 : Henri Matisse,
Nu de dos, 1909-1950

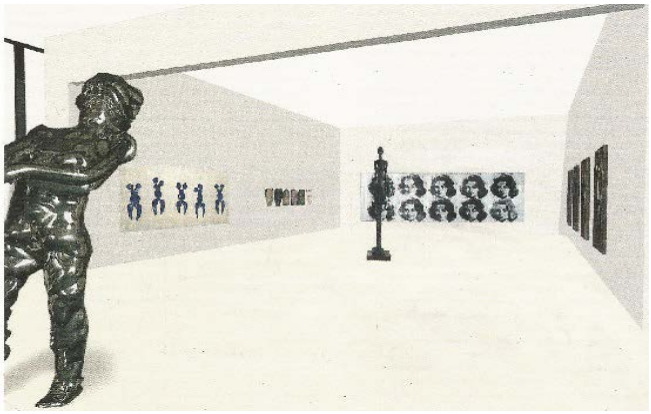
381 Guillaume Apollinaire, (*Méditations esthétiques) Les Peintres cubistes*, Paris, Figuière, 1913, p. 46.
382 La brochure exposition *Big Bang* , p.1.
383 Voir p.133, Illustration n° 33 : Simulation de la salle *Le corps désenchanté*, *Anthropométrie de l'époque bleue* (1960) d'Yves Klein ; *Mixed Blood* (1996) de Marlene Duma ; *Ten Lizes* (1963) d'Andy Warhol ; *Femme debout* Ⅱ (1959-1960) de Giacometti ; *Nu de dos* (1909-1950) de Matisse.
384 Illustration n° 30 : Henri Matisse (1869 - 1954) *Nu de dos, premier, deuxième, troisième quatrième état,* 1909 - 1950, bas-relief en bronze, 190 x 360 x 17 cm.

Le tableau d'Andy Warhol *Ten Lizes*[385] (1963), qui occupe le fond de la salle, n'est pas un portrait peint de l'actrice, mais une sérigraphie qui peut rappeler au visiteur le cinéma ou la photo.

n° 31 : Andy Warhol, Ten Lizes,1963

Sur différents murs, *Mixed Blood*[386] (1996) de Marlene Duma, une série de visages de plusieurs races, fait penser au thème de l'hybridation et *Anthropométrie de l'époque bleue* (1960) d'Yves Klein est un tableau fait à partir de l'empreinte sur toile des corps de femmes recouvertes de peinture bleue ; il s'agit d'une nouvelle forme d'art, qui annonce les performances en public. Le corps décharné de la statue *Femme debout II* (1959-1960) de Giacometti, confronté au géant *Grosser Geist Nr.7* [387] de Thomas Schutte, montre à la fois la diversité de la représentation moderne du corps et la différence avec son image traditionnelle. En somme ces œuvres annoncent déjà les formes d'art moderne ou contemporain que l'on retrouvera tout au long de l'exposition.

n° 32 : Marlene Duma, Mixed Blood, 1996



n° 33 : la salle Le corps désenchanté

Le visiteur est donc confronté d'emblée à plusieurs thèmes de l'exposition, mais il peut aussi tout de suite comprendre qu'une salle d'exposition moderne thématique ne ressemble pas du tout aux salles des musées traditionnels[388]. Par conséquent, son expérience de la visite s'en trouvera modifiée.

Si l'on compare les trois illustrations montrant la manière dont une salle

385 Illustration n° 31: Andy Warhol (1928 – 1987), *Ten Lizes*, 1963, encre sérigraphique et peinture à la bombe sur toile, 201 x 564,5 cm.

386 Illustration n° 32: Marlene Duma, *Mixed Blood*, 1996, encre et peinture acrylique sur papier, 62,5 x 50 cm (chaque)

387 Voir Illustration n° 38 : Thomas Schutte, *Grosser Geist Nr.7 (Grosse Geister*), 1996, fonte d'aluminium, 250 x 100 x 150 cm Poids : 150 kg

388 n° 34 : Salle du Louvre - 1904 ; n° 35 Salle du Louvre, *Peinture Française XVIII*, 2e étage, *aile Sully* - 2005. (sources des images : site : https://www.cineclubdecaen.com/peinture/musees/paris/louvre/sully2.htm)

de musée peut être aménagée (salle du Louvre en 1904 et en 2005, et la salle *le Corps désenchanté*, en partie déjà aperçue), on voit que l'image du Louvre en 1904 représente une salle dont les murs sont très chargés de tableaux glorifiés par de riches cadres dorés[389], et dans laquelle le visiteur devra s'avancer avec respect comme dans un temple; on voit que l'illustration de 2005 montre une salle du Louvre plus lumineuse (influence des musées modernes : l'espace est dépouillé et dénué de toute décoration inutile, les murs sont peints en blanc et vides), mais où les tableaux sont toujours mis en valeur par les dorures des cadres ; alors que l'illustration[390] (Pompidou) montre une salle dont la scénographie est beaucoup plus libre : les œuvres sont diversifiées (mélange de tableaux et sculptures) et répandues de façon plus aérée dans tout l'espace de la salle (sur les murs, au milieu de cette salle et même, dans des salles situées plus loin, au sol et au plafond)[391]. Les cadres dorés ont disparu, comme si le visiteur ne devait réagir qu'à la vérité de l'œuvre, quelle qu'elle soit, sans être impressionné par la mise en valeur de l'or d'un cadre richement travaillé : on a l'impression que l'art contemporain demande un contact immédiat avec l'œuvre et son message. La comparaison de ces trois illustrations nous rappelle aussi que les musées, jusqu'au XIX^{e} et à la première moitié du XX^{e} siècle, étaient situés, pour la plupart, dans des palais et que leur nom était Musée des Beaux-Arts (Nancy, Lyon...). La scénographie des salles modernes désacralise le musée et donne au visiteur la possibilité de réactions plus individuelles. « *Dans un musée moderne, l'architecte doit renoncer au décor pour le décor* [...]. *Qu'il s'agisse des tableaux, des statues, des œuvres d'art, le principe est donc toujours le même : concentrer son regard sur l'œuvre elle-même* »[392]. Les murs blancs permettent au visiteur de mieux se concentrer sur l'œuvre.

n° 34 : Salle du Louvre 1904

n° 35 : Salle du Louvre, 2005

389 « *un grand nombre de musées d'art ancien ou de reconstitution historiques dans des lieux patrimoniaux* [sont des] *espaces surchargés de références aux époques représentées et communément qualifiés de period rooms* [salle d'époque] », Jérôme Glicenstein, *L'art, une histoire d'expositions,* op.cit., p.25.

390 Voir Illustration n° 32 : simulation de la salle *le corps désenchanté*.

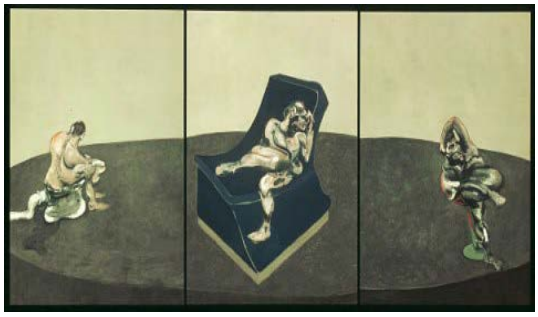
391 Voir Partie II. D. De la mélancolie au réenchantement, p.150. F. l'identité et la différence : la tension du regard, p. 168.

392 Louis Hautecœur, *Les Musées parisiens. Histoire, architecture et décor,* Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2004, p.73.

Comment le parcours guide-t-il le regard du visiteur et comment la scénographie permet-elle de stimuler son intérêt ? Nous aborderons ces questions par trois approches :

a. Le corps désenchanté

n° 36 : Pablo Picasso,
Femmes devant la mer, 1956



n° 37 : Francis Bacon,
Trois personnages dans une pièce, 1964

Toujours dans cette première section de *DESTRUCTION*, *Corps Désenchanté*, on trouve *Femmes devant la mer*[393] (1956) de Picasso, montrant deux femmes aux formes géométriques et anguleuses, rompant ainsi avec les proportions conventionnelles et la vision traditionnelle du corps dans l'histoire de l'art. A côté, dans un triptyque, *Trois personnages dans une pièce*[394] (1964) de Francis Bacon, montre trois corps dont les chairs sont suggérées par de rapides touches de pinceau, afin de donner une forme fluide, en mouvement, au corps déformé. Bacon a détourné le triptyque : cette forme du triptyque, qui correspond à un caractère sacré en tant que support d'images spirituelles, donne une dimension dramatique à l'œuvre, dont les trois tableaux séquentiels apparaissent comme une succession d'images cinématographiques ; ces trois corps déformés, grotesques, contrastent avec la représentation géométrique, mais paisible, des corps féminins peints par Picasso. Ce type de contraste est destiné à éveiller l'attention du visiteur. L'association de ces œuvres dans l'exposition met en évidence, pour le visiteur, la rupture avec les expressions artistiques antérieures.

b. La perte de la représentation idéalisée

Plus loin, le sens du parcours est rythmé par la présence de trois œuvres qui présentent toutes, avec insistance, un même sujet, le corps déformé : *Grosser Geist*

393 Illustration n° 36 : Pablo Picasso (1881 - 1973), *Femmes devant la mer, (Deux femmes sur la plage)*, 1956, Huile sur toile, 195 x 260 cm.

394 Illustration n° 37 : Francis Bacon (1909 - 1992), *Three Figures in a Room (Trois personnages dans une pièce)*, 1964 , Huile sur toile, 198 x 441 cm.

Nr.7[395] (1996) de Thomas Schutte, présente un personnage debout en aluminium brillant ; à côté, on trouve un autre personnage debout, en bronze tout bosselé, et « anormal » *The Clamdigger*[396] (1972) de Willem de Kooning, et enfin, plus loin, *L'orage*[397] (1947-1948) de Germaine Richier, un homme debout massif et brut.

n° 38 : Thomas Schutte, Grosser Geist Nr.7, 1996

Ces œuvres, placées au début du parcours sur le thème de la destruction, n'ont rien à voir avec des sculptures classiques et peuvent ainsi, par leurs corps aux formes décomposées, torturées, susciter des questions de la part des visiteurs, comme, par exemple, « *pourquoi ont-elles l'air si torturé* ? ». Peut-être que la réponse se trouve dans l'effet d'horreur des guerres : « *les milliers de morts de la Seconde Guerre mondiale se répercutent dans le travail des artistes. L'art se fait doloriste et s'oriente vers une esthétique de la chair souffrante* »[398].

n° 39 : Willem de Kooning, The Clamdigger, 1972

n° 40 : Germaine Richier, L'orage 1947-1948

A travers la vision offerte par cette première salle, la perte de la représentation idéalisée et des critères esthétiques traditionnels dévoile une émotion de l'effroi et une autre perspective de l'art qui ne renvoie pas à l'image de la noblesse, du sain et du beau telle qu'on la connait dans l'art classique. La mise en scène des gestes plastiques divers (déformations, défigurations, offenses à la norme académique) que les artistes ont expérimentés fait émerger un nouveau regard sur le corps, dans le sillage d'une redéfinition de l'art.

395 Illustration n° 38 : Thomas Schutte, *Grosser Geist Nr.7 (Grosse Geister)*, 1996, fonte d'aluminium, 250 x 100 x 150 cm Poids : 150 kg

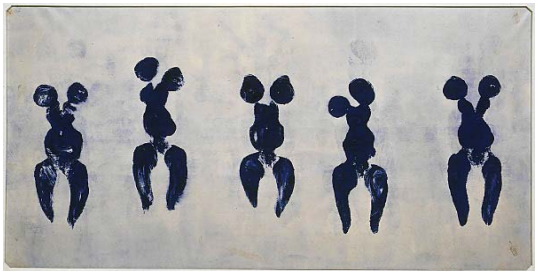
396 Illustration n° 39 : Willem de Kooning, *The Clamdigger (Le pêcheur de palourdes)*,1972, Bronze, 151 x 63 x 54 cm.

397 Illustration n° 40 : Germaine Richier, *L'orage,* 1947-48, Sculpture, Bronze, 200 x 80 x 52 cm.

398 Dossier de pédagogique de l'exposition *Traces du sacré*, 2008, Centre Pompidou.

Non loin de là, le contraste entre la verticalité et l'horizontalité est saisissant entre la sculpture d'Alberto Giacometti, *Femme debout II*[399] (1959-1960) au milieu de la salle, et les tableaux exposés sur les murs : *Ten Lizes*[400] (1963) d'Andy Warhol, *Nu de dos* (1909-50) de Matisse et *Anthropométrie de l'époque bleue*[401] d'Yves Klein. La rencontre entre cette verticalité et cette horizontalité, et, comme nous le voyons sur l'illustration, entre la longue stature du Giacometti au milieu de la salle et les différentes œuvres sur les murs, crée une mise en tension de la perspective qui intrigue le regard.

n°41 : Alberto Giacometti,
Femme debout II, 1959-1960
dans la salle Corps Désenchanté



n° 42 : Yves Klein ,
ANT 82, Anthropométrie de l'époque bleue, 1960

La maigreur de *la Femme debout II* est soulignée par l'étirement vertical du personnage, comme un corps décharné qui s'oppose aux alignements horizontaux des dix portraits de la star *Liz TAYLOR* dans la sérigraphie d'Andy Warhol, dans laquelle l'artiste évoque, à travers la répétition de l'image, des éléments qui peuvent rappeler au spectateur le cinéma ou la photo (pellicule du cinéma, photomaton) et proposer une réflexion sur la sérigraphie comme moyen artistique moderne ou sur l'influence des mass média sur la culture populaire. La juxtaposition de quatre bas-reliefs *Nu de dos* de Matisse (1909, 1913, 1916-17, 1930), représentant le corps d'une femme vue de dos, témoignent d'un processus de simplification des formes du corps, allant du réalisme vers une composition de plus en plus géométrique, jusqu'à une quasi abstraction.

Une œuvre ambiguë – sont-ce des corps, mais où sont les bras, la tête ? – peut ensuite éveiller la curiosité et une sorte d'inquiétude. Il s'agit de l'œuvre d'Yves Klein, *Anthropométrie*, réalisée d'une manière théâtrale en 1960 à la Galerie d'art contemporain de Paris : l'artiste a peint le corps nu des participantes en bleu outremer

---

399 Illustration n° 41 : Alberto Giacometti, *Femme debout II,* 1959-60, Sculpture, Bronze, 275 x 32 x 58 cm.

400 Voir n°31 : Andy Warhol (1928 – 1987), *Ten Lizes*, 1963, Encre sérigraphique et peinture à la bombe sur toile, 201 x 564,5 cm.

401 Illustration n° 42 : Yves Klein (1928 - 1962) , *ANT 82, Anthropométrie de l'époque bleue*, 1960, Pigment pur et résine synthétique sur papier marouflé sur toile, 156,5 x 282,5 cm.

foncé (appelé IKB, International Blue Klein) ; sur un fond musical, celles-ci se sont ensuite appuyées sur la toile en y laissant leur empreinte. Yves Klein a créé ainsi, devant un public, une œuvre d'art suivant une performance de « *situation élargie* » comprenant, lors de la création, musique et peinture. Le visiteur pouvait voir les cinq empreintes corporelles des personnes peintes en bleu et ainsi découvrir une nouvelle « technique picturale ». Dans cette nouvelle approche matérielle et technique « *des femmes-pinceaux* »[402] , le corps devient un outil graphique pour se représenter lui-même. Les œuvres citées ici (de Giacometti, de Matisse, de Warhol et de Klein), mises en scène selon un contraste entre verticalité et horizontalité, sensibilisent le visiteur en le portant à réfléchir sur une vision moins idéalisée du corps humain et sur les nouveaux moyens techniques utilisés par les artistes.

La succession de ces œuvres très diverses dans *Corps Désenchanté* amène le visiteur à comparer et à rechercher des ressemblances et des différences, suscitant une multiplicité d'interrogations et d'interprétations. Cette juxtaposition des images corporelles offre au visiteur des messages clés (déformations, défigurations, offenses contre la norme académique) sur un des premiers présupposés de l'art moderne, dès le préambule de cette exposition : la perte de puissance de la représentation avec une montée en puissance du sujet traité.

c. Une crise de la représentation du corps

Le corps, qui a toujours été un sujet de prédilection des peintres et des sculpteurs, et qui a toujours été traité avec une certaine recherche de la beauté (*La naissance de Venus*, les beaux athlètes grecs, par exemple, le *Discobole*) ou du moins de réalisme (*La Laitière* de Jan Vermeer), perd avec l'art moderne et contemporain ses qualités idéales pour devenir un corps défiguré, où s'étale la laideur ou la monstruosité.

En suivant le parcours, le spectateur est invité à voir, dans *Défiguration*, la tendance d'une expression artistique qui a bouleversé les canons de la beauté liés aux conventions traditionnelles de l'art académique et provoqué, au XX^{e} siècle, l'intrusion de la laideur ou de la violence dans l'art. *Défiguration* rend compte d'une « *célébration de la laideur où violence est faite à la figure ; la représentation du corps outragé, disloqué jusqu'au monstrueux, incarne la lutte entre l'art et le réel* »[403]. Les artistes, tout en continuant à utiliser le corps comme sujet, ont voulu en célébrer

402 Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain,* Paris, Gallimard, 2005, p.79.
403 La brochure *Big Bang*, p.1.

la laideur en le défigurant, comme le montre la peinture *Le Rechiré*[404] (1924/1926), de Francis Picabia, représentant un visage et un corps déformés, les membres hypertrophiés dans un esprit DADA, comme l'exprime Tristan Tzara dans « *Manifeste dada 1918* » : « *Que chaque homme crie : il y a un grand travail destructif, négatif, à accomplir. Balayer, nettoyer* [...] *Abolition de la mémoire : DADA* »[405]. Cette expression picturale choisit de refuser les règles de la perspective traditionnelle du corps et de développer ainsi une nouvelle attitude artistique qui tend à contester le modèle «classique» du corps souvent présenté de manière proportionnée et mettant l'accent sur sa beauté. Le visiteur se trouve confronté à de nouvelles normes : à un élargissement des catégories esthétiques à toutes sortes de représentations dignes d'intérêt.

n° 43: Francis Picabia, Le Rechiré, 1924-1960

n°44 : Georg Baselitz, Ralf III, 1965

On voit cela particulièrement dans les têtes coupées de Georg Baselitz, qui sont « *un déni des valeurs transcendantes* »[406]. Ainsi *Ralf III*[407] (1965), représente une tête coupée, à l'oreille hypertrophiée, comme éclaboussée de sang par les coups de pinceau. Cette vision d'horreur est renforcée par la vidéo en noir et blanc *Pulling Mouth*[408] (1969) de Bruce Nauman, qui attire l'attention du visiteur par une succession d'images d'une bouche déformée et grimaçante suggérant ironiquement une caricature et interrogeant en même temps le corps comme objet manipulable. Cette mise en scène d'une confrontation de la vidéo avec les deux peintures concrétise également l'émergence de nouvelles scènes artistiques et de nouveaux enjeux sur l'exploration du corps. Le corps défiguré, la tête déformée ou le visage grimaçant sont présentés comme des signes perceptibles ou énigmatiques qui invitent le visiteur à

---

404 Illustration n° 43: Francis Picabia, *Le Rechiré*, 1924-1926, gouache et encre de Chine sur carton, 103,3 x 74,1 cm.

405 Tristan Tzara ''*Manifeste dada 1918*", lu à Zurich (salle Meise) le 23 mars 1918, paru dans Dada 3, Zurich, décembre 1918.

406 Extrait du catalogue *Collection art contemporain - La collection du Centre Pompidou*, Musée national d'art moderne, sous la direction de Sophie Duplaix, Paris, Centre Pompidou, 2007.

407 Illustration n° 44 : Georg Baselitz, *Ralf III*, 1965, Huile sur toile, 100,5 x 80 cm.

408 Bruce Nauman (1941 -), *Pulling Mouth(Slo Mo Films),* 1969, Film cinématographique 16 mm noir et blanc, silencieux (Distributeur : Leo Castelli Gallery), Fait partie d'un ensemble de 4 films comprenant "Black Balls, Bouncing Balls, Pulling Mouth et Gauze".

s'interroger sur le corps ainsi « détruit » et sa fonction symbolique dans l'histoire de l'art et le contexte social. Comme on peut le voir dans l'œuvre *Corps en transit*.

Dans la salle *Procédures violentes*, *Corps en transit*[409] (2000) de Didier Fiuza Faustino, montre une cage en métal, à la taille d'un homme, destinée au transit : « *container pour individus, permettant le transport sans dommage de clandestins dans la soute d'un avion ou les cales d'un bateau. L'objet relève d'une architecture prospective, mais aussi critique par rapport à la société actuelle* [...]. *Dans la lignée de l'architecture utopiste, de Boullée à Archigram, cette pièce relève d'un univers de science-fiction, en exprimant toutefois une vision pessimiste du présent et de l'avenir* »[410]. Cette mise en scène réussit à révéler les doutes, les incertitudes, les peurs, de l'être humain et le contexte social face au mouvement capitaliste et mercantile qui transforme l'homme en marchandise.

n°45 : Didier Fiuza Faustino, Corps en transit, 2000

Ainsi, le cheminement du parcours fait valoir les recherches des artistes sur le corps humain en les présentant de façon narrative : on part des sculptures (Matisse) d'un corps « normal » pour aller vers la déformation avec de Kooning, Schutte, Richier. Vient ensuite l'étrangeté des corps déformés de Francis Picabia et Georg Baselitz. Enfin, le Corps en transit de Didier Fiuza Faustino invite le visiteur à réfléchir sur les difficultés sans issue de l'être humain et à s'interroger sur le devenir de l'homme, que la société risque de transformer en objet.

Dans la stratégie de la trame narrative, il s'agit d'aménager le déroulement de l'expérience du visiteur. Dès le début de la visite, chacun doit être frappé par la scénographie et choqué par les représentations, ce qui va permettre au visiteur de mieux accepter de nouvelles valeurs dignes d'intérêt – la laideur, la monstruosité, le corps outragé, disloqué – et aussi susciter une réflexion de sa part sur l'impact de la société sur le devenir de l'homme.

La beauté, autrefois un élément essentiel de l'art académique, a perdu toute valeur : la mise en scénographie des très nouveaux « corps défigurés », désormais privilégiés par l'art du XX^{e} siècle, indique au visiteur qu'il doit maintenant considérer les œuvres d'art selon des critères nouveaux.

409 Illustration n° 45 : Didier Fiuza Faustino, *Corps en transit*, 2000, Coque en polyester armé de fibre de verre, 77 x 60 x 115 cm, Container.

410 http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-ARTS-ET-DESIGN/ENS-arts-et-design.htm.

B. Lorsque l'anthropologie entre en scène

La deuxième approche permet au visiteur de faire plus nettement le rapport entre les œuvres d'art et le contexte social, et, dans la section *SEXE*, nous avons choisi comme exemples *La mariée* et *La prostituée*.

Dans la salle *La mariée*, le spectateur peut voir des œuvres comme, par exemple, *La Mariée*[411] de Niki de Saint Phalle, une sculpture blanche composée de jouets, de textiles, enrobée de plâtre, qui évoque une figure de la femme comme « *le symbole d'une espèce de déguisement et d'une faillite totale de l'individualité* »[412]. Le spectateur n'est plus confronté à une image classique et sentimentale de l'amour : il est renvoyé à des œuvres parfois même brutales soulignant un rapport plus transgressif, voire obscène et sacrilège, des rapports homme-femme, comme *The Bride*[413] (1988) de John Chamberlain, qui contraste avec la précédente par le matériau utilisé : un amas de carcasses d'automobiles froissées en métal blanc ou chromé pour évoquer la silhouette de la mariée. Ces deux évocations, de styles réaliste et abstrait, contrastant par la fragilité du textile et du plâtre et la rigidité du métal, donnent ainsi deux images différentes de la femme : l'une fragile et envahie par sa maternité et l'autre emprisonnée dans sa robe de métal comme dans un carcan.

n° 46 : Niki De Saint Phalle, La Mariée, 1963

n° 47: John Chamberlain, The Bride, 1988

La scénographie participe à des questions de type anthropologique. L'anthropologie devient un mode de construction pour les scénographes. La succession des œuvres met en évidence le contexte social de la libération de la femme et des interrogations sur le sexe. La sexualité « *devient par là même un langage politique* »[414] qui conduit à des questionnements sur une quête d'identité.

411 Illustration n° 46 : Niki De Saint Phalle, *La Mariée,* 1963, grillage, plâtre, dentelle encollée, jouets divers peints, 222 x 200 x 100 cm.

412 La brochure de l'exposition *BIG BANG*, p.7.

413 Illustration n° 47 : John Chamberlain, *The Bride*, 1988, Assemblage. Fragments de tôle chromée et laquée, déformés et soudés Tôle chromée et laquée, 216 x 120 x 114 cm.

414 Camille Morineau, Catalogue de *Big Bang,* Centre Pompidou, 2004, p.103.

Plus loin, dans une salle intitulée *La Prostituée*, le visiteur peut voir *Erinnerungen an die Spiegelsäle von Brüssel*[415] (1920) d'Otto Dix. Ce tableau de style caricatural met en scène un aspect très particulier de la femme, dans un contexte de guerre, une femme totalement nue et impudique sur les genoux d'un soldat allemand dans un bordel de Bruxelles.

n° 48 : Otto Dix, Erinnerungen an die Spiegelsäle von Brüssel, 1920

Le côté caricatural et sans ambiguïté du tableau, surtout si on le compare, à travers l'histoire de l'art, à des représentations de belles prostituées telles que la *Laïs de Corinthe* (1526) de Holbein ou l'*Olympia* (1863) de Manet, est sans appel : jusqu'alors, le corps féminin a toujours été l'un des sujets privilégiés des peintres et sculpteurs traditionnels comme symbole de beauté ; la crudité du tableau d'Otto Dix doit susciter une réflexion chez le spectateur sur la remise en question de la beauté comme valeur artistique, et, ainsi, peut l'amener aussi à une réflexion sur un monde violent, en souffrance et en tension.

Cette approche de la sexualité permet de faire valoir une fonction critique et réflexive sur la société et d'inviter à repenser le corps et le sexe dans leurs rapports avec l'histoire, l'éthique. L'image de robe de la mariée est liée aux représentations religieuses : la liturgie, les rites et le dogme catholique. En faisant voisiner ces œuvres, le commissaire montre un intérêt particulier à l'attention portée sur l'antagonisme entre amour idéalisé et amour sensuel. Le corps, qui peut facilement faire valoir sa fonction de liant social, est remis en question. La mise en scène des œuvres par ces nouvelles normes provoque un questionnement qui vient enrichir le thème.

Après la section *SEXE*, le visiteur suit le parcours vers la section *GUERRE*. Le titre de *GUERRE* rappelle symboliquement les destructions causées par les deux guerres mondiales de la première moitié de XX^{e} siècle, mais il suggère aussi un affrontement dans un monde artistique entre inspiration traditionnelle et libération de la forme.

Ici, la scénographie participe aussi de questions de type anthropologique et évoque la morale, la mémoire, l'oubli, l'angoisse de la mort, la violence ou encore la précarité de la condition humaine, liées à l'idée de guerre. Dans la peinture *Exekution*[416]

---

415 Illustration n° 48 : Otto Dix (1891 – 1969), *Erinnerungen an die Spiegelsäle von Brüssel* (Souvenirs de la galerie des glaces à Bruxelles), 1920, Huile et glacis sur fonds d'argent sur toile, 124 x 80,4 cm.

416 Illustration n° 49 : Markus Lüpertz (1941 -), *Exekution (Exécution)*,1992, Huile sur toile, métal, 300 x 425 cm.

(1992), dans *Guerre*, l'artiste Markus Lüpertz s'inspire du tableau *El Tres de Mayo* (1808) de Francisco Goya, où l'on voit des rebelles qui vont être exécutés ; *Big Electric Chair*[417] (1967) d'Andy Warhol, dans *Pathos/Mort*, illustre la peine de mort en montrant l'instrument de l'exécution. La maquette *Extension du Musée historique de Berlin, département du musée juif* [418](1989-1998) de Daniel Libeskind, dans *Oubli/Mémoire*, représente le bâtiment dédié à la mémoire des Juifs victimes du nazisme : les fenêtres du musée sont à l'image de celles des wagons qui transportaient les Juifs vers les camps. L'architecture muséale devient à la fois témoignage et pénitentielle.

n° 49 : Markus Lüpertz, Exekution, 1922

n° 50 : Andy Warhol,
Big Electric Chair, 1967

Dans la salle intitulée *Vanité* de cette section *GUERRE*, on voit des œuvres d'artistes utilisant des symboles similaires liées à la mort, tels qu'un crâne, un crucifix, une tête de mort et un chapelet. Par exemple, on y trouve la peinture *Dépêche* [419](2000-2002) de Erik Dietman (un crâne dans un corps éclaté, dont seule la présence d'un petit poisson au bout d'une ligne semble dire que celui qui déjà n'est plus a été un pêcheur) ; ou la peinture *Vanitas*[420] (1939) de Georges Braque, qui représente un crâne, une croix et un chapelet. Le tableau fait penser aux tableaux d'époques antérieures sur le thème biblique de l'Ecclésiaste, qu'exprime aussi la peinture *Jeux d'enfants* [421] (1988)

n° 51 : Erik Dietman, Dépêche,
2000-2002

417 Illustration n° 50 : Andy Warhol (1928 – 1987), *Big Electric Chair, (Electric Chair, Grande chaise électrique, Disasters)*, 1967,Encre sérigraphique et peinture acrylique sur toile, 137,2 x 185,3 cm.

418 Daniel Libeskind (1946 -) *Extension du Musée historique de Berlin, département du musée juif,* 1989 – 1998, Bois, carton, métal et papier abrasif, 31 x 216,5 x 205 cm, projet réalisé.

419 Illustration n° 51 : Erik Dietman (1937 – 2002), *Dépêche*, 2000 – 2002, Lavis d'encre, aquarelle, crayon de couleur gras, fusain, feutre, vernis à ongles et paillettes sur papier marouflé sur toile, 208,5 x 151 cm.

420 Illustration n° 52 : Georges Braque, *Vanitas*,1939, Huile sur toile, 38 x 55 cm.

421 Sigmar Polke, *Jeux d'enfants*, 1988, Acrylique et encre d'imprimerie sur tissu, synthétique, 225 x 300 cm.

de Sigmar Polke, (deux enfants jouant avec une tête coupée). Ces œuvres exposées ensemble invitent à réfléchir sur la tragédie de la guerre, sa cruauté, mais aussi sur la vanité et la brièveté de la vie.

n° 52 : Georges Braque, Vanitas, 1939

Dans les salles du parcours *GUERRE*, le visiteur est confronté à des représentations tels que des événements révolutionnaires ou guerriers[422], pour aboutir à des œuvres soulignant un rapport plus immédiat avec la mort et le néant.

Cette mise en scène des œuvres incite le visiteur à percevoir comment les artistes ont manifesté l'impact qu'ont eu les deux guerres mondiales sur leur démarche artistique, et comment l'époque symbolise ses affres, ses douleurs. Le visiteur peut ainsi à la fois percevoir un enchaînement entre guerre, violence et mort, maximisant l'effet d'évocation historique de la guerre, et en parallèle, mieux saisir l'évolution des artistes contemporains dont l'œuvre reflète les questions sociales liées à la guerre et à l'après-guerre : affrontant le changement radical de société, ils se servent de la destruction pour créer et renouer le dialogue entre l'art et le public. Mais, surtout, la destruction apparaît comme une action artistique vitale qui favorise la créativité, les artistes prouvant ainsi que la création coexiste avec la destruction. Dans ce mouvement, la destruction est perçue comme une impulsion de la créativité, une sorte de « destruction créatrice » qui favorise la mutation de l'art au XX^{e} siècle.

On voit maintenant que les artistes n'hésitent pas, à travers leurs œuvres, à s'intéresser à des problèmes liés à la société actuelle. Ainsi, ils adoptent un point de vue anthropologique en traitant des sujets aussi différents que la mariée, la prostituée, la guerre, la chaise électrique, la Shoah.

C. Sacrilège et esprit de subversion

La troisième approche, sur le sacrilège et l'esprit de subversion, est conçue autour de ce thème choisi par le commissaire. Les artistes classiques étaient jusque-là considérés comme des maîtres, des modèles, et leurs œuvres quasiment sacralisées : y toucher relevait du sacrilège. Et voici que l'art devient critique de lui-même.

422 Voir Partie II. G. La stimulation de l'expérience esthétique par les couleurs - c. Révolution : le rouge, p.189.

n° 53 : Pablo Picasso, Le Chapeau à fleur, 1940

n° 54 : Glenn Brown, Architecture and Morality, 2004

Dans la première section de *SUBVERSION*, *Grotesque*, le visiteur peut voir *Le Chapeau à fleurs*[423] (1940), où Picasso morcelle un visage de femme et le recompose en fragments, en échappant aux normes anatomiques traditionnelles. A côté se trouve le tableau *Architecture and Morality*[424] (2004) de Glenn Brown, dans lequel l'artiste remplace le visage par un bouquet de fleurs. Nous voyons donc que, dans la salle *Grotesque*, les artistes s'affranchissent de tous les usages de représentation normale.

Dans la sous-section *La Prostituée*, l'artiste Larry Rivers détournait le célèbre tableau *Olympia* de Manet dans son œuvre *I like Olympia in Black Face*[425] (1970). Ce détournement peut amener à réfléchir sur l'art moderne qui ''détruit subversivement'' l'art classique. On peut y voir un double plan, la prostituée africaine et la serveuse occidentale ou la prostituée occidentale et la serveuse africaine, mélangées avec des objets réels (les fleurs artificielles) et des chats noirs ou blancs, ce travail provocateur procédant d'une approche formelle et contextuelle qui « *touche une corde sensible, celle de la ségrégation, et dénonce une double opposition formelle – maître-esclave / Noir-Blanc – l'arbitraire des conditions sociales des Afro-Américains* »[426]. C'est un art engagé.

n° 55 : Larry Rivers, I like Olympia in blackface, 1970

Ceci témoigne du fait que « *les poncifs et les genres académiques (nature morte, nu…) sont revisités avec humour et ironie. Une subversion qui s'exerce sur les icônes*

423 Illustration n° 53 : Pablo Picasso, *Le Chapeau à fleur*, 1940, Huile sur toile, 72 x 60 cm.

424 Illustration n° 54 : Glenn Brown (1966 -), *Architecture and Morality*, 2004, Huile sur medium, 140 x 98 cm.

425 Voir illustration n° 55 : Larry Rivers, *I like Olympia in blackface,* 1970, Construction peinte, Huile sur bois, toile plastifiée, plastique et plexiglas, 182 x 194 x 100 cm.

426 Dorothée Deyriès-Henry, le site du Centre Pompidou, http://www.centrepompidou.fr

de l'art »[427]. Cette mise en scène du détournement incite aussi le visiteur à réfléchir sur le sujet de la prostituée dans un contexte social. Ce sujet sensible que l'artiste américain Larry Rivers a traité en 1970, au moment, aux États-Unis, des mouvements des droits civiques et des grands troubles sociaux, en s'attachant aux sans-grades, élargit aussi notre vision sur le monde à travers un autre type de regard, telle une réflexion politique critique sur le racisme que le visiteur peut connaître par les journaux.

Le sacrilège aussi est mis en évidence dans le parcours de la section *SUBVERSION*, où l'on découvre l'irrévérence, apanage des avant-gardes historiques : on y trouve notamment *L.H.O.O.Q*.[428] (1930) de Marcel Duchamp, dans *Pastiche et Parodie* : l'artiste a ajouté une moustache et une barbichette sur une reproduction d'une œuvre « sacrée » du grand musée par excellence, le Louvre : *la Joconde* de Léonard de Vinci. Son intention est d'exprimer une attitude rebelle, en créant un objet ironique et en s'inscrivant dans une exagération caricaturale. Duchamp manifeste une volonté subversive de questionner l'art et de se détacher de la tradition et de la technique par la copie, l'imitation, le pastiche des œuvres des maîtres. C'est également une désacralisation d'un chef-d'œuvre très connu : le titre *L.H.O.O.Q* lui même, qui peut phonétiquement donner : « *elle a chaud au cul* », vise à ridiculiser l'esthétique traditionnelle. On peut qualifier cette œuvre d'iconoclaste. Comme Rainer Rochlitz le souligne: « *le geste de Duchamp s'adresse à la fois à l'institution qui accueille, gère, exclut ou juge les œuvres, et à un public qui croit accéder à l'art d'une façon immédiate, sans filtre institutionnel. Il instaure une relation de défi entre l'artiste et l'institution, défi bientôt intégré par celle-ci mais qui méconnaît encore l'autonomie du public* »[429]. La juxtaposition de *I like Olympia in Black Face* et *L.H.O.O.Q.* offre un regard analogique sur les différents usages de la subvertion : désacralisation, caricature et iconoclaste.

n° 56 : Marcel Duchamp, LHOOQ, 1930

En traversant la section *SUBVERSION* après la section *GUERRE*, le visiteur peut comprendre la relation de causalité à effet entre le traumatisme de la Première Guerre mondiale et l'influence du nihilisme sur le débat esthétique qui prend place radicalement dans ce contexte de la période, où le Dadaïsme, mouvement littéraire, artistique et culturel, apparu entre 1916 et 1925, témoigne d'un renversement des valeurs et d'un refus de toute convention.

427 Communiqué de presse, *Big Bang au musée national d'art moderne destruction et création dans l'art du XXème siècle*, p.21.
428 Illustration n° 56 : Marcel Duchamp, *LHOOQ,* 1930, Crayon sur papier imprimé, 19,7 x 12, 40 cm.
429 Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention*, Paris, Gallimard, 1974, p.36.

n° 57 : Martial Raysse,
Made in Japan - La Grande Odalisque, 1964

n° 58 : Alain Jacquet,
Gaby d'Estrées, 1965

Plus loin, dans la salle *Pastiche et Parodie*, on découvre, l'un sous l'autre et en biais, le tableau *Made in Japan - La Grande Odalisque*[430] (1964) de Martial Raysse et la sérigraphie sur toile *Gaby d'Estrées*[431] (1965) d'Alain Jacquet. Ces deux artistes détournent des tableaux célèbres. Raysse reprend le buste de la célèbre toile d'Ingres et le traite irrévérencieusement avec des couleurs vives et complémentaires (rouge et vert) qui rappellent le Pop Art. Le titre *Made in Japan*, que l'artiste a donné à son œuvre, contribue à la dépréciation de l'œuvre initiale : « *Le titre - qui fait référence à l'idée de copie bon marché – ainsi que les matériaux employés* [...] *vont dans le sens des déclarations subversives de l'artiste : < La beauté c'est le mauvais goût >* »[432]. Et le tableau de Jacquet détourne le tableau du Louvre *Gabrielle d'Estrées et sa sœur la duchesse de Villars*, qu'il traite avec familiarité (Gaby) pour en faire une sorte de cliché vulgaire de la société des loisirs.

Dans la même salle, le visiteur peut apercevoir une dizaine de gnomes servant de tabourets, *Tabouret Attila*[433] (2000) de Philippe Stark, et qui accrochent facilement l'attention du visiteur par leurs couleurs vives. Le contraste des couleurs de ces différentes œuvres produit aussi une tension dynamique. On voit dans cette mise en relation entre les peintures au mur et les tabourets au sol que l'œuvre d'art est désacralisée, au point que l'on peut la déplacer et même s'asseoir dessus.

n° 59 : Philippe Starck,
Tabouret Attila, 1999

430 Illustration n°57 : Martial Raysse, *Made in Japan - La Grande Odalisque,*1964, Peinture acrylique, verre, mouche, passementerie en fibre synthétique, sur photographie marouflée sur toile,130 x 97 cm.

431 Illustration n°58 : Alain Jacquet (1939 – 2008), *Gaby d'Estrées*, 1965, Sérigraphie sur toile, 114 x 162 cm.

432 http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-bigbang/ENS-bigbang.htm

433 Illustration n°59 : Philippe Starck (1949 -), *Tabouret Attila*, 1999, technopolymère thermoplastique teinté, 44 cm Diamètre : 40 cm Poids : 5 kg, (Fabricant Kartell (Italie)).

Dans la sous-section *Anti-Musée*, le visiteur peut voir une œuvre *Brandt/Haffner*[434] (1984), plutôt étonnante, de Bertrand Lavier, où l'artiste a installé un réfrigérateur sur un coffre-fort, cette superposition de produits industriels traduisant le rejet par l'artiste des reproductions de figures humaines ou de formes de la nature. C'est le détournement de la valeur utilitaire de l'objet, un coffre-fort devient un socle, exprimant ainsi l'émancipation des catégories esthétiques, comme l'a fait Duchamp quand il a inventé le ready-made avec, par exemple, en 1913, la *Roue de bicyclette* et, en 1917, son urinoir *Fontaine* (1917). Le *ready-made* devient le symbole de l'émancipation du cadre traditionnel et de l'objet muséal, émancipation accompagnée d'extravagance et de dérision pour « *désacraliser l'art* »[435]. Les formes brutes de l'outillage industriel sont utilisées comme un langage nouveau pour exprimer une révolte contre l'institution culturelle ou l'art officiel.

n° 60 : Bertrand Lavier, Brandt / Haffner, 1984

Le visiteur peut donc percevoir dans cette section comment les artistes utilisent, avec un caractère volontiers subversif, les détournements iconographiques pour critiquer la société. Ces artistes ne se situent pas dans une démarche esthétique : ils s'opposent aux grandes icônes de l'histoire de l'art et renversent l'esthétique héritée de la tradition et des conventions. Leur langage créatif et idéologique est provocateur. Le goût lié au style académique vole en éclats. Selon la réflexion du philosophe Jean-François Lyotard, dans son livre *La Condition Postmoderne*, les artistes « *réinvestissent les grands courants du passé pour juxtaposer et mélanger des styles et des formes hétérogènes. L'ironie, la dérision se substituent à l'idée de concevoir un avenir meilleur* »[436]. Ces œuvres témoignent d'une pluralité de relation.

Avec la section *SUBVERSION*, le visiteur peut relever l'émergence de concepts tels que l'humour noir, le grotesque, la dérision, l'irrationnel et l'absurde, issus d'un esprit de subversion des valeurs qui a commencé avec les dadaïstes et qui suggère, par une remise en question des conventions, « une désacralisation de l'art » qui bouleverse les rapports traditionnels avec la culture et l'art.

La succession des gestes iconoclastes invite aussi le visiteur à comprendre le rôle de l'artiste dans différents contextes (guerre, conflit ethnique, culture de la consommation ou de l'industrialisation).

---

434 Illustration n° 60 : Bertrand Lavier (1949 -), *Brandt / Haffner*, 1984, Réfrigérateur, coffre-fort, 251 x 70 x 65 cm Poids : 800 kg.

435 La brochure de l'exposition *Big Bang*, p.11.

436 Bernardin Minko Mve, *Gabonies de notre temps*, Publibook, 2008, p.22.

Par la diversité et les rapprochements et confrontations entre les œuvres, l'organisation scénographique sur les thèmes « destruction et création » sert à mettre en doute la norme sociale et la définition de l'art. Le sacrilège et la subversion sont porteurs des fonctions symboliques de destruction et de création. Nelson Goodman, philosophe pragmatique américain, pose la question : « *Quand y a-t-il l'art ?* »[437], au lieu de la question sur « *Qu'est-ce que l'art ?* », et il affirme alors qu'*« un objet devient précisément une œuvre d'art parce que et pendant qu'il fonctionne d'une certaine façon comme symbole* »[438]. Les œuvres d'art qui naissent dans ce contexte prouvent l'attachement des artistes aux mouvements sociaux et reflètent un bouleversement des normes.

L'art devient critique de lui-même : c'est la transsubstantiation de l'œuvre qui porte témoignage d'un bouleversement dans les scènes artistiques, selon les considérations ou les contextes historiques et sociaux d'un siècle chargé en événements dramatiques.

D. De la mélancolie au réenchantement

Après la manière ironique, grotesque, iconoclaste dont les artistes, dans *SUBVERSION* se servent pour exprimer leur malaise, la section *MÉLANCOLIE* traite de « *la condition existentielle de l'homme souffrant de son éloignement d'un Idéal* »[439].

Dès le début de cette section, dans les deux premières salles l'idée de souffrance est exprimée : dans la première salle *Inquiétante Étrangeté*, une œuvre telle que *Vanitas. Robe de chair pour albinos anorexique*[440] (1987) de Jana Sterbak, (robe composée, de morceaux de steak, sur un mannequin de couturier) est d'une très grande morbidité qui, selon la conservatrice Brigitte Leal, par sa « *violence insoutenable* [...] *est surtout liée à la remémoration d'Auschwitz* »[441].

Dans la deuxième salle, *Disparition, N° 14* (*Browns over Dark*)[442] (1963), de Mark Rothko, est un tableau aux couleurs sombres (le brun, le noir) et à la forme rectangulaire, dont l'abstraction, selon Brigitte Leal, représente la conviction de cet artiste qui mit fin à ses jours en 1970 : « *sa conviction que l'abstraction est la seule issue possible* […] *se conjugue avec la conscience du caractère tragique inéluctable de toute ambition artistique. Nostalgique de l'ordre et de la pureté antiques* »[443].

437 Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, Édition Jacqueline Chambon, 1992, p.90.
438 *Ibid*, p.90.
439 Dossier de presse *Big Bang*, Centre Pompidou, 2005.
440 Voir Illustration n° 167: Jana Sterbak (1955 -), *Vanitas: robe de chair pour albinos anorexique*, 1987, Viande de boeuf crue sur mannequin et photographie couleur, 113 cm (Photographe : Louis Lussier)
441 Brigitte Leal, *Mélancolie*, Catalogue *Big Bang* , Centre Pompidou, p.151.
442 Voir Mark Rothko, *Disparition, N° 14 (Browns over Dark),*1963, huile et acrylique sur toile, 228.5 x 176 cm.
443 *Ibid,* p.151

n° 61 : André Derain, Portrait d'Iturrino, 1914

n° 62: Otto Dix, La journaliste Sylvia von Harden, 1926

n°63: Christian Schad, Graf St. Genois d'Anneaucourt, 1927

Ensuite, dans la salle intitulée *Figures de la mélancolie,* la juxtaposition de plusieurs portraits met en scène les visages d'êtres mélancoliques : le très triste *Portrait d'Iturrino*[444] (1914) d'André Derain, *la journaliste Sylvia von Harden*[445] (1926) d'Otto Dix (femme solitaire dans un café) et *Graf St. Genois d'Anneaucourt*[446] (1927) de Christian Schald (homme élégant, mais empreint de solitude dans une soirée dont il semble se désintéresser).

Ces différents personnages, tous aux visages déprimés et inquiets, expriment une même détresse en dépit des apparentes différences de condition sociale (un peintre, une journaliste, un comte) et amènent le visiteur à des questionnements sur la société et le sens de la vie. Ainsi, selon C Grenier : « *la dépression n'est pas chez les artistes contemporains une affection morbide à combattre mais la porte d'accès à une vérité du monde* »[447].

Après la présentation d'œuvres liées à des émotions négatives, telles que la mort, la solitude, la tristesse dans *MÉLANCOLIE*, la dernière section *RÉENCHANTEMENT* présente seulement trois œuvres : *Lying with the Wolf* (2001) de Kiki Smith ; *Passage II* de Christina Iglesias et *Five Angels for the Millennium* (2001) de Bill Viola.

n° 64 : Kiki Smith, Lying with the Wolf , 2001

Le dessin *Lying with the Wolf* [448] (2001) de Kiki Smith, où l'artiste représente une jeune femme allongée avec un loup dans les

444 Illustration n°61 : André Derain, *Portrait d'Iturrino,* 1914, Huile sur toile, 92 x 65 cm.

445 Illustration n° 62 : Otto Dix (1891 - 1969), *La journaliste Sylvia von Harden,* 1926, Huile et tempera sur bois, 121 x 89 cm.

446 Illustration n° 63 : Christian Schad (1894 - 1982), *Graf St. Genois d'Anneaucourt (Portrait du comte St-Genois d'Anneaucourt)*, 1927, Huile sur bois, 103 x 80,5 cm.

447 Catherine Grenier, *l'art contemporain est-il chrétien ?*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 2003, p.104

448 Illustration n°64 : Kiki Smith, *Lying with the Wolf* , 2001, encre et crayon sur papiers découpés et collés, 183,5x223,5 cm.

bras, bouleverse la vision traditionnelle du conte pour enfant en prêtant à cet animal agressif une image de paix, et constitue une sorte de version ré-enchantée de ces contes terrifiants. Catherine Grenier veut-elle signifier au visiteur qu'il ne doit pas avoir peur de toutes ces images de l'art contemporain (déformation, laideur, violence) qui ont pu le choquer ?

n°65 : Cristina Iglesias, Untitled (Passage II), 2002

Ensuite est proposée une installation, *Sans titre - Passage II*[449], de Cristina Iglesias, constituée de nattes en raphia suspendues au plafond, ornées de caractères graphiques. Des projections de lumière éclairent ces dix-sept nattes et projettent les ombres de signes graphiques sur les murs et le sol : « *les motifs tressés dans le raphia sont des lettres d'un alphabet aux ciselures raffinées dont le déchiffrage brouillé dans le contre-jour de l'éclairage évoque la tradition mauresque du <voir-sans-être-vu>. Le texte est emprunté à Vathek écrit par William Beckford en 1786, classique de la littérature préromantique qui relate l'histoire très sombre d'un calife séduit par les richesses d'un prisonnier au visage hideux* »[450]. Le message est ''brouillé'', le visiteur ne peut pas le lire, mais cette immersion dans l'étrange atmosphère créée par l'œuvre de Cristina Iglesias se rapporte bien selon elle au texte de Vathek – le calife séduit par « un visage hideux » – ce qui est en conformité avec le message de l'exposition : la beauté n'est plus nécessaire pour séduire. L'immersion du visiteur dans cette atmosphère étrange correspond à ce que Florence Belaën, chercheur en muséologie, appelle « *mobiliser les sensations et l'imaginaire des visiteurs en les intégrant dans des univers propices à la réception des messages du contenu de l'exposition* »[451].

Cette réalisation apparaît comme une invitation au spectateur de passer sous les nattes tressées ; il accède alors à un espace d'ombre et de lumière, rempli de signes énigmatiques.

L'installation de C. Iglesias mène à une salle toute noire, où est proposée une vidéo passionnante, *Five Angels for the Millennium*[452] de Bill Viola. Grâce à cinq écrans sont projetées, en boucle continue, des séquences de mouvements verticaux

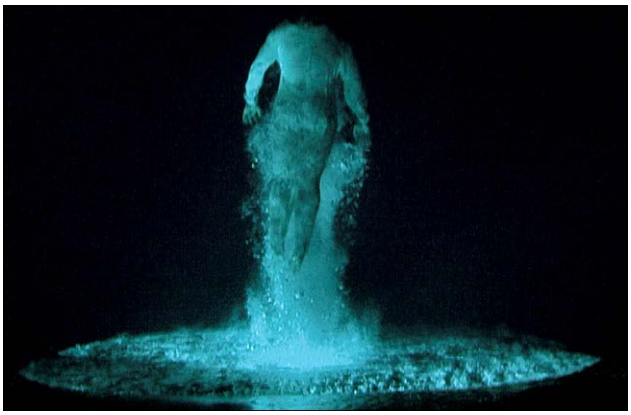
449 Illustration n°65 : Cristina Iglesias (1956 -), *Untitled (Passage II),* 2002, Raphia, cordes en sisal, 17 nattes en raphia tressé suspendues à l'horizontal par des cordes et formant un passage.

450 Site Blog *elles@* : Cristina Iglesias dans « *A Conversation between Cristina Iglesias and Gloria Moure* », dans Iwona Blazwick (éd.), Cristina Iglesias, cat. expo., Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 28 juin-6 octobre 2002 ; Londres, Whitechapel Art Gallery, 7 avril-1er juin 2003 ; Dublin, Irish Museum of Modern Art, juin-août 2003 ; Barcelone, Polígrafa, 2002, p. 26.

451 Florence Belaën, *Les expositions d'immersion,* la lettre de l'OCIM n°86, 2003, p.27.

452 Illustration n°66 : Bill Viola, *Five Angels for the Millennium*, vidéo projection, 2001.

suivant un rythme lent en rapport avec la fluidité de l'eau. La vidéo présente des scènes d'immersion et de résurgence dans des milieux aquatiques, de cinq personnages, cinq anges « *cinq messagers entre le monde spirituel et celui de la conscience* »[453]. Cette vidéo est, selon l'artiste, basée sur un souvenir de son enfance, quand, après s'être noyé et avoir cru à sa mort imminente, il a pu surgir de l'eau et a vécu un sentiment de résurrection. L'artiste propose au visiteur de s'immerger dans une expérience sensorielle et un univers métaphysique « *afin d'explorer des phénomènes de perception sensorielle et d'atteindre la connaissance* »[454]. Il évoque ainsi la dimension spirituelle de l'homme grâce à ces corps qui semblent immatériels sur les cinq écrans de très grandes dimensions, et grâce aussi à la bande sonore qui accompagne les mouvements, aux effets de lumière, à une mise au point floue, et à la technique du ralenti : ceci est confirmé par Bill Viola : « *Notre culture évacue le lieu de la contemplation. Il n'existe pas de lieu officiellement consacré à l'expérience subjective dans notre culture. L'art pourvoit* »[455].



n°66 : Bill Viola, Five Angels for the Millennium

En conclusion, en suivant le parcours de *Big Bang*, le visiteur pouvait ainsi découvrir les huit sections concernant la démarche artistique de la destruction vers la construction : la conception du parcours de *Big Bang* montre que : « *la création, expression de la créativité, s'oppose aux valeurs anciennes qui régulaient précédemment la société : la norme, les règles, la tradition, système dans lequel la question de l'innovation, de l'inventivité avait peu d'incidence* »[456]. L'implantation de cette conception dans le parcours a recours à la scénographie, afin de proposer, selon le professeur de sociologie Jean Davallon, « des situations de rencontre »[457] et permet de « *mobiliser les sensations et l'imaginaire des visiteurs en les intégrant dans des univers propices à la réception des messages du contenu de l'exposition* »[458].

Selon la scénographe Kinga Grzech, la scénographie d'exposition est « *une*

453 La brochure *BIG BANG,* (*Departing Angel, Birth Angel, Fire Angel, Ascending Angel, et Creation Angel*).
454 Dossier de presse *Big Bang*, p.25.
455 Catalogue *Big Bang* , Centre Pompidou, p.167.
456 Catherine Grenier, ''*Le Big Bang moderne*'', Catalogue *Big Bang*, Centre Pompidou, Paris, 2005, p.14
457 Jean Davallon, *L'Exposition à l'œuvre*, L'Harmattan, 2000.
458 Florence Belaën, *Les expositions d'immersion,* la lettre de l'OCIM n°86, 2003.

forme de médiation spatiale, un moyen de divulgation d'un propos, d'un concept, d'une émotion, à l'interface entre l'émetteur-objet et le récepteur-public. Son vecteur n'est pas le verbe mais l'espace tridimensionnel dans lequel elle prend la forme de langages multiples »[459]. A travers cette définition, nous aborderons dans la partie suivante les trois typologies de la scénographie (l'éloge de la matière ; l'identité et la différence par rapprochement et confrontation de caractéristiques formelles ; l'éloge de la couleur).

Avec cette dernière section de *Big Bang* prend fin le parcours de l'exposition, qui, selon une trame sacrée mise en place par C. Grenier, a été réalisée pour initier le visiteur à l'art moderne. Comme dans toute initiation, où le non-initié doit d'abord entrer dans un lieu obscur, un bois ou un autre lieu semé d'embûches et de visions terrifiantes, le visiteur de *Big Bang* a dû se confronter à des salles de destruction, de mort, de violence, de laideur, avant de ressortir en « initié », comme nous le montrent les dernières séquences de *RÉENCHANTEMENT* qui se termine par les scènes de résurrection de la vidéo de Bill Viola ; le choix de cette vidéo montre clairement que la scénographie du parcours de *Big Bang* a été judicieusement organisée et répond bien à la trame voulue par C. Grenier : *Big Bang*, initiation à l'art moderne se termine comme de très nombreux rites initiatiques à travers le monde (reflet de l'importance de l'anthropologie dans la pensée moderne) par une « purification » par l'eau, qui va faire naître l'homme nouveau, celui qui est enfin capable de « comprendre » – c'est sûrement ce que C. Grenier espère après la visite de cette exposition ; cette immersion fait aussi penser au baptême, rite chrétien, qui rappelle la théorie chère aussi à C. Grenier (que nous avons analysée au début de ce chapitre) ; enfin l'utilisation d'une vidéo (plutôt que d'une peinture ou d'une statue) comme dernière impression laissé au visiteur, avant de ressortir de l'exposition en initié, marque l'importance donnée dans l'art contemporain aux nouvelles disciplines artistiques.

E. Métamorphose des regards portés sur le réel

Après notre première approche qui consistait à suivre la trame narrative, nous allons maintenant analyser comment les mises en scène favorisent le rapprochement et la confrontation de caractéristiques formelles.

Face à une société du « zapping cuturel », l'organisation chronologique étant devenue obsolète par la disparition des cloisonnements entre les disciplines et les diverses expressions de la modernité et de la postmodernité, il convient de trouver de nouveaux critères de choix pour une exposition thématique. Ceci nécessite plus de stratégie s'appuyant sur la scénographie, afin d'offrir la possibilité d'approfondir, de

459 Kinga Grzech, *La scénographie d'exposition, une médiation par l'espace*, la lettre de l'OCIM n°96, novembre-décembre 2004.

donner envie d'en savoir plus, d'amplifier et d'élargir les perspectives de l'art. La mise en scène ne favorise pas seulement la facilité de lecture et la réflexion sur les liens à tisser entre pratiques artistiques et historiographie, elle cherche aussi à rendre le sujet vivant. Selon Florence Belaën, chercheuse spécialisée dans les expositions, elle sert à « faire vivre »[460]. L'apparition de la pratique de l'immersion dans les expositions répond à une approche basée sur les sensations et les expériences du visiteur. Le professeur Stephen Bitgood distingue quatre formes d'immersion : « *interactive, médiatique, esthétique, dramatique* »[461].

Les œuvres exposées sont mises en scène sous un double aspect : « destruction – création » : « *Détruire pour créer – créer pour détruire* »[462], qui interroge le visiteur sur chaque œuvre dans son contexte de création, lui-même inclus dans le contexte artistique d'un changement d'époque. Nous allons aborder l'expérience esthétique du visiteur à travers l'analyses de cinq thèmes auxquels celui-ci sera confronté : « *la transfiguration du banal* »[463] ; le rapprochement de formes détruites ; mise en tension : les œuvres transparentes ; jeux de reflets ; de l'éloge du mou .

a. « *La transfiguration du banal* »[464]

Dans la salle *Échelle aberrante,* on trouve *la Boîte d'allumette* (1967) de Raymond Haines, la lampe génate *Moloch*[465] (1970-1971) de Gaetano Pesce et *Buckingham Palace with First Prize* (1970) de Malcolm Morley.

n°67 : Gaetano, Pesce Moloch, 1970-1971

Ces trois œuvres reproduisent des objets du réel, une boîte d'allumettes ordinaire, une lampe design ''Moloch'' de Gaetano Pesce et une carte postale, et leur donnent des dimensions monumentales, ce qui peut avoir comme effet sur le visiteur un pouvoir de « subjugation ». On pourrait comparer ces œuvres aux ready-made de Duchamp, auxquels les artistes ont simplement donné des dimensions extraordinaires. La réalité

---

460 Florence Belaën. *L'analyse de l'apparition d'un nouveau genre culturel dans les musées des sciences : les expositions d'immersion.* Xe Colloque bilatéral franco-roumain, CIFSIC Université de Bucarest, 28 juin – 3 juillet 2003.

461 Bitgood (Stephen). 1990. « *The rôle of simulated immersion in exhibition* ». Technical Report, 90 (20). Jacksonville : Center for Social Design.

462 Catherine Grenier, *Le Big Bang Moderne,* Cat. *Big Bang*, Centre Pompidou, Paris, 2005, p.15.

463 Arthur Coleman Danto, *La transfiguration du banal,* Seuil, 1981.

464 *Ibid.*

465 Illustration n° 67 : Gaetano Pesce, *Moloch,* 1970-1971, 312 x 230 cm.

est transformée, et ainsi sont créées « *autant de dissonances dans la répartition de l'ordre des choses, que de mises en doute du système de représentation* »[466]. Cette échelle aberrante doit attirer l'attention sur des objets ordinaires devenus objets de musée.

n° 68 : Louis Kahn, Centre de Philadelphie, 1952-1957 et Claude Viallat, Filet, 1970

Dans la salle *la Grille* de *DESTRUCTION* est présentée une maquette architecturale, *Projet pour le centre de Philadelphia*, 1952-1957 de Louis Kahn, une construction formée d'un échafaudage de lignes obliques. Derrière cette maquette, le *Filet*, (1970) de Claude Viallat, fait de cordes de noix de coco goudronnées et suspendu à la cloison, dépayse le visiteur par sa structure systématique, ordonnée et symétrique[467]. Viallat appartient au mouvement Supports/Surfaces[468] et récupère des cordes et tissus pour réaliser ses œuvres, en récusant les moyens picturaux traditionnels[469]. La proximité des œuvres de cette composition suscite différents angles de vue.

Ces deux œuvres (le filet et la maquette architecturale) sont situées l'une devant l'autre pour inviter le visiteur à regarder la superposition des trames qui produit un effet d'optique intéressant : une relation entre bidimensionnel (le filet) et tridimensionnel (la maquette) qui permet de mieux appréhender la cohérence de cette scénographie.

Cette juxtaposition joue sur les contrastes pour faire mieux apprécier la plasticité des matériaux : « *les rapports à l'objet, au geste et au sujet artistique, mais aussi à l'espace, sont repensées* »[470]. On assiste ici à une transfiguration du réel, qui

---

466 La brochure *Big Bang*.

467 Illustration n° 68 : au premier plan : Louis Kahn (1901–1974), *Centre de Philadelphie*, Projet non réalisé 1952-1957, plastique, métal, 114 x 67 x 67 cm, (maquettiste : Mr. Conrad) Derrière : Claude Viallat (1936) , Filet (Répétition), coco, goudron, 342 x 417 cm, créé pour être exposé en plein air en été 1970.

468 Supports/Surfaces : « *ce mouvement artistique apparaît en France en 1969, avec des artistes tels que Dezeuze, Viallat, Bioulès, Cane, Devade, Saytour, Valensi, etc. Leurs travaux, fondés sur une déconstruction du langage pictural en ses divers composants afin de mieux mettre en évidence la réalité matérielle de l'œuvre, reposent également sur une réflexion théorique, elle-même liée à la psychanalyse et la philosophie* ». – Pierre Cabanne , Dictionnaire des arts, les éditions de l'Amateur, 2000, p.962.

469 Ce mouvement crée la « déconstruction » de la toile et met en évidence les éléments constitutifs de la peinture : le châssis et le cadre, comme « les organismes de la peinture rendue à sa signification essentielle », - Michel Draguet, Chronologie de l'art du XXe siècle, Flammarion,1997, p.288.

470 Site de MAMAC : http://www.mamac-nice.org/francais/exposition_tempo/musee/robinson/robinson.html

fait d'un banal outil de travail (une maquette, un filet) une création artistique, ce qui constitue, dans l'histoire de l'art, une rupture avec le passé, un nouveau genre créatif, qui demande au visiteur un regard pluriel prenant en compte l'espace, les formes et les matériaux.

n° *69 : Kurt Schwitters, Prikken paa I en, 1939*

Dans la salle *Éclats* de *CONSTRUCTION/ DÉCONSTRUCTION*, le visiteur est invité à voir une œuvre, *Prikken paa I en*[471] (1939), de l'artiste Kurt Schwitters, qui utilise la technique du découpage/collage et utilise comme matériaux une superposition de coupures de journaux, fragments d'enveloppes timbrées, pages de calendrier, morceaux de carton et de toutes sortes de bouts de papier qu'il ramasse dans la rue et dans les ordures. Ce tableau où« *figurent deux feuilles de calendrier des 15 et 16 novembre, fait directement référence au déclenchement du conflit [de la Seconde Guerre mondiale]*».[472] Cette « transfiguration du banal » invite le visiteur à sortir de la simple observation pour entrer dans un contexte de guerre, en soulignant la brutalité et le désordre créés par ces fragments du réel. Selon Daniel Vander Gucht, sociologue : « *Duchamp et Schwitters ont chacun tenté une sortie de l'art, en tant que notion et institution, en réintégrant l'art dans la vie quotidienne, ordinaire, prosaïque, posant les fondements d'un art de vivre l'art qui soit aussi un art à vivre* »[473].

Dans le parcours des salles *CONSTRUCTION/DÉCONSTRUCTION*, le visiteur assiste aussi à des créations de transfiguration du banal qui sont conçues selon la problématique de la destruction aboutissant à une remise en question de l'art : dans la salle *Conceptualiser*, la transfiguration du réel permet au visiteur d'avoir une approche sur l'historique (la guerre) et sur la démarche artistique qui en a résulté : pendant la période 1914-1918, le mouvement DADA est apparu dans le contexte de la Grande Guerre et les artistes dadaïstes firent toutes sortes de manifestations afin de provoquer le renversement et le rejet des vieilles valeurs et des conventions. Les démarches du dadaïsme sont à la fois artistiques, idéologiques et politiques. Tout est bon pour

471 *Prikken paa I en (Le point sur le I)* en Allemagne, ces œuvres avaient été retirés de Musées pendant la période Hitlérienne et quatre d'entre elles, présentées à l'exposition de ''*l'art dégénéré*''. à Munich, détruites (voir la Partie I, p. 55). Il quitte l'Allemagne en 1937. Illustration n° 69 : Kurt Schwitters (1887 - 1948), *Prikken paa I en (Le point sur le I)*, 1939, mine graphite, crayon Conté, gouache et papiers découpés, sur contrecollé peint et collé sur aggloméré, 75,5 x 91,8 cm.

472 Extrait du catalogue *Collection art graphique - La collection du Centre Pompidou*, Musée national d'art moderne, sous la direction de Agnès de la Beaumelle, Paris, Centre Pompidou, 2008.

473 Daniel Vander Gucht, *l'art contemporain au miroir du musée,* Lettre volée, 2000, p.96.

détourner du passé le regard et le goût et pour déconstruire les modes de création artistique.

Dans la même salle, le visiteur est invité à voir, grâce à un dispositif scénographique de juxtaposition d'œuvres, *Card File*[474] (1962) de Robert Morris, représentant un fichier et, placé à côté, une œuvre *Sans titre*[475] (1973), du groupe Art and Language (un tiroir de fichier métallique).

C'est le rapprochement de ces objets fonctionnels qui explore un détournement et une redéfinition de l'art : l'art peut naître d'objets ordinaires[476]. Par cette juxtaposition d'objets, l'artiste propose aussi une réflexion à la fois sur l'objet et sur l'art et l'investit de significations neuves, ce qui constitue un nouveau langage artistique et critique.

A côté, une installation de Joseph Kosuth, *One color, Five Adjectives*[477] (1966), où l'artiste utilise le mot « adjectif » en cinq langues différentes (*Adjective, Adjectif, Adjectivo, Aggettivo, Adjekiv*) écrit en tubes de néon, met en évidence le mouvement artistique de l'Art conceptuel, qui fait appel au langage lui-même dans le processus artistique. Ainsi, en 1961, l'artiste Joseph Kosuth présente *One and Three Chairs*, qui conjugue une chaise, l'image de la chaise à laquelle il ajoute la définition de la chaise. C'est cette oeuvre que le critique d'art Nicolas Bourriaud prend comme exemple : « *Depuis l'art conceptuel, l'objet d'art se présente comme une information concernant le travail accompli en vue de réalisation, et l'artiste comme un opérateur d'événements plastiques* »[478]. Dans cette tendance, l'image, le texte et l'objet participent à l'action de transmission de l'intention de l'artiste et réinventent les modes de narration, selon la formule de Joseph Kosuth « *l'art comme idée comme idée* » (« *art as idea as idea* »)[479]. Ainsi, dans l'Art conceptuel, l'œuvre d'art devient polémique et possède son langage propre, comme un enjeu. Les artistes utilisent écriture, signes, vocabulaire, langage, concepts, et même tubes de néon, dont la lumière éclaire la salle et accentue l'effet d'artificialité pour renouveler la ''vision du monde''.

Toutes ces œuvres témoignent de la polémique sur l'utilisation en art de nouveaux matériaux, qui apparaît comme une tendance artistique mettant l'accent sur la transfiguration du réel depuis Duchamp et le ready-made « *désigné comme œuvre d'art,* [et qui] *appartient à la catégorie des objets de la vie quotidienne, et se caractérise*

---

474 Robert Morris (1931 -) *Card File (Fichier)*, 1962, Métal, bois, papier, 68,5 x 27 x 4 cm

475 Art and Language, sans titre, 1973, Métal, papier imprimé, crayons noir et couleur, 26,5x29,61,5 cm

476 Ceci est à rapprocher de ce que nous avons vu dans l'introduction au sujet de l'art mineur et du design (chapitre II de la première partie, p.55.)

477 Joseph Kosuth, *One Color, Five Adjectives (Une couleur, cinq adjectifs),* 1966, Néon, transformateur, 166 x 345 cm , Hauteur d'un néon : 10 cm.

478 Nicolas Bourriaud , *Formes de vie - L'art moderne et l'invention de soi*, Éditions Denoël , 2003, p.137.

479 Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Editions Gallimard, 2005, p.91.

donc par sa banalité »[480]. L'émancipation du choix des matériaux qui caractérisait l'objet noble (comme la toile pour les peintres, les marbres pour les sculpteurs) et par l'emploi d'objets courants (comme une roue, un urinoir, une séche-bouteille) changent les critères de l'appréciation de l'art, mais dans la scénographie aussi, le dispositif d'agencement des œuvres entre elles (leur confrontation jouant sur leurs ressemblances ou sur leurs différences) participe à leur signification et engage le visiteur dans une réflexion sur ce qui fait l'art moderne et contemporain. Dans cette scénographie, les objets industriels et quotidiens (cordes, journaux, affiches, tiroir de fichier métallique) sont mis en scène en introduisant une vision idéologique provocatrice et critique, selon les intentions des artistes, leurs techniques, leurs processus de création avec des nouveaux matériaux ou leur rapport avec les contextes sociaux et économiques. Ces divers objets convergent fortement dans leur relation à l'ensemble de l'espace pour illustrer l'image d'une tranfiguration du réel, une des caractéristiques fortes de l'art moderne et contemporain. Comme le dit le philosophe Arthur Danto : « *au moment où quelque chose est considéré comme une œuvre d'art, il devient sujet d'une interprétation* »[481] *et « cette interprétation est fonction du contexte artistique de l'œuvre. Ce qui suppose un corps de locuteurs et d'interprètes capables d'interpréter l'objet* »[482]. Cette approche apporte au visiteur des renseignements sur le thème de la construction à partir de la destruction. Dans le contexte de la fin de la transcendance en art, les artistes, en conjuguant la diversité des œuvres, révèlent un nouvel aspect de l'art, la « *transfiguration du banal* »[483]. La scénographie du parcours est destinée à conduire à un dévoilement de ce changement des critères artistiques qui pourrait au premier abord étonner les visiteurs.

b. le rapprochement de formes détruites

Dans la salle *Procédures violentes* de la section *CONSTRUCTION/ DÉCONSTRUCTION, Chopin's Waterloo*[484] (1962) est constitué de ce qu'il reste d'un piano détruit par Arman devant un public. *Chopin's Waterloo* fait partie de la série *Colères*. Les morceaux ont été ensuite collés sur un support rouge de manière à créer une nouvelle

n° 70 : Arman, Chopin's Waterloo, 1962

480 Florence de Mèredieu, *histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Larousse, p.214.
481 Arthur Danto, « *Artworks and Real Things* », in Theoria, XXXIX, 1973, pp.1-17.
482 Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris , Stock, coll. Les essais, 2003, p.154.
483 Arthur Coleman Danto, *La transfiguration du banal,* Seuil, 1981.
484 Illustration n° 70: Arman (1928 - 2005), *Chopin's Waterloo*, 1962, Morceaux de piano fixés sur panneau de bois, 186 x 302 x 48 cm Poids : 400 kg.

composition, une sorte de tableau en relief, un aspect réinventé par rapport à la forme originelle du piano. Cet instrument, transformé en sculpture par un geste de violence, devient ainsi une reconstruction artistique. Dans la salle, à côté de *Chopin's Waterloo,* une photographie en noir et blanc, *Conical Intersect*[485] (1975) de Gordon Matta-Clark, montre un immeuble, 29 rue Beaubourg, voué à la démolition est situé juste à côté du Centre Pompidou. La « coupe » que l'artiste perce dans cet immeuble permet de voir l'ossature du Centre, dont l'architecture était à l'époque plutôt décriée. Ce travail de « coupe » que Gordon Matta-Clark réalisait sur des maisons abandonnées ou sur le point d'être démolies « *renversait le processus de construction en révélant les structures internes des bâtiments* [...] *son action était guidée par la volonté d'introduire une critique de l'environnement urbain en en modifiant la perception* »[486]. Les « coupes » de Matta-Clark étaient enregistrées grâce à des photos, comme ici, ou grâce à des films.

n° 71 : Gordon Matta-Clark, Conical Intersect, 1975

La photographie de Matta-Clark, qui met en évidence l'architecture des lieux, faisant naître des émotions par la vision juxtaposée du passé et du présent de la société est un documentaire en noir et blanc qui contraste avec la structure éclatée du piano d'Arman, mise en valeur par ses couleurs.

Dans les années 1960, la société de consommation a eu pour effet d'intéresser les artistes à la vie quotidienne. Afin de questionner et bouleverser la notion d'œuvre d'art par rapport à la banalité visuelle et à la culture matérialiste, les artistes se mettent à récupérer les matériaux issus de la société industrielle ou de la vie quotidienne pour se les approprier et pour s'en servir comme base d'un message critique par rapport à cette société de consommation.

Arman récupère et manipule divers objets de la vie quotidienne ou des rebuts, comme s'il s'appropriait directement le réel, dans un langage plastique pour présenter une démarche critique. L'idée est d'interroger la banalité visuelle d'un monde et d'un mode de vie modernes. C'est ce que font les artistes dans une démarche artistique innovante. « *Grâce à la réévaluation de la relation entre l'art et le quotidien, il est possible d'établir un lien entre les œuvres, a priori très différentes, issues du Pop Art et du minimalisme* »[487]. Les artistes s'attachent à une réalité nouvelle, née d'une société de consommation. En 1960, un groupe d'artistes autour d'Yves Klein proclame le *Manifeste*

---

485 Illustration n° 71 : Gordon Matta-Clark (1943 – 1978), *Conical Intersect,* 1975, Epreuve chromogène, 106,3 x 112 x 5,5 cm, Paris, 27/29 rue Beaubourg.

486 Dossier du Centre Pompidou sur Conical Intersect.

487 Michael Archer, *l'art depuis 1960,* éd. Thames & Hudson, paris, 2004, p.8.

du Nouveau Réalisme : « *Le jeudi 27 octobre les Nouveaux Réalistes ont pris conscience de leur singularité collective. Nouveau Réalisme = nouvelle approche perceptive du réel* »[488]. Ces artistes utilisent des procédés tels que l'assemblage (Tinguely), le compressé (César) et l'accumulé (Arman) pour proposer une réflexion sur la banalité, l'environnement urbain et la société capitaliste. La mise en scène de deux œuvres qui convergent fortement entre elles, telles que *Chopin's Waterloo* et *Conical Intersect*, pour illustrer l'image de la destruction et pour en proposer une lecture déductive, est réalisée afin de refléter le positionnement des artistes qui les ont créées par rapport à la société où ils vivent, et en particulier par rapport au développement du capitalisme et à la culture de consommation qui influencent le mode de vie. C'est un art qui, à la fois, critique la société et l'utilise.

Le visiteur de l'exposition peut découvrir des œuvres qui évoquent les aspects émotionnels et un certain pessimisme des artistes. Les œuvres d'Arman et de Gordon Matta-Clark renvoient au contexte social et procèdent également de l'esprit de subversion.

c. Mise en tension : les œuvres transparentes

Dans la section *CONSTRUCTION/DÉCONSTRUCTION*, se trouvent aussi de chaque côté de la salle *Conceptualiser*, qui présente deux salles (*Transparence* et *Salle blanche*), des œuvres « *fondées sur des propositions théoriques, philosophiques, politiques ou poétiques* »[489].

Dans la salle intitulée *Transparence*, deux œuvres sont présentées côte à côte, un tableau *Composition A.XX* et une maquette *Forum de la musique, de la danse et de la culture visuelle*.

Le tableau *Composition A.XX*[490] (1924) de László Moholy-Nagy, un artiste hongrois d'avant-garde par la superposition de formes géométriques, proches du style constructiviste. De prime abord, on croit que cette œuvre de 135,5 x 113 cm correspond à une nouvelle forme de collage, réalisée grâce à une plaque en verre transparent qui se dégage en biais du tableau, s'appuyant sur une autre plaque opaque placée à l'arrière. Le spectateur peut être intrigué, mais en s'approchant, il peut voir qu'il s'agit, en réalité, d'une peinture à l'huile

n°72 : László Moholy-Nagy, Composition A.XX , 1924

488 le dossier pédagogique : *L'objet dans l'art du XX^e siècle*, Centre Pompidou.
489 Voir « *La transfiguration du banal* », Partie II. Chapitre I , p.154.
490 Illustration n° 72: László Moholy-Nagy (1895 – 1946)*, Composition A.XX,* 1924, Huile sur toile, 135,5 x 115 cm.

qui donne une impression de transparence en jouant uniquement sur le noir, le blanc et des tons de gris pâle. Moholy-Nagy fait une expérience sur la manière dont la peinture peut créer des effets de luminosité, de transparence et d'opacité. La transparence avait déjà été étudiée par les peintres classiques, qui aimaient placer un flacon, une bouteille, des verres, dans une nature morte ; mais cette transparence là, ne concernant que des objets reconnus d'avance comme transparents par le regard du spectateur, fait que ces études traditionnelles de la transparence ne vont pas aussi loin que les recherches de Moholy-Nagy : en effet la transparence, dans ce tableau, n'est pas suggérée par un objet transparent. Le tableau est abstrait, c'est la transparence pour elle-même ; de plus l'ordonnance de cette transparence crée un effet de troisième dimension, une mise en relief de l'espace.

Grâce à son intérêt pour la photographie, l'artiste exploite les effets lumineux, et ne cessera de développer ses idées, plus spécialement dans la recherche sur Licht-Vision[491]: « *Espace, temps, matière, unis dans la lumière* »[492]. Moholy-Nagy parle de cette œuvre comme d'un « *tableau peint avec la lumière* »[493].

En face de composition *Composition A.XX* se trouve installée, au milieu de la salle, la maquette architecturale *Forum de la musique, de la danse et de la culture visuelle*[494] (2004) de Toyo Ito.

n° 73 : Toyo Ito ,
Maquette Forum de la musique, de la danse et de la culture visuelle, 2004

Cette maquette reflète l'intérêt de cet artiste japonais pour une quête de la fluidité par l'emploi de matière transparente. Le rapport entre la transparence et l'opacité des parois extérieures, les formes organiques et transparentes du bâtiment, sont destinés à permettre à la lumière de pénétrer à l'intérieur, montrant un espace-flux et transparent comme un lieu d'expériences perceptives liées aux déplacements du spectateur. C'est le développement de la notion de flexibilité de l'espace-flux, un développement conçu comme une quête de la fluidité et de l'immatérialité. Comme il est indiqué dans la brochure *Big Bang* : « *Transparence : Espace de dématérialisation et d'ouverture, de passage entre intérieur et extérieur, intime et social, esprit et réalité, la transparence traduit l'utopie moderne d'une transformation profonde de la relation de l'homme au monde* »[495].

491 En1924, Moholy-Nagy découvrait l'intérêt d'une technique qui est liée à l'invention de la photographie. Il a réalisé les œuvres qui mettent en relief la réalité et les composantes plastiques (les volumes, la lumière, les ombres et les clairs).

492 László Moholy-Nagy, *Licht-Vision* (Vision-lumière), 1917.

493 La brochure exposition, *Big Bang*, p.3.

494 Illustration n° 73 : Toyo Ito (1941 -), *Maquette*, 2004, Plastique, 35 x 111,7 x 76,7 cm.

Le visiteur peut voir que le champ de l'art s'est élargi, notamment dans tous les domaines de l'environnement quotidien, par la diversité des matériaux, qui a joué un rôle important dans les bouleversements de l'art du XX[e] siècle, et par la valorisation des savoir-faire. Selon Marta Hernandez : « <*Ces Immatériaux*> [verre, lumimère, transparence] *avaient l'objectif d'interroger les nouveaux matériaux du monde technique. Par le moyen de cette interrogation, ils visaient à éveiller chez le visiteur une sensibilité face à un nouveau monde qui, selon ses concepteurs, était à l´époque en train de naître. Dans ce monde nouveau il était question des nouveaux matériaux, de technologies nouvelles, de nouveaux modes de perception, de représentation et de symbolisation ; de nouveaux moyens de décision, de conception et de production* »[496]. Avec les œuvres d'art qui naissent de ce changement du monde, l'artiste ne cesse de chercher des possibilités d'utiliser les nouvelles tendances, de se confronter aux concepts caractéristiques de l'art actuel et, afin d'innover, de réfléchir aux possibilités que peuvent offrir les nouvelles techniques, les nouveaux matériaux, et ils y incluent même un nouveau « matériau » invisible : la transparence.

Cette mise en tension d'œuvres « transparentes », par la confrontation de matériaux de la transparence (plastique, Plexiglas, verre, caoutchouc) et d'effets picturaux (comme chez Moholy-Nagy), stimule le sens d'une sublimation et d'une dématérialisation de la matière.

d. Jeux de reflets

Dans la section *Miroir-Entropie*, sont présentées des oeuvres de Robert Smithson, Constantin Brancusi, Marc Newson et André Kertesz. Ces artistes utilisent des matériaux issus de la société industrielle, tels que des miroirs et des surfaces réfléchissantes de métal. Par exemple, *Mirror Vortex*[497] (1964) de Robert Smithson, est une sculpture qui agence des pièces de miroir en forme de polyèdres. Ce qui attire le visiteur, c'est le miroir qui provoque une expérience visuelle particulière avec ce qui est réfléchi, c'est à dire des reflets autour du spectateur lui-même et de son environnement.

n° 74 : Robert Smithson, Mirror Vortex, 1964

495 La brochure *Big Bang*, p.3.

496 Marta Hernandez, «*Les Immatériaux*», Revue Appareil [En ligne], Varia, Articles, mis à jour le : 09/04/2008, URL : http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=93.

497 Illustration n° 74 : Robert Smithson (1938 – 1973), *Mirror Vortex,* 1964, acier peint, miroir, 87,5 x 144,8 x 63,5 cm, 3 trièdres en acier peint en gris dont les parois internes sont tapissées de miroirs triangulaires.

À côté de *Mirror Vortex*, se trouve une chaise *Alufelt Chair*[498] (1993) de Marc Newson, une chaise en aluminium poli et laqué, qui devient une sculpture plus esthétique que fonctionnelle et rappelle le style futuriste ou la science-fiction. Toujours en métal, une sculpture *Princesse X* de Constantin Brancusi[499], pour laquelle l'artiste a utilisé la technique du polissage, et dont le titre et la forme évoquent de façon abstraite un corps féminin : « *le poli, disait encore Brancusi, est une nécessité que demandent les formes relativement absolues de certaines matières* »[500].

n° 75 : Marc Newson, Alufelt Chair, 1993

Un autre exemple est une vidéo *Mirror*[501] (1969), de Robert Morris, qui voisine avec les autres œuvres réfléchissantes. On y voit l'artiste se promenant dans la nature avec un miroir qui reflète le paysage autour de lui, comme s'il ne pouvait avoir de certitude du paysage que par son reflet dans le miroir.

Toutes ces recherches se sont orientées vers une dimension spatiale. Par l'abandon des techniques traditionnelles (le moulage ou la taille directe), les artistes élargissent leurs pratiques pour créer des sculptures employant le miroir et des matériaux pouvant être polis (verre, fer, plastique, métal). Aussi, ils intègrent leurs alentours et font ressortir des caractéristiques telles que la désorganisation, la déformation et le flou. Le miroir se fait aussi « *instrument de transformation et de décomposition de l'espace réel* »[502].

Cette mise en scène dans la section *Miroir-Entropie* plonge le visiteur dans une logique où chaque œuvre devient signifiante dans sa relation à l'ensemble. Pourquoi « entropie » ? C'est sans doute d'abord parce que c'est un terme qu'utilise Robert Smithsonen parlant de son art. Le mot « entropie » (du grec signifiant « transformation ») est un terme de thermodynamique qui définit une *« grandeur qui en thermodynamique permet d'évaluer la dégradation de l'énergie d'un système. L'entropie d'un système, caractérise son degré de désordre* »[503]. Le miroir aussi « *introduit un principe de désorganisation, d'entropie. Reflets, échos et imitations engendrent des espaces*

---

498 Illustration n° 75 : Marc Newson, *Alufelt Chair,* 1993, Aluminium poli et dos laqué, 85 x 67 x 100 cm.

499 l'illustration de cette sculpture se trouve dans la partie Métamorphoses, p.130.

500 Ionel Jianou, *Brancusi,* Arted, Paris, 1963, p.67.

501 Robert Morris (1931 -), *Mirror,* 1969, film cinématographique 16 mm noir et blanc, silencieux (Distributeur : Leo Castelli Gallery).

502 La brochure *Big Bang.*

503 Gwenaëlle Larvol, « *L'entropie, un procédé artistique : Robert SMITHSON* », http://artinterfaces.free.fr/gwensmith.htm

déformés, tournoyants, instables »[504]. Ce rapprochement des œuvres favorise le caractère illusoire de la matérialité. Le visiteur perçoit une profusion d'effets spectaculaires et inédits dans une multiplicité de possibles selon l'accrochage des œuvres et son propre positionnement, ou selon son regard quand il traverse la salle.

Dans ces œuvres inspirées de la recherche sur la perception, les artistes manifestent leur révolte contre l'esthétique formelle. Ceci permet de comprendre un des aspects du thème de la *DESTRUCTION. Miroir-Entropie* s'inscrit dans le cheminement des artistes d'avant-garde qui accèdent aux recherches scientifiques nouvelles et se mettent à associer des matériaux et des procédés nouveaux.

Aussi bien dans les œuvres transparentes (*Composition A.XX*) que dans les œuvres qui jouent sur les reflets, on perçoit l'intérêt de ces artistes pour ce qu'on pourrait appeler une nouvelle matière : la lumière. On a déjà vu aussi l'emploi de la lumière comme matière, dans l'œuvre de Cristina Iglesias[505], *Passage II*, où le message et les nattes suspendues n'existent que grâce à la lumière.

La mise en scène des œuvres aux matériaux réfléchissants évoque un tournant remarquable de l'histoire des arts .

e. De l'éloge du mou

En suivant le parcours, le visiteur de la section *CONSTRUCTION / DÉCONSTRUCTION*, arrive dans la salle qui a pour titre *Le Mou*, où l'on trouve une œuvre intitulée *Ghost Drum Set*[506] (en Français : la batterie fantôme) réalisée en 1972 par l'artiste Suédois Claes Oldenburg : créée en toile cousue. Constituée « *d'une matière molle, la batterie devient absurde, puisqu'elle perd l'un de ses attributs essentiels, la rigidité des caisses de résonance* »[507], la transformation d'un objet sonore et dur (la batterie) en matériau mou ouvre un nouveau chapitre de l'histoire des arts plastiques, remettant en question l'usage de matériaux durs et nobles (marbre, bronze, bois) jusque-là les seuls utilisés dans l'art classique.

n°76 : Claes Oldenburg, Ghost Drum Set, 1972

504 La brochure *Big Bang.*

505 Voir l'œuvre de Cristina Iglesias que nous avons étudiée dans la partie II. De la mélancolie au réenchantement, p. 149.

506 Illustration n° 76 : Claes Oldenburg, *Ghost Drum Set*, 1972, Installation, Dix éléments en toile cousus et peints contenant des billes de polystyrène, Toile peinte, polystyrène, 80 x 183 x 183 cm, Socle : 60,5 x 183 x 183 cm.

507 http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-pop_art/ens-pop_art.htm

Le travail de l'artiste américain Robert Morris dans le domaine du mou est également présenté dans cette salle. Pour son œuvre *Wall Hanging*[508], Morris a utilisé des plaques de feutre industriel, afin d'exprimer « *une volonté de contester le caractère solide et durable des réalisations* »[509]. *Wall Hanging*, par la manière dont cette œuvre est accrochée, crée des replis dans la matière qui soulignent sa mollesse. Dans un article publié en 1968 dans la revue *Artforum* et qu'il intitule *Anti Form*, Robert Morris décrit ainsi une approche artistique fondamentale : « *Les nouveaux travaux sont peut-être à une aussi grande échelle qu'auparavant, mais plutôt que monumentaux ou publics, ils sont aujourd'hui intimes, mobiles, jetables même. La structure, également, n'a plus de prétentions – c'est-à-dire pas plus que les barrières contre les cyclones; coulée de plomb, mousseline, latex caoutchouteux ou nappes de coton peuvent s'y prêter. En bref, l'idée de l'objet s'est engloutie par la volatilité, la liquidité, la malléabilité, la mollesse –toutes caractéristiques instables – de la substance qui la concrétise. Ce qui veut dire que l'objet devient en grande partie une référence à l'état de la matière, ou, de façon exceptionnelle, le symbole d'un processus (d'une action) sur le point de commencer ou déjà achevé* »[510].

n° 77: Robert Morris, Wall Hanging, 1969 – 1970

Selon cette conception, les artistes utilisent ces procédés nouveaux au cours du XX[e] siècle pour expérimenter des matériaux divers ; ainsi, c'est aussi le cas pour l'œuvre de Barry Flanagan, *Casb 1'67*[511] (1967), une sorte de colonne qui se présente comme un sac conique rempli de sable. Les matériaux (le textile et le sable) deviennent pour Flanagan de nouveaux média sculpturaux et son œuvre s'émancipe de la matière solide caractéristique de la sculpture traditionnelle. Ces œuvres de Robert Morris et Barry Flanagan se confrontent, afin de renforcer le thème du Mou qui évoque une sensation ou, dans un sens plus intellectuel, une anti-forme. Ces œuvres mettent en valeur l'expressivité du mou comme matériau et génèrent une réflexion sur l'utilisation d'éléments plastiques nouveaux et variés (textiles, formes, volumes).

---

508 Illustration n° 77 : Robert Morris (1931 -), *Wall Hanging,* (Tenture, Felt Piece), 1969 – 1970, Feutre découpé, 250 x 372 x 30 cm.

509 http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-antiforme/ENS-antiforme.htm

510 *Ibid*.

511 Casb : contraction de canvas sandbag (sac de sable en toile). Barry Flanagan (1941 – 2009), *Casb 1 '67 (casb),* 1967, toile et fil de coton, sable, bois, sac tronconique rempli de sable et érigé sur une base circulaire, 260 cm diamètre : 52 cm, poids : 250 kg.

Plus loin, une vidéo attire l'attention du visiteur : il s'agit de *Mes poupées*,[512] (1933) de Marie-Ange Guilleminot, qui présente un objet, une sorte de « poupée » caressée de façon répétée.

n° 78: Marie-Ange Guilleminot, Mes poupées, 1993

La souplesse du textile apparaît ici comme un important langage artistique, qui se réfère clairement aux autres œuvres de cette salle. Comme il s'agit d'une vidéo, ce geste de manipulation renforce la notion de mou : dans *Ghost Drum Set*, *Wall Hanging, casb 1 '67*, le visiteur ''voyait'' l'objet mou; par l'intermédiaire de la vidéo, il a l'impression de l'apprécier par le « toucher ».

Le rapprochement des œuvres dans le parcours invite le visiteur à réfléchir sur les possibilités d'utilisation de ces matériaux très divers (qui ne faisaient pas partie de l'art traditionnel) et aussi à réfléchir sur des développements intéressants dans le domaine des arts plastiques. Selon la critique d'art Catherine Millet : « *la légèreté et la maniabilité des ces objets correspondent parfaitement à une époque où l'éphémère est une valeur* »[513]. L'émergence de matériaux nouveaux et incongrus ouvre une voie qui s'oppose à l'approche formelle et matérielle à valeur « éternelle », qui était constante dans l'art classique. L'altérité des œuvres sensibilise aussi les visiteurs, centrant leur attention sur la signification du parcours thématique ; dans le rapport entre le *Mou* et la *DESTRUCTION*, il s'agit d'un matériau *Anti Form* qui suivant la phrase de Robert Morris « *conteste le caractère solide et durable* »[514].

Pour conclure cette partie sur la mise en scène par la diversité du rapprochement, nous dirons que la scénographie juxtapose des œuvres utilisant des techniques et des matériaux divers dans le but de contrarier les lectures et renouveler les regards figés par des habitudes culturelles : ceci permet d'attirer l'attention sur une nouvelle façon de percevoir les œuvres et invite à un ralentissement du regard qui découvre la nouveauté pour mieux l'accepter. C'est ainsi que Jean Davallon, spécialiste de muséologie, souligne que: « *Ce jeu des isotopies contribue fortement à la lisibilité du circuit* [...] *il ne constitue pas un lieu distinct de son environnement. Il est donc indispensable qu'une récurrence des traits facilite la reconnaissance et la mémorisation; elle signe l'appartenance de tel ou tel élément à l'ensemble du circuit* »[515].

---

512 Illustration n°78 : Marie-Ange Guilleminot, *Mes poupées*, 1993, Vidéo, Betacam SP, PAL, couleur, son, durée: 32' (présentée en boucle).

513 Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, Flammarion, 1987, p.57.

514 site du Centre Pompidou http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-antiforme/ENS-antiforme.htm.

515 Jean Davallon, *L'Exposition à l'œuvre*, L'Harmattan, 2000, p.153.

Ainsi l'accrochage choisit de répercuter d'une manière récurrente un motif ou un signe dans cette mise en scène, afin que le spectateur puisse concentrer toute son attention sur les sujets et les thèmes annoncés. Grâce à l'agencement de la scénographie, le visiteur doit pouvoir éprouver une impression esthétique et se rendre accessible aux pratiques que les artistes ont développées en s'opposant à la rigidité de la sculpture traditionnelle : « *avec des matériaux instables et passifs, l'artiste utilise le potentiel plastique et métaphorique du mou. Soumise à la gravité, la forme devient libre, modifiable, une antiforme sans limites* »[516].

L'utilisation de matériaux hétérogènes aboutit à l'élaboration d'un processus de pratiques artistiques nouvelles. Le visiteur, lui, découvre des œuvres d'art moderne plutôt déconcertantes, mais réalisées à partir de matériaux (verre, métal, plastique, feutre, textile) qui lui sont déjà familiers dans la vie quotidienne, alors qu'autrefois l'art n'était représenté que par des matières nobles dignes de symboliser le caractère beau, sublime de l'art. Comment peut réagir le visiteur ? D'un côté, ses idées sur l'art peuvent être complètement bouleversées par le choix de ces matériaux « vulgaires ». D'un autre, en revanche, sa rencontre avec des matériaux qui lui sont familiers peut lui faire mieux accepter ces œuvres modernes assez étranges.

Les artistes, se servant de matériaux nouveaux pour créer des « œuvres » d'art, ont transformé des objets ordinaires, et même des éléments insignifiants, pour les intégrer dans des œuvres conçues pour provoquer la réflexion sur une société de consommation de masse, en vue d'aboutir à une interrogation sur la place de la matérialité dans le monde. C'est une démarche qui accorde à l'acte artistique, par la multiplicité des matériaux utilisés, la fonction de créer une nouvelle esthétique qui prend en compte une réflexion sur la société actuelle.

F. Identités et différences : la tension du regard

Nous allons aborder la manière dont la scénographie favorise l'expérience du visiteur à travers la mise en scène de l'identité et la différence (espaces hétéroclites et horizontaux; introduction de la géométrie dans l'art ; de la forme brute informelle à l'objet primitif ; du symbole à l'être hybride) Cette scénographie permet d'amener le visiteur à visualiser l'altérité et la singularité des œuvres. L'historien américain Hal Foster pense que « *l'anthropologie est contextuelle, autre valeur importante aux yeux des artistes et des critiques, nombre d'entre eux concevant des projets comme travail de terrain dans la vie quotidienne.* […] *l'anthropologie s'intéresse à l'altérité, et, de pair avec la psychanalyse, ce trait a fait d'elle une lingua franca pour une bonne part de la*

516 La brochure *Big Bang*, Centre Pompidou, 2005.

production artistique et théorique récente »[517]. Cette mise en scène révèle différentes approches anthropologiques de la production artistique qui distrairaient le visiteur de la relation directe avec ce qui est montré.

Par cette mise en scène, la curiosité des visiteurs est éveillée : ils sont donc amenés plus facilement à réfléchir sur les origines des créations à partir des préoccupations personnelles des artistes ou de problématiques esthétiques, sociales, politiques. Ainsi que le disait déjà Michel Foucault dans les années 1960 et 1970, « *un regard qui distingue, répartit, disperse, laisse jouer les écarts et les marges - une sorte de regard dissociant capable de se dissocier lui-même* »[518], c'est à dire, qu'il s'agit de stimuler le visiteur afin qu'il se détourne de sa manière unique et traditionnelle de regarder les œuvres d'art et qu'il se mette à penser « la discontinuité (seuil, rupture, coupure, mutation, transformation) »[519].

a. Espaces hétéroclites

Dans la sous-section *Chaos*, le visiteur est invité à voir *Number 26 A*, *Black and White*[520] (1948) de Jackson Pollock, qui propose une impression esthétique particulière en raison du fait que la perspective est abandonnée : « *l'absence de hiérarchie entre les éléments rend toute surface colorée elle-même non hiérarchisée puisque, pour le regard, toute focalisation devient impossible parce que la forme globale est non segmentale* »[521]. Il s'agit d'un jeu de lignes et de points qui sont des traces de la gestuelle de l'artiste caractérisée par la rapidité, la fluidité, le rythme. Ce registre reflète la tendance de l'Action painting, et montre surtout l'engagement physique du créateur, aboutissant à donner un tableau abstrait résultant d'un mouvement aléatoire, très loin du figuratif.

n° 79: Jackson Pollock, Number 26 A, Black and White, 1948

517 Hal Foster, *design & crime*, traduit par Christophe Jaquet, Edition, Les Prairies Ordinaires, 2008, p.116-117.

518 Michel Foucault, « *Nietzsche, la généalogie, l'histoire», Hommage à Jean Hyppolite,* Paris, P.U.F., coll. «Épiméthée», 1971, p.159.

519 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir,* Paris, Gallimard, 1969, p.13.

520 Illustration n° 79 : Jackson Pollock (1912 - 1956) *Number 26 A, Black and White, (Numéro 26 A, noir et blanc)*, 1948 , Peinture glycérophtalique sur toile, 205 x 121,7 cm.

521 René Payant, « *la libération de la peinture » Jackson Pollock: question*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1979, p.85.

A côté, la mise en scène de la maquette *Complexe d'appartement, Vienne*[522] (1983), d'une agence d'architecture autrichienne Coop Himmelb(l)au[523], donne une impression d'instabilité, en réunissant des morcellements architecturaux, et sensibilise le spectateur aux nouvelles caractéristiques formelles qui marquent une conception de la postmodernité : une déconstruction dans l'espace des normes architecturales habituelles.

n° 80 : Coop Himmelb(l)au, Complexe d'appartements, Vienne, 1983

Ces procédés chaotiques montrent tous deux l'apparition de nouvelles visions, tant dans la peinture que dans l'architecture. Les espaces hétéroclites et indéterminés correspondent à une révolution esthétique, comme le souligne le théoricien de l'esthétique Theodor W. Adorno : « *la mission actuelle de l'art était d'introduire le chaos dans l'ordre* »[524].

Les traces chaotiques créent une tension dynamique, qui n'est pas sans évoquer la théorie du chaos qu'exprime une section de *Big Bang*. Après les salles où le visiteur a pu voir des œuvres en relation avec le corps, il passe par une tout autre impression esthétique dans cette salle *Chaos*, où sont exposées des œuvres plus abstraites qui renouvellent la perception de l'espace, des œuvres caractérisées par la décomposition, la fragmentation, la discontinuité, l'instabilité.

b. Décloisonnement et géométrie

Dans les parcours de *DESTRUCTION*, les sous-sections *Passage à L'horizontal, Espace Géométrique, la Cité Abstraite, Grille,* et *Monochrome* présentent une nouvelle vision artistique de la géométrie.

Dans la salle *Passage à L'horizontal* de *DESTRUCTION*, le visiteur est donc amené progressivement vers des sculptures maintenant étalées au sol, faites de dalles de métal : *144 Tin Square*[525] (1975) de Carl Andre ou de mousse *Expansion n°14*[526] (1970) de César. Les artistes occupent une autre dimension de l'espace pour créer et exposer

---

522 Illustration n° 80 : Coop Himmelb(l)au, *Complexe d'appartements*, Vienne, 1983 , Carton, bois, papier kraft et tiges metalliques, 48 x 72 x 37 cm.

523 Fondée en 1968 par Wolf Prix, Helmut Swiczinsky et Michael Holzer qui atteint la renommée lors de l'exposition Deconstructivist Architecture au MoMA à New York en 1988.

524 Theodor W. Adorno, Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée, Paris, Payot, 1991, p.207.

525 Illustration n° 81 : Carl Andre (1935 -), *144 Tin Square*, (144 carrés d'étain), 1975, Etain, 366 x 366 cm.

526 Illustration n° 82 : César (1921 – 1998), *Expansion* n°14, 1970, Coulée de polyuréthane expansé, stratifié et laqué, 100 x 270 x 220 cm.

leurs œuvres, tout comme Pollock avait déjà utilisé le sol pour créer des œuvres par les techniques du dripping et du pouring de 1942 à 1950, même si ses tableaux étaient ensuite accrochés au mur.

Dans le parcours, les œuvres d'Andre et César marquent une rupture avec l'époque classique par leur rejet de la verticalité. Dans la salle, où elles sont présentées, la sculpture se développe uniquement dans le sens de l'horizontalité. Carl Andre fait une utilisation mesurée et rigoureuse de structures géométriques simples : il s'agit d'une surface carrée (Square) de dalles de métal posées au sol : « *le matériau est usiné de façon industrielle,* [...] *l'artiste est dépersonnalisé et se retire, en quelque sorte, derrière la matériau brut, refusant ainsi l'autocélébration du créateur* »[527]. Carl Andre ne considère pas la sculpture comme un objet autonome, mais envisage une sculpture-lieu, mettant l'œuvre en relation avec l'espace et avec le visiteur qui vit sa propre expérience de culture en relation avec le sol.

n° 81 : Carl Andre,
144 Tin Square, 1975

n° 82: César, Expansion n°14, 1970

144 Tin Square se situe au milieu de la salle, permettant ainsi au visiteur de marcher dessus, ce qui risque de le décontenancer ; le travail de Carl Andre attire ainsi l'attention sur la façon de percevoir une nouvelle possibilité de l'espace artistique : il s'agit pour le visiteur de marcher, d'éprouver l'espace ou le lieu, et de la sorte de questionner sa façon de percevoir l'œuvre et l'expérience de son propre déplacement. Andre le dit lui-même : « *la sculpture telle que je la vois est une route* »[528]. C'est une invitation au spectateur d'intégrer vraiment l'œuvre: « *une expérience du toucher qui implique le déplacement du corps du spectateur dont le regard ne produira au mieux qu'une synthèse totalisante. La marche, dès lors, a un caractère exploratoire indispensable à l'appréciation de la sculpture* »[529]. Alors que la verticalité est le support traditionnel pour la présentation des œuvres, cette œuvre-là, placée dans le passage entre deux salles, est destinée à être foulée aux pieds par les visiteurs.

A coté, *Expansion n°14,* de César, est une sculpture blanche en mousse de polyuréthane. D'une forme fluide, elle semble se répandre sur le sol, rappelant le cheminement des dalles de métal de Carl Andre. Cette présentation des œuvres renforce

527 Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain,* Editions Gallimard, 2005, p.91.
528 Les auteurs collectifs, *Les figures de la marche — un siècle d'arpenteurs de Rodin à Neuman* : Exposition, Antibes, Musée Picasso, p. 244.
529 Ibid., p. 244.

l'expérience esthétique par le contraste fort entre des matières différentes (mou/dur, lisse/relief), des couleurs (blanc opaque/argent) et des formes (informel/géométrique) qui invitent le visiteur à découvrir un univers matériel à travers des expériences multi-sensorielles loin des paramètres plastiques traditionnels et font basculer son regard, en raison de cette création d'un nouvel espace artistique, à l'opposé de la verticalité auquel nous sommes le plus souvent confrontés en sculpture.

La disposition des espaces horizontaux éclaire d'un regard nouveau la perception de la spatialité. Le contraste formel et visuel, avec les expressions géométriques et horizontales (*Expansion n°14* et *144 Tin Square*) s'inscrit logiquement dans la recherche de la matérialité (le mou)[530] et de la fonctionnalité (sculpture/route). Ces différentes expériences stimulent la curiosité du visiteur et le préparent à la suite de la visite.

Dans la salle *Cité Abstraite*, à côté de la salle *Passage à l'horizontal*, le visiteur est invité à voir une reconstitution de la *Salle à manger réalisée pour Nina et Vassily Kandinsky à Dessau* (1926)[531] ; la table et les chaises ont été réalisées par un designer du Bauhaus, Marcel Breuer. Cette reconstitution rappelle le savoir-faire du Bauhaus, caractérisé par une esthétique industrielle, qui développe des meubles destinés au plus grand nombre, et pour cela commence à se servir de matériaux nouveaux, notamment de tubes métalliques, pour fabriquer les chaises dans un style géométrique. Le credo du Bauhaus était aussi, comme celui du Centre Pompidou, lié à une idée de démocratisation « *sans les distinctions de classes qui soulèvent une barrière arrogante entre les artisans et les artistes ! Désirons, concevons, et créons ensemble le nouveau bâtiment du futur. Il combinera l'architecture, la sculpture, et la peinture sous une forme simple* »[532]. Les artistes – artisans ont abouti à une fonctionnalité des matériaux dans le domaine du design industriel et du mobilier, en relation avec un goût pour la simplicité.

n° 83 : une reconstitution de la Salle à manger réalisée pour Nina et Vassily Kandinsky à Dessau, 1926

530 Ce que nous avons abordé dans la partie II. e. De l'éloge du mou, p.165.
531 Illustration n° 83 *: la Salle à manger réalisée pour Nina et Vassily Kandinsky à Dessau*, 1926
532 Manifeste de Walter Gropius http://www.germanculture.com.ua/french/library/weekly/fr_aa022101a.htm

Dans la même salle, faisant écho aux meubles de Marcel Breuer se trouve le *Fauteuil Red & Blue*[533] (1918), du designer néerlandais Gerrit Rietveld, caractérisé par le rejet d'ornements, par des lignes simples, dépouillées, géométriques et par des couleurs élémentaires (rouge, bleu, jeune, noir). Gerrit Rietveld, était alors influencé par le groupe De Stijl (1917-1931) qui préconisait « *avant tout à mettre en œuvre une transcription formelle, plastique, picturale ou architecturale des principes d'une harmonie universelle par la fusion de tous les arts. La peinture, la sculpture, le mobilier, le graphisme, l'architecture puis l'urbanisme sont les supports de cette expérimentation conduite simultanément par les différents créateurs du groupe* »[534].

n° 84 : Gerrit Rietveld, Fauteuil Red & Blue, 1918

Tout à côté du *Fauteuil Red & Blue*, le visiteur peut voir un tableau présentant le projet *L'Aubette*[535] de Theo van Doesburg et deux tableaux *Composition n°5 losangique* et *Maison de bureaux, Nort-sur-Erdre* de Jean Gorin. Avec leur composition à base de lignes horizontales et verticales et l'utilisation des trois couleurs primaires, plus le blanc et le noir, *L'Aubette* de Theo van Doesburg, du groupe De Stijl, et la *Composition n°5 losangique*[536] de Gorin illustrent l'harmonie, l'équilibre d'une construction de l'espace. L'artiste français Jean Gorin (1899-1981), après une période cubiste, puis abstraite (1925), découvre les recherches de Mondrian qui, en 1919, avait publié des essais intitulés « *Nouvelle plastique dans la peinture* », et « *Réalité naturelle et Réalité abstraite* » pour exposer cette nouvelle conception de l'abstraction. La peinture de Jean Gorin et celle de Mondrian sont à mettre en parallèle avec l'architecture moderne, par rapport à l'homogénéisation des proportions des espaces géométriques. Les artistes abordent une recherche sur le rapport entre le matériel et le spirituel par la pureté et l'équilibre des formes. Gorin éprouvait une très grande admiration pour Mondrian, comme le montre

n° 85 : Theo van Doesburg, le projet L'Aubette, 1926

n° 86 : Jean Gorin, Composition n°5 losangique, 1926

533 Illustration n° 84 : Gerrit Rietveld (1888 – 1964), *Fauteuil Red & Blue*, 1918, Bois peint rouge, bleu, noir et jaune, 66 x 86 x 84 cm, (Cassina), à côté, Theo van Doesburg. le projet de *L'Aubette.*

534 *De Stijl*, site - Centre Pompidou, http://www.centrepompidou.fr

535 illustration n° 85 : Theo van Doesburg, *le projet L'Aubette,* 1926.

536 illustration n° 86: Jean Gorin (1899 – 1981), *Composition n° 5 losangique,* 1926, Huile sur fibro-ciment, 78 x 78 cm.

sa composition losangique. Theo van Doesburg s'inspire pour sa part de la recherche scientifique et mathématique, pour évoluer vers des formes de plus en plus épurées, que l'on retrouve dans son projet architectural pour l'Aubette.

La proximité du fauteuil et des tableaux illustre l'équilibre ultime et la simplicité. Le visiteur est invité à réfléchir à la recherche que leurs auteurs abordent sur les rapports entre le matériel, la forme pure, géométrique, et l'homogénéisation des propositions des espaces dans les différentes disciplines (peinture, architecture et mobilier). Comme le texte au mur l'explique au sujet de la signification du choix de juxtaposer ces différentes catégories d'œuvres : « *La distinction entre peinture et sculpture, architecture et mobilier, est abandonnée au profit d'un <art total> ou d'une <synthèse des arts>, visant à transformer l'homme et son environnement : l'abstraction à la conquête du monde !* »[537].

La mise en scène de la forme géométrique, par un rapprochement entre des œuvres différentes, meubles, design, peinture, témoigne d'un décloisonnement des arts et le visiteur peut y voir un désir d'ouverture des savoirs chez les artistes. La mise en scène s'affranchit donc du didactisme sur l'évolution de l'art de chaque mouvement, afin de prendre en compte « l'art total » et la modernité. La notion de synthèse des arts s'est progressivement prolongée jusque dans les créations artistiques actuelles[538].

Dans la salle suivante *Espace Géométrique*, où, « *Avec l'utilisation de la ligne droite, des formes élémentaires, des couleurs franches posées en aplats, s'instaure une nouvelle vision du monde : rationnelle, sérielle, minimale*…»[539], on voit, confrontées à la *Peinture [Manifestation 3]*[540] (1967) de Daniel Buren, la sculpture minimale *Stack*[541] (1972) de Donald Judd, *Composition en rouge, bleu et blanc II* (1937) de Piet Mondrian et *Étagère ESU 400* (1949) des époux Charles et Ray Eames.

n° 87 : Daniel Buren, Peinture [Manifestation 3], 1967

Le tableau de Daniel Buren présente des rayures verticales blanches et rouges alternées, de 8,7 cm de large chacune. Dans l'année 1966-1967, Buren fait partie du mouvement BMPT[542] regroupant les quatre artistes Daniel Buren, Olivier

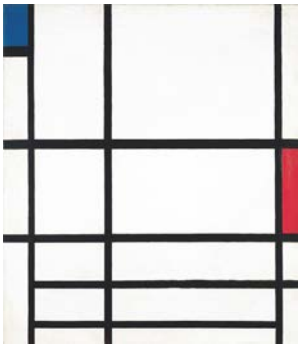
537 La brochure de l'exposition *BIG BANG*, p.2.
538 dans le domaine du design et de l'architecture.
539 La brochure de l'exposition *BIG BANG,* p.2.
540 Illustration n° 87 : Daniel Buren (1938 -), *Peinture [Manifestation 3*], 1967, Toile de coton, peinture à l'acrylique, 252,3 x 252,3 cm.
541 Illustration n° 88 : Donald Judd (1928 - 1994) *Stack (Pile),* 1972 , Acier inoxydable, Plexiglas rouge, 470 x 102 x 79 cm, chaque élément : 23 x 102 x 79 cm.
542 *BMPT,* sigle formé par l'initial des noms de Buren, Mosset, Parmentier, Toroni.

Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni, qui commencent à employer des signes réduits tels que la bande verticale, le cercle noir sur fond blanc, la bande horizontale et des actes répétitifs minimaux (empreintes régulières de pinceau). Leurs œuvres vont remettre en question la norme de l'art : « *Il ne s'agit pas de séduire le public, ni de pratiquer l'illusionnisme ou de jouer sur la sensibilité mais d'inciter le spectateur à une réflexion sur les rapports passés et présents qu'entretient l'art avec la réalité* »[543]. La répétition du même motif minimal enlève l'illusion d'une représentation artistique du monde dans sa grande diversité en aboutissant à un ordre de « *la dénégation, à savoir < faire de la peinture sans être peintres>* »[544].

n° 88 : Donald Judd, Stack (Pile), 1972

La sculpture minimale de Donald Judd, à côté de la *Peinture* de Daniel Buren, est constituée de boîtes en fer, de dimension identique, donnant à la répétition sérielle un caractère anonyme. L'œuvre *Stack* est emblématique du mouvement Minimal.

Dans *Composition en rouge, bleu et blanc II*[545] de Piet Mondrian, les perpendiculaires noires sur fond blanc et quelques formes rectangulaires de couleurs vives rappellent la peinture *Composition n°5* (1926) de Jean Gorin, que le visiteur a vue dans la salle précédente. Ce rappel souligne le recours à un modèle mathématique ouvrant la voie à une évocation abstraite.



n° 89 : Piet Mondrian, Composition en rouge, bleu et blanc II, 1937

Le parcours est complété par une *Étagère ESU 400*[546] conçue par le couple de designers américains, Charles et Ray Eames. Cette *Étagère* est un témoin d'une production industrielle de masse pour la société américaine. Sa forme géométrique rappelle les lignes de la peinture de Daniel Buren ou de la sculpture de Donald Judd.

n° 90 : Charles Eames et Ray Eames, Etagère ESU 400, 1949

Cette mise en scène, intégrant le design à côté des « œuvres d'art », peut aider un public non-initié à changer de regard sur l'homogénéité et la simplicité délivrée de toute trace de subjectivité individuelle qui caractérisent l'art dit Géométrique. Les différentes utilisations de la géométrie

543 Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain,* Gallimard, 2005, p.85.
544 *Ibid.,* p.85.
545 Illustration n° 89 : Piet Mondrian, *Composition en rouge, bleu et blanc II,* 1937, Huile sur toile, 75 x 60,5 cm.
546 Illustration n° 90 : Charles Eames (1907 - 1978) et Ray Eames (1912 – 1988), *Etagère ESU 400 (Eames Storage Unit),* 1949, 149 x 119 x 43 cm.

dans le tableau, la sculpture et le meuble, confrontés dans une même salle, mettent en évidence des effets différents obtenus à partir de la répétition régulière d'une même forme et d'une même couleur, horizontalement ou verticalement. Cette juxtaposition entre des tendances artistiques présentes, l'une aux États-Unis (Judd et Eames) et l'autre en Europe (Buren et Mondrian), rappelle les relations internationales entre des mouvements artistiques, qui, des deux côtés de l'Atlantique, ont développé un même engouement pour des formes épurées et une esthétique fonctionnelle.

Dans les salles *La Cité Abstraite* et *l'Espace géométrique*, les œuvres diffèrent de l'idée fondamentale qui fait l'objet des salles précédentes, c'est à dire des figures de destruction, visibles dans *Corps désenchanté* et *Défiguration*. Avec ces différentes œuvres de l'art géométrique apparaît une tendance vers une évolution très importante de l'art : le renoncement total au figuratif.

L'objectif de la scénographie consiste à expliciter ces différentes formes géométriques qui ont tendance à se développer dans la diversité. Cette mise en scène des œuvres « géométriques » propose une relecture globale de l'art, qui renonce totalement au narratif. La scénographie conduit à la perception d'une modernité esthétique fondée sur le fonctionnel, sur une construction théorique, sur un modèle mathématique, sur une volonté de proposer différentes approches géométriques en les incluant dans l'histoire de l'art. Ces changements dans les critères d'esthétique sont à rapprocher des changements radicaux qu'apportent, par exemple, des mouvements tels que le Bauhaus et De Stijil, ainsi que du développement des moyens technologiques et industriels propres au XX^{e} siècle.

c. La force de l'art brut

Après la section *CONSTRUCTION/ DECONSTRUCTION*, le parcours oriente la visite vers la salle intitulée *Régression* dans la section *PRIMITIVISME/ARCHAÏSME* ; le visiteur est alors submergé par le style brutal informel, chaotique, abstrait et primitif des œuvres : une sculpture *Ceramica spaziale (49-SC.6)*[547] (1949) du créateur du Mouvement Spacialiste Lucio Fontana ; les peintures *Le voyageur sans boussole* (1952) de Jean Dubuffet ; *Chizensei-Kouseimao* (1960) de Kazuo Shiraga et *Ravine* (1979) de Philip Guston.

Une sculpture noire et abstraite *Ceramica spaziale* de l'italien Lucio Fontana est située au milieu de la salle, assez près du sol, et attire ainsi immédiatement le regard du visiteur par sa dimension (60 x 64 x 60 cm) et le contraste de sa couleur avec le

547 Illustration n° 91: Lucio Fontana (1899 – 1968), *Ceramica spaziale (49-SC.6)*, 1949, Céramique polychrome, 60 x 64x 60 cm.

plateau blanc ; il s'agit d'une matière brute malaxée, qui évoque une météorite ; elle fait partie d'une série d'œuvres de Fontana (peintures monochromes, fendues, boules percées de cratère) qui, à partir de 1949, représentent l'espace-temps. Ce sont ses « concepts spatiaux », qui « *évoquent une matière primitive constituée il y a des millions d'années,* [...] *font d'un plein chaotique l'expression la plus pure d'une matière compacte et vivante, riche d'une énergie contenue mais déjà en bouillonnement, comme une lave qui menace d'exploser* »[548].

n° 91 : Lucio Fontana, Ceramica spaziale (49-SC.6), 1949

Cette sculpture est mise en résonance avec les tableaux accrochés aux différents murs. *Le voyageur sans boussole*[549](1952), est un tableau de 118,5 x 155 cm, une huile sur isorel de Jean Dubuffet, à la texture épaisse, tracé d'un geste libre, qui rappelle les effets de malaxage de *Ceramica spaziale* et dégage aussi un sentiment de force ; l'œuvre représente un homme émergeant d'un tumultueux désordre décoloré, fait de débris de souvenirs du passé. Cette peinture fait partie d'une série intitulée *Paysages du mental*[550], réalisée entre 1951 et 1952. Selon l'artiste : « *Ce sont des paysages de cervelle. Ils visent à restituer le monde immatériel qui habite l'esprit de l'homme : tumultueux désordres d'images, de naissances d'images, d'évanouissements d'images, débris de souvenirs de nos spectacles mélangés à des faits purement cérébraux et internes – viscéraux peut-être* »[551].

n° 92: Jean Dubuffet, Le voyage sans boussole, 1952

Une peinture abstraite et brutale attire le regard par sa couleur rouge-sang, *Chizensei-Kouseimao*[552] (1960)(161,5 x 130cm) de Kazuo Shiraga, un membre du mouvement d'avant-garde japonais Gutaï.[553] Pour Kazuo Shiraga, la peinture est un corps-

n° 93: Kazuo Shiraga, Chizensei-Kouseimao, 1960

548 Extrait du catalogue *Collection art moderne - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne,* sous la direction de Brigitte Leal, Paris, Centre Pompidou, 2007.

549 Illustration n° 92 : Jean Dubuffet, *Le voyage sans boussole*, 1952, Huile sur isorel, 118,5 x 155 cm.

550 Site du Centre Pompidou, http://www.centrepompidou.fr

551 *Ibid.*

552 Illustration n° 93 : Kazuo Shiraga, *Chizensei-Kouseimao,* 1960, Huile sur toile, 161,5 x 130 cm.

553 Le mouvement d'avant-garde Gutaï, que nous avons mentionné dans la Partie I ''une ouverture de la vision géo-culturelle extra-occidentale'', p.66.

à-corps brutal avec la couleur et que l'artiste pratique avec les pieds, debout ou pendu à une corde, ou encore dans la boue pour y laisser l'empreinte spontanée de son corps.

n° 94 : Philip Guston, Ravine, 1979

Un autre grand tableau *Ravine*[554] (1979) de l'américain Philip Guston, représente un ravin ; c'est le ravin, derrière chez lui, où il jette ses toiles quand elles ne lui plaisent pas : « *Guston fait de son ravin le symbole de son art, une image de son ambivalence constitutive. La pente fatale du ravin devient celle du peintre en Sisyphe, auquel il s'identifie (en partie sous l'effet de ses lectures du roman d'Albert Camus). Le ravin devient le modèle d'un art condamné sans cesse à puiser ses images dans les zones les plus obscures de la psyché et de l'histoire, à en décanter les formes pour les porter à la lumière de l'intelligence. Un travail, une œuvre, qu'une gravité fatale, sans cesse, rappelle à la réalité* »[555]. Cette ténacité que Philip Guston exprime, le sentiment d'énergie, de recherche de la profondeur qui se dégage de ce tableau, renforcent la brutalité des œuvres voisines de Lucio Fontana, Kazuo Shiraga et Jean Dubuffet.

Comment le visiteur peut-il réagir à ces œuvres tumultueuses chaotiques ? Dubuffet semble y répondre lui même dans une conférence prononcée sur l'art brut à la Faculté des lettres de Lille en 1951 : « *Nous y voyons en effet, concrétisés devant nos yeux, des faits psychiques que nous possédons en nous-mêmes comme ils existent chez l'artiste, sous-jacents, obscurs, profondément enfouis sous nos écorces successives; et c'est justement ce face à face avec nos plus profonds mécanismes* [...] *qui nous procure de voir les choses qui nous entourent avec d'autres yeux que nos yeux habituels* »[556]. En effet, l'art brut apparaît comme un art qui plonge ses racines au plus profond de soi, l'art brut rappelle à l'art qu'il doit répondre à une nécessité intérieure.

Le visiteur ne sera pas en communication avec cet art brut, s'il le regarde avec ses « yeux habituels », ceux de la réalité de tous les jours ; il lui faudra avoir recours à ce qu'on pourrait appeler « ses yeux d'une immersion dans les profondeurs ».

La juxtaposition de ces œuvres évoque le rejet des attitudes imposées par la culture de l'élite et ses valeurs, pour aboutir à une régression qui dévoile une autre perspective pour l'être : en parlant de l'art brut, Dubuffet précise en 1949 : « *nous entendons par là* [Art Brut] *des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture*

554 Illustration n° 94: Philip Guston (1913 – 1980), *Ravine,* 1979, Huile sur toile, 173 x 203 cm.

555 Extrait du catalogue *Collection art moderne - La collection du Centre Pompidou*, Musée national d'art moderne, sous la direction de Brigitte Leal, Paris, Centre Pompidou, 2007.

556 Dubuffet. Jean, *''Honneurs aux valeurs sauvages '', Homme du commun à l'ouvrage,* Gallimard, 1973, p.97.

artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écritures, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc où se manifeste la seule fonction de l'invention, et non celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe »[557].

Plus loin, dans *PRIMITIVISME/ ARCHAÏSME*, le parcours est constitué par une section *Collection/Compulsion*, où on voit *La Reconstitution du mur de l'atelier*[558], 1922-1966, qu'a occupé le poète écrivain André Breton, et qui regroupe 212 œuvres d'art et objets de son atelier (aussi bien des tableaux de Picabia, Miro, Picasso, Arp, que des masques et objets océaniens, précolombiens et nord-américains). Cette installation présente une juxtaposition et accumulation d'œuvres, aussi bien de ses contemporains que de civilisations primitives, « *en résonance avec sa vision poétique : l'œil existe à l'état sauvage, œil premier, libre de toute entrave* »[559]. (C'est aussi ce que demande une exposition telle que *Big Bang* pour le visiteur qui aborde l'art moderne et contemporain).

n° 95: La Reconstitution du mur de l'atelier, 1922-1966

Le mur monumental qu'occupe cette reconstitution de l'atelier d'André Breton attire aussi l'attention du visiteur par la mise en scène d'une juxtaposition d'expressions artistiques métissées et la mise en évidence de leurs caractéristiques formelles et du contexte social. Cette présentation donne au visiteur un regard d'ethnologue sur une collection largement exotique. On peut dire que la tendance « exotique » existait déjà comme influence sur l'art moderne (dans le cubisme: par exemple les masques africains exposés au Trocadéro ont influencé la « *décomposition analytique du cubisme nègre de Picasso dans les Demoiselles d'Avignon (1907)* »[560]). Cette présence d'œuvres en majorité « primitives » (africaines, amérindienne, océaniennes)

557 Jean Dubuffet, tiré de *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, Paris, Galerie René Drouin, 1949.
558 Illustration n° 95 : *La Reconstitution du mur de l'atelier, le mur formé d'un ensemble de quelque deux cents objets et œuvres*, 1922-1966.
559 Catalogue la collection art moderne du Centre Pompidou, 2011, p.106.
560 Site Histoire des Arts 66, « *L'ailleurs dans l'histoire des Arts : quelques définition* », https:// histoiredesarts66.wordpress.com/classe-terminale-hida-specialite/le-programme/questions-et-enjeux-esthetiques-ailleurs-dans-lart/lailleurs-dans-lhistoire-des-arts-quelques-definitions/

dans le *mur de l'atelier* de Breton apparaît comme une remise en cause des valeurs culturelles de l'Occident. Si le primitivisme est impliqué dans le thème de destruction, c'est qu'il est alors considéré comme le retour à la nature, à la société primitive en rupture formelle avec la société productiviste industrielle.

Le rapprochement de ces œuvres dans la section *PRIMITIVISME/ARCHAÏSME* permet d'aiguiser le regard sur un affranchissement de la pensée artistique et sur une régression et fait réfléchir le visiteur aux origines des créations à partir de préoccupations personnelles des artistes ou de problématiques esthétiques, sociales, politiques.

La scénographie donne ainsi une vision des expressions primitives qui s'inscrivent dans le sens de la « destruction » des canons traditionnels de l'esthétique, mais aussi d'une « construction », création à partir d'un retour aux origines, d'une régression vers les profondeurs.

d. Analogie formelle : les métamorphoses

Plus loin, dans la sous-section *Hybride* de *PRIMITIVISME/ARCHAÏSME* les sculptures, situées à des hauteurs variées, attirent le regard du visiteur sur une juxtaposition de rondes-bosses de corps ébauchés ou de parties du corps aux formes fluides et lisses, qui s'opposent surtout par la matière : textile, marbre ou bronze.

n° 96: Dorothea Tanning, De quel amour, 1970

n° 97 : Constantin Brancusi, Princesse X, 1915-1916

n° 98: Louise Bourgeois, Cumul I, 1968

n° 99 : Jean Arp, Concrétion humaine, 1934

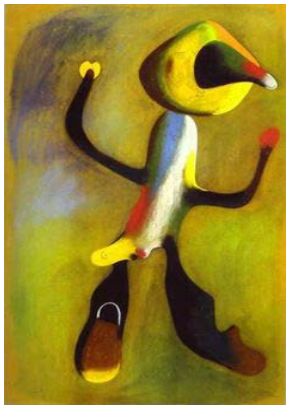
Une sculpture en étoffe *De quel amour*,[561] (1970), de Dorothea Tanning, représente un corps enchaîné, presque déshumanisé, entortillé dans un sac qui enferme bras et jambes comme si l'amour était un esclavage ; une sculpture en bronze poli, *Princesse X*,[562] (1915), de Constantin Brancusi, représente une silhouette féminine,

561 Illustration n° 96: Dorothea Tanning (1910 – 2012), *De quel amour,* 1970, Tissu, métal, fourrure 174 x 44,5 x 59 cm.

562 Illustration n° 97 : Constantin Brancusi, *Princesse X,* 1915/1916, Sculpture. Bronze poli, 61,7 x 40,5 x 22,2 cm.

déformée à l'image d'un sexe masculin ; ou encore une sculpture en marbre, *Cumul I*[563] (1968), de Louise Bourgeois, qui, selon l'artiste, représente un amas fluide de nuages cumulus, peut être cependant interprétée dans un sens plus sexuel. Louise Bourgeois dit elle-même :« *Je suis parfois totalement préoccupée par les formes féminines -des bouquets de seins comme des nuées- mais je mêle souvent les images -des seins phalliques, mâle et femelle, actifs et passifs* »[564]. Enfin une œuvre, aussi en marbre, *Concrétion Humaine (torse-fruit)*[565](1934) de Jean Arp (c'est après avoir visité l'atelier de Brancusi, en 1929, que l'artiste aurait adopté ce style). Cette œuvre, qui représente une stylisation épurée d'un torse féminin, a un titre intéressant dont chacun des termes révèle la signification de l'oeuvre : concrétion (le fait de prendre une consistance plus solide) humaine (l'artiste est obligé de dire qu'il s'agit d'un torse et refuse le terme « d'abstrait », car pour lui l'oeuvre est de l'ordre du « concret » puisque qu'elle occupe de l'espace) torse-fruit (pour Arp « *l'Art est un fruit qui prend naissance à l'intérieur d'un homme, comme un fruit sur une plante, ou un enfant dans le ventre de sa mère* »[566]).

Cette œuvre reflète la vision d'« *une nature en gestation perpétuelle* ». Remontant aux origines du monde et de la vie, le sculpteur compare son geste à celui de « *la mer, polissant les pierres avec patience, les caressant avec amour* »[567].



n° 100 : Joan Miró, Personnage, 1934

n° 101 : Pablo Picasso, L'Acrobate bleu, 1929

Immédiatement à coté de ces sculptures, on remarque des peintures, en particulier un tableau de Miro et un tableau de Picasso. Une analogie peut être perçue entre ces deux tableaux ; l'un représentant un *Personnage*[568] (1934), moitié oiseau-moitié homme et l'autre *L'Acrobate bleu*[569] (1929), représentant la souplesse sous la forme d'un acrobate dont le corps apparaît complètement déformé par ses torsions. Le contraste des couleurs de ces deux tableaux – bleu pâle pour l'acrobate et plusieurs couleurs franches pour le personnage de Miro – doit renforcer pour le visiteur son appréciation

563 Illustration n° 98 : Louise Bourgeois (1911 – 2010), *Cumul I*, 1968, Marbre blanc, bois, 51 x 127 x 122 cm.

564 Martine Heudron, *Louise Bourgeois ou la création artistique comme moyen de survie,* news of the art world, le magazine culturel d'Art Viatic, 17 octobre 2014.

565 Illustration n° 99 : Jean Arp (1886 – 1966), *Concrétion humaine (torse-fruit)*, 1934, Marbre blanc, 32 x 56 x 43 cm.

566 ARP, Hans, *À propos de l'art abstrait,* Cahiers d'Art, Paris, 1931, n° 7-8, p. 358.

567 http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cage/ENS-cage.html

568 Illustration n° 100 : Joan Miró (1893 – 1983), *Personnage,* 1934, Pastel sur papier velours, 106,3 x 70,5 cm.

569 Illustration n° 101 : Pablo Picasso, *L'Acrobate bleu*, 1929, Fusain et huile sur toile, 162 x 130 cm.

de l'idée de métamorphose[570].

Nous pouvons d'abord comparer deux tableaux de Picasso traitant de ce même sujet, des corps en position de souplesse : *Femmes devant la mer* de 1956 et *L'Acrobate bleu* de 1929, le premier tableau dans la salle *Corps Désenchanté* au début de l'exposition, le deuxième, celui-ci, *L'Acrobate bleu* se trouvant dans la salle *Hybride*. En considérant les dates, 1956, 1929, on voit que la progression n'est pas d'ordre chronologique. Le choix de l'emplacement de ces tableaux est donc significatif : le musée présente au visiteur le tableau de 1956, où les corps sont encore assez facilement reconnaissables, puis, plus loin dans l'exposition, est présenté le tableau de 1929, où le corps de l'acrobate a subi une déformation, « métamorphose » qui le rend difficilement reconnaissable à première vue.

Le thème de l'hybride s'inscrit à l'opposé de l'imitation du réel et correspond aux démarches de la révolution esthétique et de la redéfinition de l'art. Le thème suit une tendance du Surréalisme des années 1920, qui montrait des représentations de métamorphose du corps jusqu'à créer des corps monstrueux. Miro, un des principaux Surréalistes, a développé son travail dans la création de « *corps polymorphes* »[571], tel que ce personnage à bec d'oiseau[572]. Cette nouvelle forme induit une problématique des formes intégrant les relations entre l'art et le réel, entre imagination et métamorphose. Ces formes sont présentées comme « *détournant la nature des objets, l'hybridation introduit une force chaotique et ludique dans la création. Des formes agglutinées, greffées, mi-animales, mi-végétales, chimériques, racontent des histoires troubles, des désirs de métamorphoses* »[573].

Galbes et rondeurs sont le point commun de ces œuvres, même si les artistes explorent différentes représentations du corps humain grâce à des techniques diverses de peinture et de sculpture (taille, polissage) et différentes sortes de matériaux (textile, bronze, marbre, peinture, toile). La compréhension d'une œuvre existe grâce aux perceptions visuelles qu'elle peut offrir : formes, styles, couleurs, techniques et matériaux. Les expressions artistiques et les qualités formelles sont indissociables.

La mise en scène de ces œuvres selon une analogie formelle incite le visiteur à s'interroger sur le thème *Hybride* et à se demander, par exemple, si l'hybride est impliqué dans le sens de destruction, dans quel cas il pourra être considéré comme une rupture par rapport à la pureté, ou comme une anormalité par rapport à l'idéal. Par contre, si l'hybride s'inscrit dans le sens de création, il se développe en tant que

---

570 Voir Goethe, H. Les couleurs et les formes : la part des artistes, pp. 191-197.
571 le dossier pédagogique *LE CORPS DANS L'ŒUVRE* du Centre Pompidou.
572 Voir illustration n° 100 : Joan Miró (1893 – 1983), *Personnage*, (1934).
573 La brochure *BIG BANG: Archaïsme.*

territoire expérimental nourrissant, par les nouveaux modes artistiques, la mise en jeu de l'animalité et l'émergence de questionnements métaphysiques, philosophiques, épistémologiques et moraux. Cet aspect de la métamorphose sollicite l'imagination pour donner du sens à des formes primitives, d'où l'appellation de la section : *ARCHAÏSME*. Cet aspect est souligné par Agnès de la Beaumelle, conservateur en chef du Centre Pompidou, dans son article qui préface la partie *Primitivismes/Archaïsme* dans le catalogue : « *Le concept matérialiste de l'informe est à l'œuvre et va façonner une grande part de notre modernité. On ne s'étonnera pas dès lors de l'intérêt de tous pour les formes de l'hybride, monstre métamorphique mi-humain, mi-animales, et violemment sexuel, mobilisent l'imaginaire des artistes jusqu'à aujourd'hui : depuis les excroissances de Constantin Brancusi (Princesse X, 1916), ou de Hans Arps (Concrétion humaine, 1934), depuis les créatures gymnastes de Pablo Picasso et grotesques de Miro jusqu'aux êtres violemment érotiques de Dorothea Tanning et Louise Bourgeois. Fantômes, spectres, nés de la peur, prennent l'allure régressive de monstres préhistoriques (Max Ernst, L'Ange du foyer, 1937)* »[574].

Les visiteurs qui voient toutes ces œuvres (aussi bien celles d'art brut traitées dans la partie précédente que les œuvres étudiées dans cette partie) peuvent, au départ, être frappés, étonnés, interrogatifs devant la force ou l'étrangeté de ces peintures et sculptures, où la réalité n'a, au mieux, qu'une toute petit part. Ce n'est que par immersion qu'ils pourront ressentir la signification de ces formes étranges : c'est une plongée dans l'inconscient, aussi bien dans les forces primitives, sexuelles, les faits psychiques exprimés par les artistes que dans leur propre inconscient – qui pourraient ainsi faire écho à celui des artistes.

Ces quatre œuvres présentent une certaine analogie par leurs formes et leurs connotations sexuelles ; leur mise en scène par le rapprochement tend à souligner cette analogie et fait ressortir les diverses caractéristiques de chacune d'elles.

Nous voyons donc que cette scénographie agit surtout par analogie formelle (les métamorphoses présentes dans les œuvres[575]) et par confrontations, des rapprochements qui tendent à souligner des ressemblances, des similitudes – ce qui permet au visiteur d'enregistrer plus facilement les caractéristiques de certaines tendances de l'art du XX^{e} siècle (utilisation de matériaux nouveaux, d'accumulations, de nouveaux média), des confrontations qui permettent au visiteur de découvrir, par le choc des oppositions, le foisonnement d'aspects nouveaux de l'art moderne et contemporain.

Un élément nouveau peut aussi étonner et faire réfléchir le visiteur : la liberté avec laquelle cette mise en scène s'empare de toutes les dimensions de l'espace,

---

574 Agnès de la Beaumelle, Catalogue de l'exposition *Big Bang*, 2005, p.84.

575 C'est le terme qu'emploie dans son discours de présentation de *Big Bang*, Catherine Grenier, quand elle parle de l'agencement de son exposition.

les murs, ce qui n'a rien de nouveau, mais aussi le sol (*144 Tin Square* de Carl Andre), et ce qui n'était utilisé jusqu'alors que dans les églises ou les châteaux, les plafonds (*Sans titre - Passage II*, de Cristina Iglesias), de sorte que le regard est sollicité dans des directions différentes, abolissant ainsi la rigidité et la solennité des parcours des musées traditionnels et créant pour l'art du XX^{e} siècle un espace plus naturel – « naturel » dans le sens que le visiteur, s'il n'est pas trop choqué par cette nouveauté, peut s'y retrouver comme dans la nature, où son regard se porte vers le haut, le bas, autour de lui. Est-ce une façon de dire que l'art maintenant a tout naturellement sa place partout et que cet art du XX^{e} siècle, si libre dans son expression, est aussi devenu libre d'occuper l'espace, sans restreintes aucunes, comme il le veut ?

G. La stimulation de l'expérience esthétique par les couleurs

a. Le monochrome comme interrogation

Après avoir vu les différentes formes des œuvres (torturées, abstraites, géométriques, hybrides), attachons-nous aux couleurs.

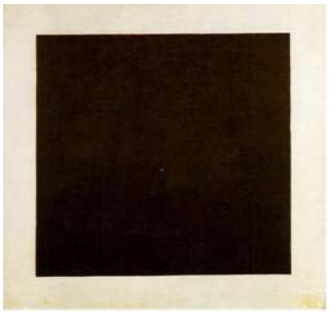
Dans la salle *Monochrome* de *DESTRUCTION*, le visiteur se retrouve surtout au milieu d'œuvres noires ou, parfois, d'œuvres rouges. La salle *Monochrome*, réunit des œuvres telles que *Carré noir* (vers 1923-1930) de Kasimir Malevitch, *Plaster Surrogates* (1985) d'Allan Mc Collum, et les quatre maquettes des *Folies au Parc de La Villette* (1983-1992) de Bernard Tschumi.

Au milieu de la salle, les quatre maquettes rouges des *Folies au Parc de La Villette*, un projet réalisé par l'architecte Bernard Tschumi en 1992, se détachent sur un fond noir, le programme du Parc prévoyait « *une vaste concentration d'activités diverses, culturelles, pédagogiques, sportives, de loisirs,* [...] *Tschumi proposa trois systèmes superposés : les points matérialisés par les Folies ; les lignes, courbes ou droites indiquant les circulations, et les surfaces définies par de grands*

n° 102 : Bernard Tschumi, Maquette, 1983-1992
Allan McCollum , Plaster Surrogates, 1985

espaces verts dégagés pour les terrains de jeux. Ces systèmes [...] *invitent le spectateur/ promeneur à bifurquer d'un usage à un autre* »[576]. Cette œuvre, placée sur une base noire, sert à mettre en relief les tableaux accrochés au mur et qui sont des monochromes noirs.[577]

Le monochrome *Carré noir*,[578] de Kasimir Malevitch, présente un carré noir entouré de marges blanches. Cette forme géométrique noire sur fond blanc rend manifeste le rejet des formes figuratives et privilégie une recherche spirituelle de l'espace infini comme dans le mouvement du suprématisme[579]. Pour Malevitch, un des grands artistes d'avant-garde du modernisme, le carré noir est le signe de l'économie[580]. Ainsi, dans la conception de la salle *Monochrome* : « *Par un processus de soustraction ou de condensation, le tableau atteint la couleur pure qui remplace la forme et répond à des interrogations multiples : spirituelle, analytique, parodique*.»[581] Ce signe d'économie, dont parle Malevitch, n'est pas un signe d'appauvrissement, comme pourrait se le demander un visiteur non-habitué au monochrome, mais bien, comme dit Jean Baudrillard, l'expression d'une force :*« ce que nous avons appris de la modernité : que c'est la soustraction qui donne la force, que de l'absence naît la puissance* »[582].



n° 103 : Kasimir Malevitch, Carré noir, 1923 – 1930

Plaster Surrogates (1985) d'Allan Mc Collum, que l'on voit sur l'illustration à la page précédente au dessus de la maquette de Tschumi, présente une série d'œuvre où domine aussi le noir. Allan McCollum est connu pour présenter des œuvres formées par la réunion d'objets semblables, dont la signification est liée au contexte d'un monde de production en série – *Plaster Surrogates* est un artefact en céramique sur plâtre (128,5 x 203 x 4,5 cm) qui représente des imitations de tableaux traditionnels par leurs cadres et marie-louise ; c'est aussi une parodie destructrice des accrochages de tableaux dans les musées classiques, mais ici la peinture est plus qu'« *un simple signe de peinture* »[583].

576 Nadine Labedade, site : http://www.frac-centre.fr/collection/collection-art-architecture/index-des-auteurs/auteurs/projets-64.html?authID=192&ensembleID=599

577 Illustration n° 102 :Bernard Tschumi (1944 -), *Maquette,* 1983 – 1992, Plexiglass peint et métal, 19 x 153 x 39 cm , Allan McCollum (1944 -), *Plaster Surrogates (Substituts en plâtre)*, 1985, Céramique à froid sur plâtre, 51,2 x 40,9 x 4,5 cm.

578 Illustration n° 103 : Kasimir Malevitch (1878 – 1935), Carré noir, 1923 – 1930, Huile sur plâtre, 36,7 x 36,7 x 9,2 cm.

579 En 1915, l'artiste russe Kasimir Malevitch (1878-1935) présente un mouvement d'art abstrait de suprématisme, qui met l'accent sur l'aspect géométrique et les couleurs primaires vers une recherche spirituelle.

580 Bernard Blistène, *une histoire de l'art du XX^e siècle*, beaux-arts, p.81.

581 La brochure *BIG BANG*, 2005, p.3

582 Jean Baudrillard, *Illusion, désillusion, esthétiques*, Paris, Sens & Tonka, 1997, p. 14.

583 Cartel développé du Musée national d'art moderne, rédigé dans le cadre de l'accrochage 2011.

Roland Huesca, en parlant du « *disparaître comme mode de création* »[584] cite Paul Ardenne, qui voit dans cette parodie des musées classiques : « *aussi le résultat d'une situation de satiété, un écœurement devant le trop-plein figuratif* »[585].

Dans ces monochromes en noir, toute trace de représentation humaine, ou figurative quelconque, a complètement disparu : « *le monochrome constitue la forme privilégiée de cette aspiration a vider le tableau de l'inutile pour atteindre la couleur pure* […] *la reproduction de la forme au principe d'une couleur unique connaît de nombreux développements tout au long du siècle* [Klein, Soulages...] »[586]

La couleur noire (comme les couleurs rouge ou blanche) apparaît ici en tant que révélatrice de la démarche de destruction qui provoque chez le visiteur une certaine attention particulière, différente de la simple observation habituelle. Chaque visiteur, selon son vécu, a une réaction différente devant certaines couleurs, et en particulier devant le noir et le rouge (le rouge dans le monde occidental signifie la violence, la révolution et la passion ; alors qu'en Chine le rouge est la couleur du bonheur, les mariées portent le rouge ; le blanc, dont les inuits sont capables, paraît-il, de distinguer onze nuances, est lié à la pureté, la virginité en Europe et au deuil en Asie ; le jaune, couleur liée à la puissance pour les empereurs chinois, a de nombreuses connotations en Europe aussi bien la richesse (or) que l'infamie (l'étoile jaune imposée aux juifs) ; toutes les couleurs sont connues pour leur sens symbolique relaté dans de nombreux livres ou selon un aspect protocolaire (par exemple, selon leur couleur, le langage des fleurs).

Le parcours thématique par la couleur s'appuie donc sur des références culturelles et aussi, pour chacun des visiteurs, sur son vécu. Le visiteur, s'il accepte le monochrome comme valeur artistique (si chaque couleur peut symboliquement évoquer pour chacun, un sentiment, un imaginaire différents), ne pourra l'apprécier que par immersion totale, car il n'y a plus à réfléchir sur la signification d'une représentation.

Les rapprochements des œuvres monochromes concourent à l'éloge de la couleur choisie par l'artiste – en tant que révélatrice d'une vérité, aussi bien chez l'artiste que chez le spectateur, chacun selon sa « nécessité intérieure » – et un sentiment d'immersion nécessaire pour apprécier l'œuvre est lié au fait que le visiteur doit se laisser « capturer ». Florence Belaën parle d'un « *phénomène de capture* »[587].

---

584 Roland Huesca, « *Danser nu : usage du corps et rhétorique postmoderne* », Symposium, Canadian journal of continental philosophy, Vol. 10, n° 2, 2006, 569-586.

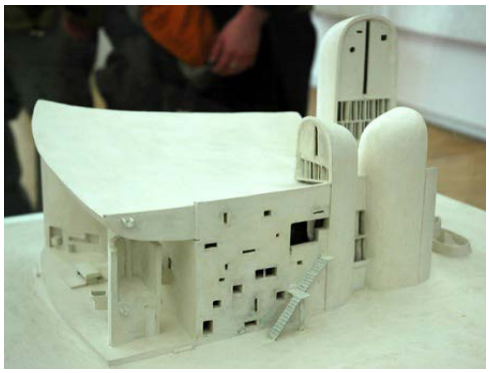
585 Paul Ardenne, *L'image corps* , Paris, Regard, 2001, p. 444.

586 Catalogue *Big Bang*, Centre Pompidou, p.43.

587 Florence Belaën. *L'analyse de l'apparition d'un nouveau genre culturel dans les mus´ees des sciences : les expositions d'immersion..* X Colloque bilat´eral franco-roumain, CIFSIC Université de Bucarest, 2003, pp. 2-3.

b. Le blanc et la luminosité

Dans une salle appelée *Salle Blanche* dans *CONSTRUCTION/ DECONSTRUCTION*, le visiteur est en présence d'œuvres entièrement blanches. Cette mise en scène met en relief les différents usages du blanc et la scénographie suscite immédiatement une impression d'harmonie.



n° 104 : Le Corbusier, Chapelle Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, 1950-1955

Une maquette de la chapelle *Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp*[588] (1950-1955) par Le Corbusier et la sculpture *Constellation* (1932/1961) de Jean Arp voisinent avec des œuvres blanches plus verticales, telles qu'une maquette en plâtre *Gota* (1923) de Kasimir Malevitch et une sculpture-néon, *Monument pour Vladimir Tatlin* (1975) de Dan Flavin. Il ne s'agit pas seulement d'une simple volonté de confrontation, mais d'un désir de permettre au visiteur de s'interroger sur le rapport entre le contexte, la conception, l'esthétique et les matériaux de ces œuvres blanches.

Si on considère ces quatre artistes, on voit qu'ils ont tous privilégié le blanc pour exprimer un sentiment mystique. Selon l'historien d'art Maurice Besset, le blanc donné par le lait de chaux comme dans cette chapelle *Notre-Dame-du-Haut*, dont l'exposition présente la maquette, « *est absolu, tout s'y détache, s'y écrit absolument,* [...] *Le blanc de chaux est extrêmement moral* »[589]. Dans la maquette, le blanc souligne le caractère religieux et la simplicité monacale de cette œuvre, ce côté religieux étant aussi renforcé par les murs courbes de l'édifice qui font naître un sentiment de sérénité[590].

n° 105 : Jean Arp, Constellation, 1932-1961

La sculpture *Constellation*[591] de Jean Arp présente une forme abstraite et organique que l'artiste appelle « forme cosmique ». En rupture avec les normes académiques (le figuratif, le représentatif), son « relief » bidimensionnel suscite la question du rapport entre l'abstrait et le figuratif, et ouvre ainsi une autre vision de l'espace. Le blanc consiste ici à créer un sentiment d'infini.

588 Illustration n° 104 : Le Corbusier (1887 – 1965), *Chapelle Notre-Dame-du-Haut,* Ronchamp, 1950 – 1955, Plâtre, 36 x 61 x 56 cm.

589 Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* ; G. Crès, Paris, 1925, p.201.

590 Pour sauvegarder le caractère religieux et paisible bâtiment, Renzo (qui deviendra quelques années plus tard l'un des architectes de Centre Pompidou, est choisi pour créer l'environnement de cette œuvre.

591 Illustration n° 105 : Jean Arp (1887 – 1966), *Constellation*,1932 – 1961, bois peint 29,7 x 32,9 x 6 cm, Achat, 1986.

D'ailleurs, Arp a intitulé un livre de poèmes *Vers le blanc infini*, qu'il a écrit pour accompagner certains de ses tableaux.

Dans la même salle, la maquette architecturale[592], *Gota*[593] (1923) de Malevitch fait appel au suprématisme[594], à sa « *vision prophétique sur l'architecture utopique* »[595] .

n° 106 : Kasimir Malevitch, Gota, 1923-1978

Dans sa quête mystique, une structure constituée de cubes et rectangles donne une impression d'espace sans fin, en mouvement et en construction. Le blanc de ces cubes et rectangles consiste à rappeler la disparition totale du figuratif et l'apparition de la forme pure et sublime : « *Le blanc, sur notre âme, agit comme le silence absolu,* [...] *Le blanc sonne comme un silence* »[596]. Cette phrase de Kandinsky rappelle la fonction symbolique qui permet à une expression singulière d'avoir une force d'incitation. Dans le symbolisme des couleurs, le blanc symbolise comme nous venons de le voir[597], la pureté, le sacré, le silence et la virginité ; il n'est pas seulement neutre, mais aussi primaire, élémentaire et harmonieux. Il faut ici rappeler encore une fois que la force d'un symbole est liée à plusieurs facteurs, et en particulier à celui qui l'utilise aussi bien qu'à celui auquel il s'adresse : nous avons dit que pour certains pays d'Asie, le blanc signifie le deuil et, par conséquent, si C. Grenier avait été asiatique et s'adressait à un public chinois, elle aurait placé ces œuvres blanches plutôt dans la sous-section *Pathos/Mort*.

n° 107 : Dan Flavin, Monument for Tatlin, 1975

Dans *Untitled (Monument for Tatlin)*[598] (1975) de Dan Flavin, une œuvre blanche renforcée par les effets de la lumière fluorescente des néons, l'effet de la lumière qui se propage permet d'envahir les trois dimensions de la salle. La *Salle blanche* (« a White Cube ») devient une situation, une atmosphère, une œuvre en elle-même.

Selon Brian O'Doherty, artiste et critique d'art, la notion de White Cube s'est

592 Reconstituée, pièce par pièce par Poul Pedersen en 1978

593 Illustration n° 106 : Kasimir Malevitch, Gota (1923 - 1978), Plâtre, 85,2 x 48 x 58 cm, Architectone reconstitué par Poul Pedersen en 1978, 187 éléments originaux et 56 éléments reconstitués, Don anonyme, 1978.

594 Suprématisme est un mouvement d'art abstrait né en Russie au début du XX^{e} siècle. Kasimir Malevitch est le fondateur.

595 Jean-Claude Marcadê, "*le suprêmatisme de k. s. malević ou l'art comme realisation de la vie*", p.67. In: Revue des études slaves, Tome 56, fascicule 1, 1984. L'utopie dans le monde slave. p. 61-77.

596 Kandinsky, *Le Spirituel dans l'Art, et dans la peinture en particulier,* 1er éd.1912, trad. De Man, éd, de Beaune, Paris, 1954, p.128-129.

597 Voir Parie II. H. Les couleurs et les formes : la part des artistes pp.191-197.

598 Illustration n° 107 : Dan Flavin (1933 - 1996), *monument" for V. Tatlin (Untitled (Monument for Vladimir Tatlin))*, 1975, Tubes fluorescents, métal, 304,5 x 62,5 x 12,5 cm, 8 tubes fluorescents blanc froid de longeurs différentes, socles en métal.

imposée comme « *l'archétype de l'art du vingtième siècle* »[599]. Dans les années 1970-1980, l'espace « cube blanc » apparaît pour renouveler la présentation des œuvres dans un style épuré, révolutionnaire par rapport aux styles chargés des siècles précédents.

Toutes ces juxtapositions révèlent le fait que la couleur blanche est liée à des émotions et à des symboles puissants. *La Salle Blanche* est vide de couleurs primaires ou autres, mais la couleur blanche, considérée ici comme une expression primordiale, témoigne d'un bouleversement de la modernité dans l'histoire. Concevoir une salle blanche ne contenant que du blanc reflète une typologie destinée à interpeller le visiteur sur le sens symbolique de cette couleur et de toutes ces œuvres blanches. Le visiteur, plongé dans tout ce blanc, et sans référence ici à d'autres couleurs, doit ressentir la force de ce symbolisme.

c. Révolution : le rouge

Dans la section *GUERRE* se trouve une salle intitulée *Révolution*. Dès que l'on entre dans la salle, on remarque *Alles geht vom Volke aus*[600] (1976) du peintre allemand, Jörg Immendorff (1945-2007), engagé dans la défense de causes sociales. (le titre se traduit en français par « Tout est issu de la volonté du peuple »). Cette œuvre de grande taille (286 x 286 x 2.8 cm) est conçue comme une fresque historique d'un réalisme évoquant les affiches de propagande socialiste et théâtralement mis en scène: un personnage au centre du tableau, beaucoup plus grand que les autres, tient dans ses poings des crayons, des pinceaux, les outils de l'enseignement (crayon) et ceux de l'artiste (les pinceaux). C'est une œuvre -slogan : la vérité (le communisme) est enseignée par l'art. Au premier plan, deux personnages tiennent une affiche rouge sur laquelle figure un slogan évoquant les mouvements sociaux. Ce tableau représente à la fois la révolution de la société et dans cette exposition symbolise celle de l'art. En évoquant pouvoir, violence et révolution communiste, la couleur rouge joue, dans ce tableau, un rôle symbolique en résonance avec toutes les œuvres dans la même salle. Ici, l'art se met au service du mouvement social.

n° 108 : Jörg Immendorff ,
Alles geht vom Volke aus, 1976

599 O'Doherty, Brian, *White Cube – L'espace de la galerie et son idéologie*, JRP|Ringier 2008, p.36.
600 Illustration n° 108 : Jörg Immendorff (1945 – 2007), *Alles geht vom Volke aus, (Tout est issu de la volonté du peuple*), 1976, Peinture acrylique sur toile, 286 x 286 x 2,8 cm.

La couleur rouge est très présente aussi dans le tableau, *Watercolors in Moscow*[601] (1975) du peintre islandais Erró : on y voit quatre enfants joyeux dessinant la porte de la Paix céleste à Pékin, tandis qu'on aperçoit, par un raccourci simulant une fenêtre, une autre enfant également vêtue de rouge dans un décor évoquant le Kremlin à Moscou ; ce raccourci évoque le rapprochement idéologique entre les mouvements communistes russe et chinois.

n° *109 : Erro , Watercolors in Moscow, 1975*

Dans la salle suivante *Pathos/mort*, le regard du spectateur est ensuite attiré par sur une œuvre *Infiltration homogene für Konzertflügel*[602] (1966) de l'artiste allemand Joseph Beuys (professeur de Jörg Immendorff), où l'on voit un piano à queue, emballé dans du feutre noir sur lequel sont cousues deux croix rouges, qui sert à une sorte de happening: « *Beuys débute l'action en interrompant un concert* [...] *Il 'rompt le son' pour entrer dans le silence en introduisant un piano à queue recouvert de feutre, isolant thermique et acoustique, sur lequel Beuys coud deux croix rouges, signifiant l'urgence. L'artiste veut sensibiliser le public au scandale pharmaceutique qui avait frappé des enfants nés, à la suite de la prise de thalidomide par leur mère, avec des malformations congénitales. Ici, le silence renvoie à celui de l'enfant thalidomide qui ne peut exprimer sa souffrance* »[603]. Dans les années 1970-1980, Joseph Beuys et les artistes appartenant au même mouvement artistique Sculpture Constructive, interrogent « *l'espace social, la fonction symbolique* [...] *créant ainsi une dialectique entre l'objet réel et l'objet esthétique* »[604]. Ici, la croix rouge évoque celle des ambulances et l'urgence de prendre conscience de ce désastre des enfants thalidomide.

n° 110 : Joseph Beuys, Infiltration homogen für Konzertflügel, 1966

Dans la psychologie des couleurs, le rouge symbolise l'amour, la vie, la passion, la force, le pouvoir, la puissance, l'énergie, le sang, la douleur. La couleur joue un rôle important pour stimuler les émotions des spectateurs. La couleur n'est pas

601 Illustration n° 109 : Erro (1932-) , *Watercolors in Moscow*, 1975, Huile sur toile, 97 x 73,7 cm.

602 Illustration n°110 : Joseph Beuys, *Infiltration homogen für Konzertflügel,* 1966, Piano à queue recouvert de feutre gris, Piano, feutre, tissu, 100 x 152 x 240 cm.

603 extrait du catalogue *Collection art contemporain - la collection du Centre Pompidou,* musée national d'art moderne, sous la direction de Sophie Duplaix, paris, Centre Pompidou, 2007.

604 Giulio Carlo Argan, *L'art moderne – Du siècle des Lumières au monde contemporain,* Bordas S.A., Paris, p.639.

seulement un matériel ou une fraction de la lumière, mais un signe riche, porteur d'une symbolique évocatrice. Il y a une salle rouge comme il y a eu un drapeau rouge ou un petit livre rouge : ce sont des symboles qui font appel à la révolution dans l'art comme dans la société. La couleur rouge est ainsi utilisée pour créer un lien avec à l'histoire.

Dans l'ouvrage *Traité des couleurs*, Goethe, décrit par le physicien allemand Werner Heisenberg comme quelqu'un qui « <*voyait avec 'des yeux qui pensent*> »[605], fonde sa théorie sur la polarité des couleurs et développe son système sur les contrastes naturels entre le foncé et le clair. Pour Goethe, la couleur révèle une démarche psychologique, et la notion de couleur est liée à une expérience sensorielle spontanée. Cette perspective psychologique et phénoménologique sur la couleur est devenue un point important pour l'organisation du parcours. Cet univers coloré sensibilise le visiteur au thème défini par la section.

Cette citation de Goethe sur les couleurs nous a conduit tout naturellement à nous poser des questions sur le rapport des théoriciens et des artistes avec ce sujet, car, jusqu'à présent, nous n'avons considéré les couleurs dans *Big Bang* que presque uniquement comme elles étaient vues et ressenties par le visiteur.

H. Les couleurs et les formes : la part des artistes

Dans le parcours des expositions nous avons suivi le visiteur réagissant devant l'aspect des œuvres, les couleurs et les formes, souvent selon la perception qu'il en avait personnellement (l'homme pluriel).

Nous avons vu, par exemple, que le monochrome posait des questions aux visiteurs, que chaque couleur elle-même pouvait avoir une signification différente selon la nationalité et la culture des visiteurs. Leurs réactions sont évidement à prendre en compte et, d'ailleurs, c'est ce que font les organisateurs des expositions lorsqu'ils mettent en scène ce que chacun va voir. Mais la signification des couleurs ne peut pas complètement se comprendre sans penser aux artistes eux-mêmes.

Alors qu'en est-il des artistes quand ils s'expriment sur les couleurs et les formes qu'ils emploient ?

a. Les chromatismes

D'abord du fait que les artistes modernes et contemporains ne cherchent plus à représenter la réalité extérieure dans tous ses détails, la couleur et la forme, qu'ils emploient avec la liberté qu'ils revendiquent, deviennent des éléments essentiels de l'expression picturale. Ainsi la couleur n'est plus imitative du monde tel qu'il

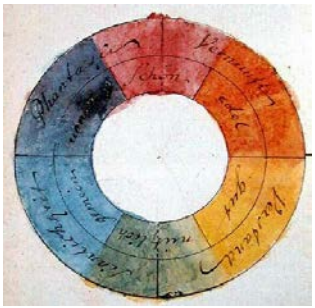
605 Olaf L. Müller *''La palette colorée de Goethe''*, Courrier international | n° 1051-1052| du 22 décembre 2010 au 5 janvier 2011, p. 82-84.

apparaît ; c'est ce qu'exprime, par exemple, Matisse quand il dit : « *Quand je mets un vert, ça ne veut pas dire de l'herbe, quand je mets un bleu, ça ne veut pas dire du ciel* »[606]. Ceci est assez évident dans *Big Bang* non seulement pour Matisse (*La Tristesse du roi*, 1952), mais aussi pour beaucoup d'autres, par exemple, les personnages de Picabia (*Le Rechiré*, 1924/1926), de Raysse, (*Made in Japan - La Grande Odalisque,* 1964) ou de Peter Saul (*Bewtiful & Stwong,*1971). Quand les artistes s'expriment sur la couleur, on sent que leurs rapports avec les couleurs sont intenses.

Déjà Cézanne disait : « *Il n'y a qu'une route pour tout rendre, tout traduire : la couleur. La couleur est biologique, si je puis dire. La couleur est vivante, rend seule les choses vivantes* »[607]. Kandinsky, lui, parle des couleurs comme d'être vivants : « *Ce que je ressentis alors, ou, pour mieux dire, l'expérience que je vécus en voyant la couleur sortir du tube, je la fais encore aujourd'hui* [...] *ces êtres étranges que l'on nomme les couleurs venaient l'un après l'autre, vivants en soi et pour soi, autonomes, et dotés des qualités nécessaires à leur future vie autonome, et, à chaque instant, prêts à se lier librement à de nouvelles combinaisons, à se mêler les uns aux autres, et à créer une infinité de mondes nouveaux* »[608]. Pour Matisse: « *La couleur surtout et peut-être plus encore que le dessin, est une libération* »[609]. Paul Klee avoue : « *La couleur me possède.* [...] *elle le sait. Tel est le sens de ce moment de bonheur : la couleur et moi, sommes une seule et même chose* »[610]. Et certains, comme Klein s'approprie même une couleur : le bleu Klein.

Étant donné l'importance pour eux des couleurs, certains se sont penché sur leur signification et sur l'intérêt que même des philosophes et des écrivains ont montré au sujet de cette question.

Le nom qui revient le plus souvent sur ce sujet est celui de l'écrivain romantique allemand Goethe (1749-1832).



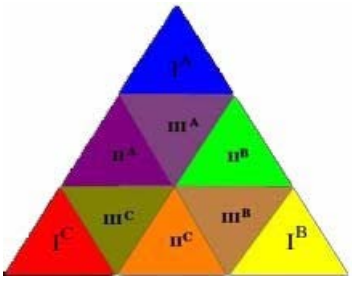
n° 111 : aquarelle de Goethe

Son ouvrage <u>*Zur Farbenlehre*</u>, <u>*Le Traité des couleurs*</u> publié de 1808 à 1810, après que Goethe y avait travaillé pendant plus de vingt ans (plus de 2000 pages), comporte une partie où il expose les principes de sa théorie (c'est elle qui nous intéresse plus particulièrement), une partie sur sa querelle avec Newton[611], et une partie où il

606 Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny, *Matisse, un siècle de couleur : le bleu de l'été*, éditions RMN, Paris,
607 J. Gasquet, *Cézanne,* 1926, Cynara, 1988, p.145.
608 Vassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, Paris, Hermann,1990, p.114.
609 Les Problèmes de la peinture (1945) repris dans *Écrits et propos sur l'art,* présenté par Dominique Fourcade, Hermann, Paris, 1972, p. 202.
610 Journal de Klee, 16 avril 1914 à Kairouan. Cité dans le dossier pédagogique Le centre Pompidou Mobile, 2011, p. 46.
611 On trouve la querelle de Goethe avec la théorie de Newton, ainsi que la comparaison entre les points de vue de Goethe et Schopenhauer et d'autres dans la longue préface de la p. 11à 35 dans l'introduction « *J.W. Goethe. La théorie de Newton dévoilée* » , traduction de l'allemand et présentation de Maurice Elie. Presse Universitaire du Mirail, 2002.

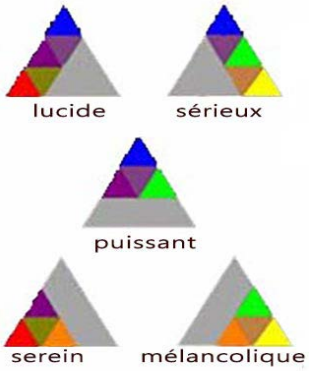
passe d'abord en revue tout ce qui a été dit depuis l'Antiquité, par les philosophes et les artistes, sur les couleurs et la perception des couleurs.

Sa théorie porte sur l'idée qu'il y a trois couleurs primaires (le jaune, le rouge et le bleu) et surtout que la couleur est un obscurcissement de la lumière, le jaune étant tout proche de la lumière et le bleu tout proche de l'ombre ; cet obscurcissement de la lumière est en quelque sorte dynamique : l'intensification du jaune donne le rouge. Il étudie le mélange des couleurs et dans son triangle est montré comment se fait ce mélange, c'est à dire que les couleurs primaires de chaque angle donnent par leur mélange la couleur intermédiaire qui apparaît entre elles sur le côté, ainsi le jaune et le bleu donnent le vert[612].



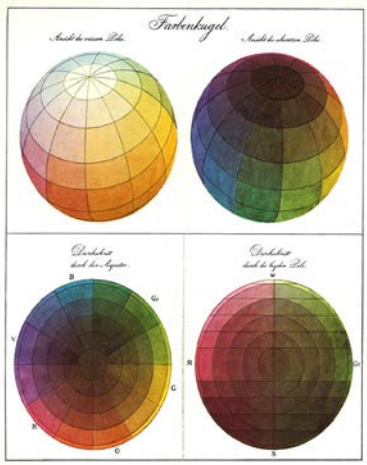
n° 112 : Triangle de Goethe

Ce qui est intéressant c'est que Goethe recherche aussi la signification des couleurs et les relie à des états d'esprit : par exemple, le bleu évoque la compréhension, la tranquillité, le rouge l'imagination, un aspect joyeux, jovial ; les couleurs du côté gauche des petits triangles la lucidité, du côté droit le sérieux, celles de la moitié supérieure du triangle la puissance, et, dans la moitié inférieure du triangle, celles du côté gauche la sérénité et celles du triangle de droite la mélancolie. Ces références à un aspect émotionnel pouvait aider les artistes à choisir leurs couleurs, mais aussi annonce ce que d'autres théoriciens vont prévoir ensuite (Kandinsky « la nécessité intérieure »)[613].



n° 113 : Triangle de Goethe

Une correspondance a été échangée entre Goethe et le peintre romantique et théoricien Philipp Otto Runge (1777-1810) en 1810 sur les couleurs et Runge, lui, a présenté sa sphère des couleurs sur laquelle les couleurs sont réparties du noir au blanc (les deux pôles) par cercles chromatiques, répartition résultant de ses constatations, et selon lui, de quelques « réflexions philosophiques ». On voit que ce problème des couleurs était vraiment un sujet d'époque.



n°114 : sphère de Runge

612 Illustration n° 112, 113, sources des images, site : *Color mixing and Goethe's Triangle*, site internet : http://cs.brown.edu/courses/cs092/VA10/HTML/GoethesTriangleExplanation.html

613 Vassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'Art, et dans la peinture en particulier* (1er éd.1912), établie par Philippe Sers, Collection Folio essais (n° 72), Gallimard, 2016, p.110.

Pourtant, selon Kandinsky, les théorie du *Traité* de Goethe, n'ont pas beaucoup intéressé les Français. (Sans doute parce que ce gros livre n'avait pas été immédiatement traduit[614]).

En France, c'est surtout Michel Eugène Chevreul (1786-1889) qui intéresse le public. Il publie en 1839 *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture*. Chevreul, professeur de chimie, puis directeur des Gobelins, avait une réelle expérience des couleurs à cause de ses recherches sur les teintures. Il est connu pour sa loi des contrastes simultanés : les tons de deux couleurs juxtaposées paraissant différentes de lorsqu'on voit ces couleurs toutes seules.

n°115 : sphère de Chevreul

La couleur ne dépend donc pas de sa teinte réelle, mais de la façon dont l'œil la perçoit. D'autre part, il décrit aussi un phénomène de saturation, selon lequel on peut mesurer la part de coloration d'une couleur (et ainsi différencier un pastel d'une couleur vive). Il prescrit : « *pour produire un effet agréable, le rapprochement de couleurs complémentaires* »[615]. Il s'agit de lois établies après constations de ce qui se passe avec les teintures, il ne s'y mêle pas de réflexions d'ordre spirituel ou philosophique.

A partir de la dernière partie du XIX[e] siècle des représentants de doctrines ésotériques, et en particulier de la théosophie, se sont aussi beaucoup intéressés aux couleurs et l'on retrouve leur influence en particulier sur beaucoup de milieux artistiques et intellectuels, par exemple sur Rudolf Steiner (1861-1925), (qui avait participé à la publication du traité de Goethe et avait écrit *une introductions aux œuvres scientifiques de Goethe*), sur des artistes tels que Kandinsky, Mondrian, Pollock et des écrivains tels que Kafka et le futur prix Nobel de littérature Yeats, qui étaient tous fervents adeptes de la théosophie.

Annie Besant et C. W. Leadbeater, grands adeptes de la société théosophique, avaient publié en 1905 *Les Formes Pensées,* ouvrage dans lequel, ils affirment que : « *toute pensée donne naissance à une série de vibrations* [...] *une splendide gamme de couleurs l'accompagne* »[616], et ainsi l'aura, qui entoure selon eux chaque être et qui exprime sa réalité spirituelle intérieure, est d'une certaine valeur : pour l'homme grossier son aura est sombre, et les bruns, les verts sales, certains rouges y jouent le

614 Le Traité des couleurs n'a été traduit en français seulement à partir de 1973 par Henriette Bideau.
615 Site CNRS, *Les lois de Chevreul sur la couleur. http://www.cnrs.fr/cw/dossiers/doschim/decouv/couleurs/loi_chev_coul.html*
616 Expression extérieure colorée de la personnalité intérieure.

plus grand rôle ; au contraire, pour un homme de type raffiné, ce sont des couleurs plus pures. Besant et Leadbeater donnent même une clé de 25 couleurs, où chaque couleur est répertoriée avec sa signification spirituelle et psychologique montrant, par exemple, que l'orangé sombre signifie l'orgueil ou l'ambition, et les jaunes signifient l'intellectualité [617].

n°116 : tableau de la signification des couleurs selon Annie Besant and C. W. Leadbeater

Dans son livre *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* (1911), où il exprime sa propre théorie des couleurs, Kandinsky décrit les conditions dans lesquelles l'art sera appelé à se développer et ici on retrouve, fortement exprimée, l'influence de la théosophie sur ses théories artistiques et sur la manière dont il décrit les couleurs.

Kandinsky exprime d'abord (dans la partie A de son livre) ses angoisses sur l'état du monde : « *Lorsque la religion, la science et la morale (cette dernière par la rude main de Nietzsche) sont ébranlées, et lorsque les appuis extérieurs menacent de s'écrouler, l'homme détourne ses regards des contingences extérieures, et les ramène sur lui-même. La littérature, la musique, l'art sont les premiers et les plus sensibles des domaines dans lesquels apparaîtra réellement ce tournant spirituel* »[618]. Et, devant l'état de ce monde, Kandinsky fait éloge de la théosophie et de sa fondatrice Madame Blavatsky qui dit que : « *Un nouveau messager de la vérité trouvera, grâce à la société de Théosophie, une humanité prête à l'entendre ; il existera des formes d'expression desquelles il* [l'artiste] *pourra habiller les nouvelles vérités; une organisation qui, dans une certaine mesure, attendra sa venue pour débarrasser sa route des obstacles et des difficultés matérielles »*[619]. Kandinsky est convaincu que : « *ce grand mouvements spirituel n'en demeure pas moins un puissant ferment dans l'atmosphère spirituelle et peut, même sous cette forme,*

617 Illustration n° 116, *tableau de la signification des couleurs* selon Annie Besant and C. W. Leadbeater, dans PDF *Les formes-pensées*, p. 87, (Paris: Publications Théosophiques, 1905).

618 Vassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'Art, et dans la peinture en particulier* (1er éd.1912), établie par Philippe Sers, Collection Folio essais (n° 72), Gallimard, 2016, p.78.

619 *Ibid*., p.77.

atteindre comme signal de délivrance plus d'un cœur désespéré en proie aux ténèbres et à la nuit »[620].

Dans ce « ce tournant spirituel »[621], il utilise les images du triangle et de la pyramide pour expliquer la nécessité de cette évolution des artistes vers le spirituel « *Et quiconque approfondit les trésors intérieurs cachés de son art est à envier, car il contribue à élever la pyramide spirituelle, qui atteindra le ciel* »[622].

Une fois établie la nécessité d'atteindre « ces trésors cachés », il entreprend la partie B de son livre, qui comprend sa réflexion sur la couleur, la forme ainsi que sur l'œuvre d'art et l'artiste. Il ne cite pas beaucoup de noms, il fait seulement l'éloge de Cézanne, de Matisse et de Picasso (Matisse pour la couleur, Picasso pour la forme)[623].

La couleur produit, selon lui, un double effet :

D'une part, un effet purement physique grâce à la beauté et à d'autres propriétés de la couleur, le spectateur ressent une impression d'apaisement, de joie et d'autres sensations, mais qui sont de courte durée car, selon lui, sur une sensibilité spirituelle faible : « *la couleur* […] *ne peut produire qu'un effet superficiel, un effet qui disparaît dès que cesse l'excitation* »[624].

D'autre part, dans le cas d'un développement spirituel plus complet, la contemplation de la couleur provoque « une vibration de l'âme »[625]. (terme que l'on retrouve chez les théosophes) et qui fait penser au sentiment d'immersion que nous avons vu comme souvent nécessaire au visiteur dans sa contemplation d'œuvres de *Big Bang*.

Pour lui ce rapport avec l'influence vibratoire qu'exerce la couleur est extrêmement important et il prend l'exemple de la musique (qu'il associe par synesthésie avec les couleurs[626]) pour expliquer cette importance : « *En règle générale, la couleur n'est donc pas un moyen d'exercer une influence directe sur l'âme. La couleur est la touche. L'oeil est le marteau. L'âme est le piano aux cordes nombreuses. L'artiste est la main qui, par l'usage convenable de telle ou telle touche, met l'âme humaine en vibration. Il est donc clair que l'harmonie des couleurs doit reposer uniquement sur le principe de l'entrée en contact efficace avec l'âme humaine. Cette base sera définie comme le principe de la nécessité intérieure* »[627]. Pour Kandinsky ce principe de la ''nécessité intérieure'' en art est extrêmement important. D'ailleurs c'est aussi ce qui finalement va contrôler tout ce qui se fera dans l'art moderne et contemporain, où la copie du monde

620 *Ibid.*, p.78.
621 Titre de son chapitre III, *Du Spirituel dans l'Art, et dans la peinture en particulier.*
622 Vassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'Art, et dans la peinture en particulier*, op.cit p.99.
623 Cézanne (p.89.) de Matisse (pp.90 – 92.) et de Picasso (p.94.) Matisse pour la couleur, Picasso pour la forme)
624 *Ibid.*, p.105.
625 une vibration de l'âme, terme qu'on retrouve chez les théosophes.
626 Voir Partie III. 2. Sensibilisation et interdisciplinarité: Rencontres croisées, p.369.
627 Vassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'Art, et dans la peinture en particulier, op.cit.,* p.110.

visible tend à disparaître complètement pour laisser place à cette ''nécessité intérieure'' qui peut s'exprimer par le recours à des formes et couleurs très variées.

Si Kandinsky utilise une image musicale pour faire comprendre sa notion de nécessité intérieure, c'est parce qu'il pense que « *l'homme a la musique en lui-même* »[628] et qu'il existe « *une parenté profonde entre les arts en général, entre la musique et la peinture en particulier* »[629]. Il semble ici devancer la notion moderne de pluridisciplinarité, prônée par le Centre Pompidou.

Cette nécessité intérieure naît, selon lui, de trois conditions: 1. de la personnalité de l'artiste ; 2. l'artiste doit exprimer ce qui est propre à son époque ; 3. parce que « *Chaque artiste, en tant que serviteur de l'art, doit exprimer ce qui est propre à l'art en général (élément de l'art pur et éternel que l'on retrouve chez tous les hommes, chez tous les peuples, dans toutes les époques, dans l'œuvre de chaque artiste, de toutes nations et de toutes les époques et qui, en tant qu'élément principal de l'art, ne connaît ni espace ni temps* »[630]. On croirait qu'il exprime une sorte de prophétie de l'art moderne et contemporain, avec la présence d'artistes venant de tous horizons (comme l'expriment les expositions *Big Bang* et *elles* et les expositions geo-esthétiques de la Première partie de notre thèse, ainsi que la Partie I sur « La France et ses artistes étrangers »).

Le langage des couleurs va naître de cette nécessité intérieure : il sera basé d'abord sur « la chaleur ou la froideur du ton coloré » et à « la clarté ou l'obscurité de ce ton » ; mais chaque couleur a surtout une résonance personnelle : « *Le jaune est la couleur typiquement terrestre.*[...] *Le bleu est la couleur typiquement céleste. Le bleu développe très profondément l'élément du calme.* [...] *Glissant vers le noir, il prend la consonance d'une tristesse inhumaine.*[...] *le bleu est comparable aux sons graves d'un orgue* [...] *Un néant sans possibilités, un néant mort après que le soleil s'est éteint, un silence éternel sans avenir ni espoir, voilà la résonance intérieure du noir.*[...] *Le gris est* [...] *l'immobilité sans espoir.*[...] »[631]. Et on peut changer l'effet d'une couleur : « *Cet effet s'accentue par la différence entre clair et foncé : l'effet du jaune augmente lorsqu'on l'éclaircit (pour parler simplement : par adjonction du blanc) et celui du bleu lorsque la couleur s'assombrit (adjonction du noir)* »[632]. Il distingue toutes sortes de tonalités, par exemple, dans le rouge (rouge de Saturne, de cinabre, rouge anglais, carmin). Kandinsky étudie chaque couleur dans tous les détails, mais ce qui ressort surtout de son étude c'est l'accent qu'il met sur la « nécessité intérieure », c'est à dire sur une appréhension spirituelle de la couleur.

628 *Ibid.,* p.111.
629 *Ibid.,* p.112.
630 *Ibid*., p.112.
631 *Ibid*., pp.144-160.
632 *Ibid*., p.142.

Quand on pense à l'importance de la couleur, et à tous les théoriciens qui se sont exprimés sur ce sujet, on est moins étonné par l'apparition du monochrome en art. C'est cette fascination pour une couleur en particulier (et le « principe de la nécessité intérieure », souligné par Kandinsky) qui semble mener tout droit au monochrome dont nous avons pu voir plusieurs exemples dans *Big Bang* (une première esquisse du monochrome par Malevitch avec *Carré noir sur le fond blanc*, 1915 et qui apparaît la première fois en 1918 avec *Carré blanc,* aussi de Malevitch). On remarque aussi que cette fascination pour la couleur s'est aussi développée dans une autre direction, en s'étendant à la sculpture contemporaine avec, à l'extérieur du Centre Pompidou, les sculptures colorées de Niki de Saint Phalle devant IRCAM et un des ''Mobiles'' colorés de Calder sur la Piazza.

Cette « nécessité intérieure » nous semble un principe très important en art moderne, car elle sous-tend ce que crée l'artiste, mais il nous semble qu'elle peut s'appliquer aussi à l'autre acteur de l'œuvre d'art[633], le visiteur qui regarde l'œuvre parce qu'on lui demande souvent d'atteindre aussi une autre forme de ''nécessité intérieure'' pour apprécier l'art : c'est l'immersion totale dans l'œuvre.

b. Les formes : leur émancipation

Nous avons vu dans *Big Bang* la destruction, la déformation, la distorsion de formes.

Kandinsky parle aussi de la forme et, en particulier, de sa destruction dans *Du Spirituel dans l'Art* (1911) : Kandinsky mentionne le cas de Picasso qui « *aboutit par la voie de la logique à la destruction de ce qui est matériel, non par dissolution, mais par une sorte de morcellement des divers éléments constitutifs et la dispersion constructive de ces pièces sur la toile. Ce faisant, il semble, chose étonnante vouloir garder l'apparence du matériel. Picasso ne recule devant aucun moyen et si la couleur le gêne pour une forme pure de dessin, il la jette par-dessus bord et peint son tableau en brun et blanc. Ces problèmes sont sa force principe* »[634].

Ces allusions à la destruction, au morcellement, sont reprises plus loin, lorsqu'il évoque le cubisme plutôt rapidement (au point qu'on a l'impression qu'il ne s'y intéresse pas beaucoup) : « *Les premiers pas dans le domaine de l'abstrait ont été la distance prise par rapport à l'objet* [...] *le désir de se libérer de ce matériel et de cette imitation, uni à la recherche du < compositionnel >, devait naturellement conduire au renoncement à la surface. On tenta de mettre l'image sur une surface idéale qui*

633 Voir la Partie II. A: Le style linéaire en particulier la trame narrative, p.129.

634 Vassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'Art, et dans la peinture en particulier*, Gallimard, 2016, pp. 93-94.

devait pour cela se former devant la surface matérielle de la toile. Ainsi naquit de la composition avec triangles plats une composition avec des triangles devenus plastiques, tridimensionnels, c'est à dire avec des pyramides (ce que l'on appelle le <cubisme>). Très rapidement cependant, naquit ici un mouvement d'inertie, qui se concentra précisément sur cette forme, et conduit de nouveau à l'appauvrissement des possibilités »[635].

De 1907 à 1904, Picasso avec Braque réalisent des peintures « cubistes », c'est à dire où la réalité est décomposée et représentée par des formes géométriques prismatiques (carrés, cubes) ; cette technique est reprise par de nombreux peintres tels que Picabia, Brancusi, les Delaunay et par des sculpteurs (Picasso lui même sculpte une guitare cubiste).

Presque tous les artistes de l'époque s'y sont essayé, mais le cubisme est peu présenté dans *Big Bang* où se trouve l'exemple de *La Ville* (1910) de Delaunay. Apollinaire, l'ami des artistes de l'époque, dans son livre paru en 1913 *Les Peintres Cubistes, Méditations esthétiques* en cite plusieurs et, dans la dernière partie de son livre[636], il consacre de courts chapitres à Picasso, Braque, Jean Metzinger, Albert Gleizes, Marie Laurencin, Juan Gris, Fernard Léger, Picabia, Duchamp, etc. Selon Apollinaire : « *ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture, c'est qu'il n'est pas un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création. En représentant la réalité-conçue ou la réalité-créée, le peintre peut donner l'apparence de trois dimensions, peut en quelque sorte cubiquer. Il ne le pourrait pas en rendant simplement la réalité-vue, à moins de faire du trompe-l'oeil en raccourci ou en perspective, ce qui déformerait la qualité de la forme conçue ou créée* »[637] et il souligne déjà l'importance de la géométrie : « *On a vivement reproché aux artistes-peintres nouveaux des préoccupations géométriques. Cependant les figures géométriques sont l'essentiel du dessin. La géométrie, science qui a pour objet l'étendue, sa mesure et ses rapports, a été de tout temps la règle même de la peinture.* […] *Les nouveaux peintres, pas plus que leurs anciens, ne se sont proposé d'être des géomètres. Mais on peut dire que la géométrie est aux arts plastiques ce que la grammaire est à l'art de l'écrivain* »[638].

Kandinsky définit d'abord la forme : « *la forme, au sens étroit du terme, n'est en tout cas rien d'autre que la délimitation d'une surface par rapport à une autre* »[639]. Mais, comme pour la couleur, il insiste que la forme aussi « *met l'âme humaine en vibration. Il est donc clair que l'harmonie des formes doit reposer uniquement sur le principe de l'entrée en contact efficace avec l'âme humaine. Ce principe a été défini comme le principe de la nécessité intérieure* »[640]. Il donne l'exemple de Cézanne qui réussit

635 *Ibid.,* p.167.
636 Voir Guillaume Apollinaire, *Les Peintres Cubistes, Méditations esthétiques,* Paris , Bartillat, 1913, pp.51-114.
637 Guillaume Apollinaire, *Les Peintres Cubistes, Méditations esthétiques,* Paris, Bartillat,1913, p44.
638 Guillaume Apollinaire, *Ibid*., p. 33.
639 Vassily Kandinsky, op. cit ., p.116.
640 Vassily Kandinsky, op. cit ., p.116.

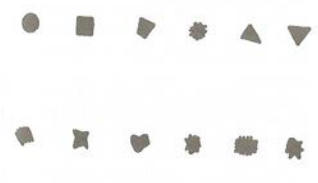
à « *savoir faire d'une tasse à thé une créature douée d'une âme, ou plus exactement reconnaître dans cette tasse un être. Il élève la < nature morte > à un niveau tel que les objets extérieurement < morts > deviennent intérieurement vivants* »[641].

Les différentes formes géométriques, cercle, carré, triangle, ont selon lui un rapport avec la couleur, qui peut être soulignée ou atténuée par une forme. « *Il est cependant bien évident que la discordance entre la forme et la couleur ne doit pas être considérée comme quelque chose d'<inharmonieux>, mais au contraire comme une nouvelle possibilité et donc, également une harmonie* »[642].

La forme présente deux possibilités : ou elle dessine, délimite un objet sur une surface, ou elle est absente et, dans ce cas, ne désigne aucun objet et, dit-il, est « *un être totale ment abstrait. A cette catégorie d'être purement abstraits, doués d'une vie propre en tant que tels,* [...] *appartiennent le carré, le cercle, le triangle, le losange, le trapèze et les innombrables autres formes, de plus en plus compliquées et qui n'ont pas de définition mathématique. Toutes ces formes sont citoyennes, égales en droit, du royaume de l'abstrait* »[643].

Dans son ouvrage *Point et Ligne sur plan* (écrit entre 1923 et 1926), lorsque qu'il travaillait au Bauhaus (1922-1933), il développe encore plus ses théories sur les aspects géométriques de l'art moderne (tout en restant fidèle à sa spiritualité et à son idée de vérité intérieure).

Il commence par le point, qui est le point zéro de l'écriture, le point de première rencontre entre l'outil (plume, pinceau), et la surface (papier, toile).



n°117 : exemples des formes de points

Le point peut être vu comme la plus petite forme de base en peinture et il inclut, dans ses formes de base, de minuscules cercles, carrés, triangles qui peuvent apparaître dans certains endroits de ses tableaux, comme, par exemple, dans *Auf Weiss II* (peint à l'époque où il écrit *Du Spirituel dans l'Art*) et que l'on peut voir dans la section *Cité abstraite* de *Big Bang*.

n°118 : Kandinsky, Auf Weiss II, 1923

En peinture, le point de départ pour Kandinsky est le point ; c'est le élément initial : « *Le point géométrique est un être invisible. Il doit donc être défini comme immatériel. Du point de vue matériel le point égale Zéro* »[644]. Toute les formes

641 Vassily Kandinsky, *Ibid*., p.89.
642 *Ibid*., p.115.
643 *Ibid*., p.117.
644 Vassily Kandinsky, *Point et Ligne sur plan*, établie par Philippe Sers, Folio essais, Gallimard, 2015, p.25.

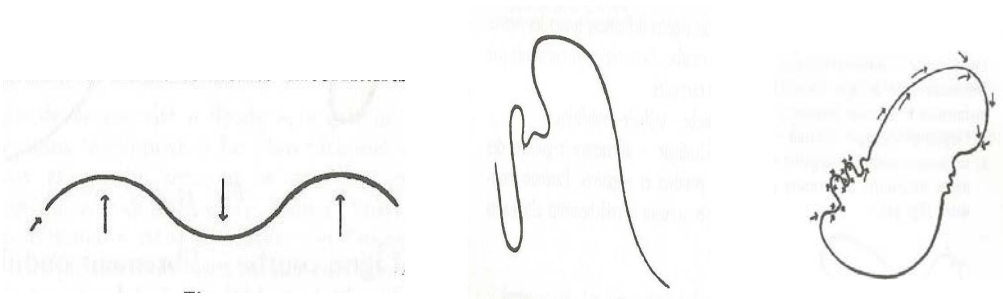
picturales vont partir du point.

Du point, sous l'impulsion de la dynamique, va apparaître la ligne droite. Cette ligne droite peut être horizontale, verticale, diagonale et Kandinsky définit des parentés entre ces lignes et les couleurs, il illustre ceci par le petit tableau ci-dessous[645].

	Forme graphique *Lignes droites*	*Forme picturale* *Couleurs primaires*
1.	Horizontale	Noir
2.	Verticale	Blanc
3.	Diagonale	Rouge(ou Gris ou verte)
4.	Ligne droite libre Jaune et Bleu	

De ces lignes peuvent naître des formes primaires qui correspondent à des couleurs primaires : triangle/jaune, carré/rouge, cercle/bleu [646].

Plus il y aura de force s'exerçant sur le point, plus les composantes d'une ligne seront compliquées [647] : les lignes courbes seront apparentées au dynamisme de la ligne qui crée le cercle et pourront être plus ou moins compliquées et ondulantes.



n° 119 : les lignes ondulés

De la ligne brisée naissent toutes les possibilités d'angles. De leur tension naît, selon lui, l'impression de froid ou de chaud : l'angle droit est le plus froid, l'angle aigu le plus chaud.

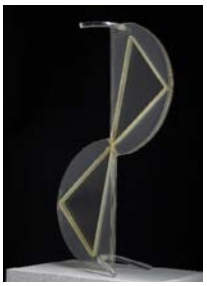
Et l'on peut même arriver à des formes très compliquées grâce à la ligne brisée.

---

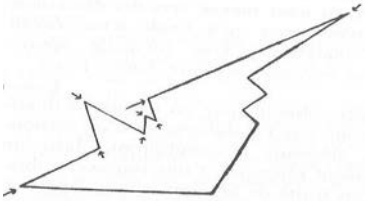
645 Voir Vassily Kandinsky, *Point et Ligne sur plan*, op.cit., p.77.
646 Voir Kandinsky, *Point et Ligne sur plan*, op.cit., p.89.
647 illustration n°119, 120, 122, voir Vassily Kandinsky, *Point et Ligne sur plan*, op.cit., p.102, p.106.

Dans *Big Bang*, on voit des œuvres qui ressemblent beaucoup aux lignes que Kandinsky vient de définir.

n°120 : forme de vague par ligne brisée



n°121: Gyulia Kosice, Première Sculpture hydraulique, 1958-1960



n°122 : forme donnée par ligne brisée

n°123 : Robert Julus Jacobsen, Graphisme en fer, vers 1951

Dans un plan (c'est à dire dans un tableau), le haut évoquera une sensation de légèreté, une plus grande souplesse, tandis que le bas une impression de densité, de pesanteur ; mais ces propriétés peuvent être atténuées en plaçant des formes lourdes en haut et des formes légères en bas.

Tout au long de son livre, il donne des exemples de toutes les formes et de leur possibilités d'expression qui correspondent à ce qu'il fait dans ses tableaux abstraits (c'est à dire à partir des années 20, tel que son tableau *Petit Rêve rouge*[648] (1925).

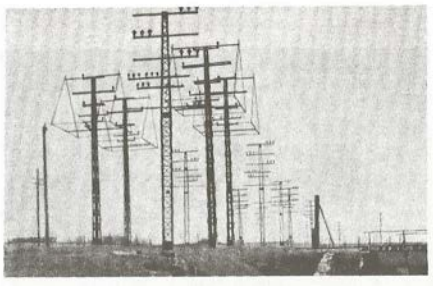
n°124 : Kandinsky, Petit Rêve rouge, 1925

Suivant l'importance donnée par Kandinsky à ce point, cette ligne et ces formes ''géométriques'' en art, se créèrent des associations telles que *Cercle et Carré* (1929) pour encourager le développement de l'art abstrait, en particulier dans sa tendance mystique[649], avec parmis ses membres Kandinsky, Mondrian, Arp (dont un de ses tableaux, *Constellation,* se trouve dans *Big Bang*[650]). *Cercle et Carré* est absorbé en 1931 par Abstraction-Création : « *Abstraction parce que certains artistes sont arrivés à la conception de la non-figuration par l'abstraction progressive des formes de la nature, création parce que d'autres ont atteint directement la non-figuration par une conception d'ordre purement géométrique par l'emploi d'éléments communément appelé abstraits tels que cercle, plans, lignes, etc.* »[651], avec des artistes tels que Kandinsky, Mondrian, Calder, Sonia Delaunay, Kupka, Le Corbusier.

---

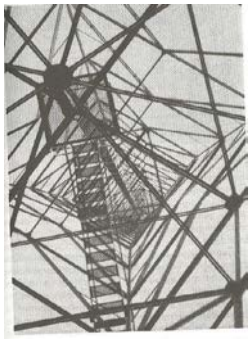
648 Vassily Kandinsky, *Petit Rêve rouge,* 1925, 35,5x41,2, Bern Kunstmuseum, Suisse.
649 création par le critique d'art Michel Seuphor et le peintre Joaquin Torres Garcia.
650 Voir catalogue *Big Bang*, p. 68.
651 Texte collectif non signé publié dans *Abstraction, Création, Art non-figuratif*, n° 1, 1932, p.1.

On voit donc l'importance de *Point et ligne sur plan*, livre très détaillé sur les aspects géométriques liés à l'art ; sa précision tient à ce qu'il a été composé pendant les années où Kandinsky était au Bauhaus : les idées clairement définies sur le point, les lignes, les figures géométriques, leur rapports avec les couleurs et leur place dans un tableau, étaient sans doute destinées à l'enseignement ; elles provenaient de sa réflexion sur des aspects de la nature observés avec minutie grâce à des photos (les lignes « formées par l'éclair », les « mouvements vibratoires végétaux », etc.) ou de l'industrie – nous sommes au Bauhaus – (photo de « tour de radiodiffusion vue d'en bas'', ou de « Forêt'' de poteaux »[652],etc.).

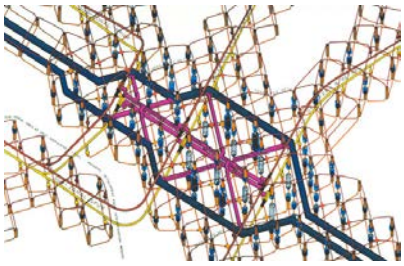


n°125 : ''Forêt'' de poteaux

On peut comparer la tour de radiodiffusion à l'œuvre *Computor City* (1964) d'Archigram/Dennis Crampton dans *Big Bang* et on voit que Kandinsky était déjà intéressé en 1923 par des formes artistiques que l'on retrouve bien plus tard chez d'autres artistes (1951, *Graphisme en fer* de Robert Julus Jacobsen; 1958, *Première Sculpture hydraulique* de Gyulia Kosice; 1964, *Computor City* d'Archigram)[653].



n°126 : tour de radiodiffusion vue d'en bas



n°127 : Archigram/Dennis Crampton, Computor City, 1964

Dans la dernière partie de son livre (pp.82-235), où il mentionne la réceptivité par le spectateur de tous les détails géométriques, on voit des exemples de ce que peut donner, du point de vue esthétique, la combinaison du point, des lignes et des figures géométriques ; ces dessins ressemblent beaucoup à ses propres tableaux à partir de 1910 et surtout de 1914[654] qui font de lui le pionnier ou le ''prophète'' de l'art abstrait. Pour Kandinsky, ses réflexion dans *Point et Ligne sur plan* restent liées, comme dans son ouvrage précédent, au spirituel et même au Christianisme[655], comme il le dit

652 illustration n°125, 126, voir Vassily Kandinsky, *Point et Ligne sur plan*, op.cit., pp.123-125.
653 illustration n°121, Gyulia Kosice, *Première Sculpture hydraulique,* 1958-1960 ; Robert Julus Jacobsen, *Graphisme en fer, vers 1951,* voir p. 201.
654 La première toile abstraite est son tableau sans titre : aquarelle et encre de chine, datée par lui de 1910.
655 Voir préface de *Point et Ligne sur plan*, Philippe Sers, pp. XXVII-XXXV.

dans *Regards sur le passé* (1913), lorsqu'il parle de cette exigence de vie intérieure en art : « *Je remarquai alors, à ma grande surprise, que cette exigence a grandi sur la base que le Christ posait comme fondement de la qualification morale. Je remarquai que cette conception de l'art est chrétienne* »[656]. Ceci nous renvoie à la trame spirituelle que nous avons découverte dans *Big Bang*.

Dans son livre *Regards sur le passé*, qu'il avait publié en 1919, apparaissent aussi déjà ses premières réflexions devant une œuvre d'art (et sur ce qui l'avait mené à l'abstraction) : « *chaque fois c'était avant tout les couleurs qui me bouleversaient, puis ce qui concernait la composition et la forme du dessin lui-même, en dehors de tout objet* »[657].

En conclusion sur la place qu'ont pris dans l'art moderne et surtout contemporain les couleurs et les formes, nous pouvons citer Albert Barnes: « *La référence au monde réel ne disparaît pas de l'art lorsque les formes cessent d'être celles des choses réelles existantes,* [...] *Lorsque nous ne parvenons pas à reconnaître dans une image la représentation d'un objet particulier, il se peut qu'elle représente les qualités que partagent tous les objets particulier, comme la couleur, l'étendue, la solidité, le mouvement, le rythme, etc. Toutes les choses particulières possèdent ces qualités. Ainsi, ce qui sert pour ainsi dire de paradigme de l'essence visible de toutes choses peut contenir en solution les émotions que les choses individualisées provoquent de manière plus spécifique* »[658].

Et Dewey, dans *L'art comme expérience* (1934) donne une définition de l'Art abstrait qui correspond parfaitement à tout ce qui vient d'être dit sur l'importance de la couleur et de la forme : « *L'œuvre d'art met en évidence et accentue cette qualité d'être un tout et d'appartenir au tout global de plus grande ampleur qui constitue l'univers dans lequel nous vivons. C'est ce qui explique, je crois, le sentiment d'intelligibilité et de clarté que nous inspire la présence d'un objet dont nous avons une expérience esthétiquement intense. C'est également ce qui explique le sentiment religieux qui accompagne l'intensité de toute perception esthétique. Nous sommes pour ainsi dire introduits dans un monde au-delà du monde, et qui n'en est pas moins la réalité plus profonde du monde vécu de nos expériences ordinaires. Nous sommes transportés au-delà de nous mêmes et c'est là que nous nous découvrons* »[659].

656 Vassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes*, 1912-1922, Traduction Jean Saussay, Hermann, 1974, p.112.
657 Vassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes,* op. cit., p. 135.
658 John Dewey, *L'Art comme expérience,* tr. fr. J.-P. Cometti (dir.), PUP/Farrago, 2005, p. 170.
659 Ibid., p. 323.

I. Aléatoire et Hasard : que devient le créateur ?

Dans la salle intitulée *Aléatoire*, dans *CONSTRUCTION/DÉCONSTRUCTION*, se trouvent l'œuvre *3 Stoppages-étalon*[660], (1913-1914) de Marcel Duchamp (une boîte en bois et trois panneaux), caractérisée par l'horizontalité, et une autre œuvre, caractérisée par la verticalité : *Musique télépathique n°5* [661] (1976-1978) de Robert Filliou.

Le visiteur peut être attiré par la confrontation entre la verticalité et l'horizontalité[662]. Mais il peut aussi se demander ce que ces deux œuvres signifient.

Prenons d'abord l'œuvre *Musique télépathique n°5* de Robert Filliou, car le titre peut paraître moins énigmatique que *3 Stoppages-étalon*.

n° 128 : Robert Filliou, Musique télépathique n° 5 , 1976-1978

Robert Filliou, artiste proche du groupe Fluxus, en utilisant pour *Musique télépathique n°5* (il s'agit évidemment d'une musique silencieuse) des pupitres de musique disposés en spirale, portant chacun une carte à jouer, détourne des objets fonctionnels ou ludiques pour entraîner le visiteur dans un jeu de transmission de pensée : « *comme John Cage, Filliou s'intéresse aux relations entre musique, silence et objets, au sein des recherches qu'il entreprend sur la diversité des formes de communication.* [...] *cette œuvre postule un mode de communication immatériel, de recherche de correspondances, d'ordre spirituel ou poétique, entre les spectateurs qui peuvent se mettre ainsi sur la même longueur d'ondes. Comme souvent dans le mouvement Fluxus, les spectateurs sont directement partie prenante du fonctionnement de l'œuvre* »[663]. Filliou pense que la transmission des pensées est possible. Sur ses pupitres, s'il a placé des cartes à jouer : c'est parce que « *Lorsqu'on veut démontrer la télépathie, quelqu'un regarde une carte, et loin de là quelqu'un d'autre la devine ou ne la devine pas. Ici c'est d'une autre proposition artistique qu'il s'agit : si, au hasard, ici-même, deux - ou plusieurs - personnes posent un même regard sur une même carte, ne se rencontreront-elles pas sur une même longueur d'ondes si brièvement soit-il* »[664]. Cette musique silencieuse est « télépathique » parce que Filliou pense que le visiteur peut réussir à s'immerger

660 Illustration n° 129 : Marcel Duchamp, *3 stoppages-étalon*, 1913 -14, fil, toile, cuir, verre, bois, métal.

661 Illustration n° 128: Robert Filliou (1926–1987), *Musique télépathique n° 5* (1976–1978), métal, carton, 142 cm.

662 Duchamp insiste sur le fait que cette œuvre doit être regardée dans son horizontalité et non pas comme une œuvre accrochée au mur comme dans les musées classiques.

663 Marc Bormand, le catalogue *Collection art contemporain - La collection du Centre Pompidou,* Musée national d'art moderne, Sophie Duplaix (sous la dir.), Paris, Centre Pompidou, 2007, p.170.

664 site Robert Filliou, "*Je suis le rêve de quel papillon ?*" http://www.arachnis.asso.fr/dordogne/viecult/artistes/filliou/Filli0.htm

dans la contemplation de l'œuvre pour en partager le message (nous avons déjà vu l'importance pour le spectateur de s'« immerger » dans l'œuvre dans le cas de l'art abstrait, et en particulier des monochromes). C'est, en quelque sorte, comme un acte de confiance entre l'artiste et son spectateur, où le créateur, s'il ne s'efface pas complètement devant le spectateur, du moins lui attribue une part importante dans la création de son œuvre.

Cette part télépathique dans une œuvre d'art contemporain a paru être si intéressante que le Centre Pompidou de Metz en a fait une exposition (2015-2016): *Cosa mentale. Les imaginaires de la télépathie dans l'art du XX^e siècle*, qui propose : « *une relecture de l'histoire de l'art de 1880 à nos jours, à la lumière de la fascination des artistes pour les modes de communication de la pensé* »[665], en en analysant les diverses sources, en particulier les auras, dont nous avons vu l'importance sur la signification spirituelle et psychologique des couleurs. Une salle de cette exposition est consacrée à cette aura et au livre d'Annie Besant et C. W. Leadbeater, *Formes-Pensées*, et montre les premières toiles non-figuratives que la doctrine théosophique a inspirées et une salle suivante qui « *réunit une série de dix <tableaux noirs> où Rudolf Steiner* [théosophe] *développe sa théorie du <corps mental> et ses irradiations télépathiques* »[666].

Nous avons vu, dans la citation à la page précédente, que Filliou était comparé à John Cage[667]. Ce compositeur est lui aussi célèbre pour son utilisation de l'aléatoire : il est même allé jusqu'à créer une œuvre *Music for*..., où « *les trois petits points doivent être complétés par le nombre de musiciens présents, ce jour-là, pour donner la représentation de l'œuvre* »[668], et donc la performance de l'œuvre change de manière aléatoire selon les jours. Cage, intéressé par l'aléatoire et le hasard, a même composé une œuvre pour piano, qui s'intitule *Music for Marcel Duchamp* (1947), le promoteur par excellence du hasard dans la création de l'œuvre d'art.

n° 129 : Duchamp, 3 stoppages-étalon, 1913/1964

Avec l'autre œuvre de la salle *Aléatoire, 3 stoppages-étalon*, Marcel Duchamp revendique complètement le hasard comme part de sa création. En effet, il a laissé tomber trois fois une ficelle d'un mètre de longueur depuis un mètre de

665 Le dépliant exposition *Cosa mentale. Les imaginaires de la télépathie dans l'art du XXe siècle*, Centre Pompidou de Metz, 2015-2016.

666 Le dépliant de l'exposition : *Cosa mentale. Les imaginaires de la télépathie dans l'art du XX^e siècle,* Centre Pompidou de Metz, 2015-2016.

667 John Cage que nous retrouverons dans la Partie III sur la danse, p. 345.

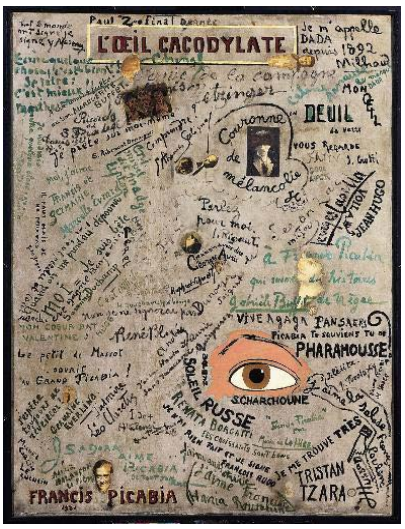
668 PDF Magazine électronique du CIAC n°19, 2004, Xavier Malbreil, *l'aléatoire, le net-art, le sens et nous et nous*

hauteur et, ainsi, la ficelle s'est déformée selon les lois du hasard ; puis il a reporté ces trois formes obtenues sur du bois qu'il a découpé et collé avec du vernis sur une plaque de verre. Ainsi il a obtenu son œuvre *3 stoppages-étalon* : « *Plus d'inspiration, d'intention créatrice, d'esquisse préparatoire et de plan, le hasard devient la source même de la création* »[669]. En accord avec les idées du dadaïsme, « *Le hasard est alors érigé en premier principe d'un anti-art, art de l'absurde et du non-sens* »[670].

On peut dire que Duchamp, spécialiste du ready-made, a fait aussi des expériences sur la création, en utilisant des objets fabriqués par des artisans ou industriellement, pour en faire, même si cela était de manière ludique et provocatrice selon la mode du dadaïsme, des œuvres dignes d'être exposées dans un musée lorsqu'il les avait baptisées. Et ainsi, des objets ordinaires sont devenus « artistiques » : par exemple, une *pelle* (1915), une *roue de bicyclette* (1916), le fameux urinoir devenu une *Fontaine* (1917).

Duchamp note que: « *Le choix du readymade est toujours basé sur l'indifférence visuelle en même temps que sur l'absence totale de bon et de mauvais goût*> »[671]. Selon Catherine Francblin: «*Cette opération lourde de sens se voulait aussi une interrogation sur le mythe de l'artiste démiurge* »[672].

Une autre œuvre, *L'œil cacodylate*[673], de Francis Picabia, reprend cette idée de Hasard. En 1921, Picabia souffre d'un zona ophtalmique et, obsédé par son œil, peint un immense œil sur une toile de 148,6 x 117,4 cm, où il a mis des collages de photos, cartes postales, papiers découpés. Il invite ses visiteurs à inscrire une phrase de leur choix et à mettre leur signature sur la toile. En somme, il fait de cette œuvre une œuvre collective en s'effaçant devant cet ensemble de phrases et de signatures[674].



n° 130 : Francis Picabia, L'oeil cacodylate, 1921

« *En recourant consciemment au hasard, en l'invitant dans l'acte créatif, l'artiste cherche une forme de détachement, de non maîtrise et de spontanéité vis-à-vis du résultat* »[675].

Dans son dossier sur l'événement ''Yves Klein'' il est noté que :« *L'œuvre*

669 PDF Dossier Pédagogique : *DÉKAL'ART – KIJNO, Quand l'œuvre de Kijno et la parole se rencontrent*, p.17.
670 *Ibid.*
671 Catherine Francblin, Damien Sausset, Richard Leydier, *L'ABCdaire de l'art contemporain,* Flammarion, 2003, p. 99.
672 *Ibid*., p. 99.
673 Illustration n° 130 : Francis Picabia, *L'œil cacodylate,* 1921, 148.6 x117.4 cm.
674 Ce tableau est intéressant aussi parce qu'il ressemble à un document sur le cercle des amis de Picabia et est un document plutôt ludique sur son époque.
675 Dossier Pédagogique : *DÉKAL'ART – KIJNO Quand l'oeuvre de Kijno et la parole se rencontrent,* p.17.

d'Yves Klein révèle une conception nouvelle de la fonction de l'artiste. Celui-ci n'est jamais à proprement parler l'auteur d'une œuvre puisque, selon Klein, la beauté existe déjà, à l'état invisible. Sa tâche consiste à la saisir partout où elle est, dans l'air, dans la matière ou à la surface du corps de ses modèles, pour la faire voir aux autres hommes »[676].

Dans ces divers exemples, on peut voir que le statut du créateur est mis en question[677].

Avec *Musique télépathique*, Filliou demande à ses spectateurs de jouer une part dans la « création » de son œuvre. Picabia lui aussi fait participer ses amis à la « création » de son œuvre, par leur signature et leurs petites phrases, selon le hasard de leurs visites. Cage, que nous avons mentionné, compte sur le nombre aléatoire de musiciens pour interpréter sa *Music for...* et son public écoutera ainsi de manière aléatoire des versions différentes de son œuvre. Quant à Duchamp, il se sert du hasard trois fois pour transformer le mètre-étalon (on pourrait dire que son action correspond à un jeu qui détruit la valeur des règles : est- ce symbolique du goût de destruction/ construction qui caractérise, selon Catherine Grenier, l'art moderne ?). On arrive, à partir de tout ces exemples, à se demander au sujet de ces artistes : qu'est ce qu'une œuvre ? qu'est ce qu'un créateur ? Dans *Big Bang, L'autoportrait* (1912, repris en 1960) de Gino Severini montre un portrait de l'auteur en morceaux, est-ce symbolique de cette remise en question du créateur ?

Kandinsky se posait déjà des questions sur la création, quand il disait que « *c'est une manière mystérieuse, énigmatique, mystique, que l'œuvre d'art véritable naît <de l'artiste>. Détachée de lui, elle prend une vie autonome, devient une personnalité, un sujet indépendant, animé d'un souffle spirituel, qui mène également une vie matérielle réelle – un être* »[678].

Et Duchamp va plus loin, en 1968, quand il dit dans une interview : « *l'art pour moi était mort, par le fait qu'au lieu d'être une entité singularisée, il serait universel, ce serait un facteur humain dans la vie des gens. Chacun serait un artiste, mais méconnu en tant qu'artiste* »[679].

676 Dossier pédagogique sur *Yves Klein*, 2007, Centre Pompidou.

677 Il a d'ailleurs peut-être toujours été mis en question: qui est cette muse qui a toujours poussé les artistes à créer ? Sinon leur inconscient, c'est-à-dire la part qui, par définition, est la part mystérieuse dont chacun n'est pas conscient.

678 Vassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'Art, et dans la peinture en particulier,* op.cit., p.191.

679 Marcel Duchamp, interview par Joan Bakewell, Late Night Line Up (à l'occasion de la conférence d'Arturo Schwarz à Institute of Contemporary Arts), 5 juin 1968, BBC TV, Londres.

Conclusion de l'exposition *Big Bang*

Big Bang est une exposition très intéressante à différents titres.

D'abord c'est la première grande exposition thématique du Centre Pompidou. Ensuite c'est une exposition qui cherche à faire comprendre le « pourquoi » de l'Art moderne et contemporain, alors que les expositions que nous avons étudiées dans la première partie de notre thèse cherchaient plutôt à ''montrer'' : montrer que Paris avait une place de leader dans l'art moderne et contemporain, montrer que cet art incluait d'autres éléments que l'art traditionnel avec l'apport du design, de l'architecture, de la photographie et de la vidéo, que les collections de Centre étaient riches et que les expositions servaient à mettre en place la pluridisciplinarité et la démocratisation.

Big Bang sert donc à expliquer comment l'art contemporain s'est créé. Ce n'est pas une explication chronologique qui est donnée par le commissaire de l'exposition, Catherine Grenier, mais plutôt sa réflexion sur ce qui est caractéristique de cet art[680]. Destruction par l'ironie, la provocation de toutes les valeurs traditionnelles de l'art et de ses valeurs esthétiques ; construction par « *l'importance qu'a prise l'idée de création dans notre société* »[681] . C'est donc sur ce rapport destruction-construction que Catherine Grenier a choisi de bâtir son exposition. La rupture entre l'art traditionnel et l'art moderne n'a pas été très bien comprise par le public qui « *a régulièrement manifesté son étonnement, souvent son rejet, d'un art en perpétuel chaos, sans identité stable* »[682]. Et donc Catherine Grenier a choisi de faire de cette exposition une initiation. C'est aspect initiateur est aussi un des aspects intéressants de cette exposition, car il semble reposer sur une structure double : d'abord, comme nous avons essayé de le démontrer, à partir des réflexions de Catherine Grenier dans son essai et ses conférences « *l'art contemporain est-il chrétien ?* », sur le fait que l'art actuel est un appel au sacré, et même, à travers l'utilisation parfois du sacrilège, est relié au Christianisme : « *l'art contemporain n'est plus chrétien, mais il est certainement nostalgique de l'époque où il était* »[683]. Et c'est aussi sur le schéma habituel de l'initiation que l'on retrouve en anthropologie que le cheminement du parcours se dévoile à travers plusieurs épreuves (monstres, obscurité, mort…) permettant d'ordonner la réception d'une manière éclairée. De ce point de vue, la séquence « *RÉENCHANTEMENT* » de *Big Bang* est très intéressante ; elle marque, comme nous l'avons vu, un apaisement (l'image du loup dans le bras de la jeune femme), mais aussi la fin d'un voyage où l'initié circule maintenant sur un chemin de lumière, sous les tapis de l'œuvre de Christina Iglesias et surtout grâce à la vidéo de Bill Viola, qui peut symboliquement être comprise non seulement comme

680 Catherine Grenier, *LE BIG BANG MODERNE*, catalogue *Big Bang*, Centre Pompidou, 2005, p.13.
681 *Ibid*., p.14.
682 *Ibid*., p.14.
683 Le site sur la conférence de Carême, *Christianisme et culture artistique contemporaine*, avec Philippe Sers, philosophe et critique d'art et Catherine Grenier, Dimanche 6 MARS 2005.

un baptême ou une résurrection – dans la structure « chrétienne » de l'exposition – mais comme une purification qui transforme le profane en initié ; c'est comme si C. Grenier espérait par cette section *RÉENCHANTEMENT* avoir conduit les visiteurs de l'exposition vers une acceptation de leur nouveau statut d'initiés à l'art actuel.

L'exposition a été en général appréciée, mais nous avons trouvé une critique très acerbe, celle de Jean Lauxerois, dont le titre, *Big Bang, Big Bazar, Apocalypse au vide-grenier*[684], est déjà par son ironie très négatif. Ce philosophe (dont le travail porte surtout, en général, sur les œuvres d'art et sur les problèmes de culture) aurait changé de place toutes les œuvres exposées – en somme, il refait l'exposition à sa manière – et, au passage, il règle ses conflits personnels avec d'autre penseurs. L'intérêt de cette critique extrêmement négative est que Jean Lauxerois n'est pas un novice en matière d'art, il n'est donc pas le non-initié auquel C. Grenier a pensé en organisant son exposition, ce qui pose peut-être une question sur le problème de la démocratisation (un des buts du Centre Pompidou) : peut-on faire une exposition pour tous les publics ? Il y aura toujours la question de trop ou pas assez. En ce qui nous concerne, *Big Bang* nous a personnellement beaucoup intéressé lorsque nous l'avons vu en 2005, par la richesse des œuvres exposées et surtout par la mise en scène choisie par C. Grenier ; nous avons aussi beaucoup apprécié tous les renseignements donnés par les titres, sous-titres, cartels, panneaux qui nous ont permis de suivre facilement le parcours. Dans notre thèse, nous avons trouvé nécessaire d'ajouter des parties sur les théories concernant la couleur et la forme, parce qu'elles éclairaient notre compréhension de *Big Bang* et, d'une certaine façon, qu'elles reflétaient les caractéristiques essentielles de l'art moderne et contemporain.

L'exposition permet de faire vivre son propos : l'organisation de *Big Bang* se substitue à l'organisation traditionnelle antérieure du parcours des musées traditionnels fondée sur la chronologie et la classification des domaines artistiques. Il s'agit de grouper les œuvres d'art autour de chaque étape du voyage, et de les rendre aussi significatives que possible par une mise en scène qui les valorise en jouant sur leur ressemblances, leurs différences, leurs couleurs, les matériaux employés. Toutes ces méthodes de confrontation servent à éclairer un visiteur ''pluriel'', c'est à dire de vécu, de sensibilité, de niveau culturel variés.

684 Jean Lauxerois, *Big Bang, Big Bazar, Apocalypse au vide-grenier,* Revue Geste 2, http:/revue-geste.fr/article.html, décembre 2005, p.156-165.

CHAPITRE II : Le parcours thématique de *elles@centrepompidou*

1. La part des femmes

En 1995, avec une exposition *Féminin-masculin, le sexe de l'art,* le Centre Pompidou avait décidé d'étudier le thème de la différence sexuelle, mais cette exposition traite de la représentation du sexe, plutôt que du sexe de l'artiste. (« *Mais il faut lui reconnaître le mérite de faire avancer l'idée qu'en art on ne peut ignorer ni la place sexuée de l'auteur, ni la place sexuelle de l'œuvre, et de questionner l'éventuel universalisme de l'art* »[685]) et ce n'est qu'en 2009 que la part des femmes dans le monde actuel de l'art fut abordée, avec l'exposition *elles@centrepompidou*.

Dans le titre de l'exposition, *elles@centrepompidou*, présentée du 27 Mai 2009 au 21 Février 2011, le pluriel de ''elles'' suggère que cette exposition concerne les femmes en général. L'@ évoque Internet et les moyens modernes de communication, avec, en particulier, l'informatique dont dispose le Centre Pompidou, lieu de l'exposition, ainsi que la grande utilisation des moyens artistiques modernes dont se servent très souvent ces femmes-artistes : photographies, vidéos, installations.

On voit, dès le titre, que les visiteurs vont être immergés dans le monde des femmes. Camille Morineau, commissaire de l'exposition, va donc tendre à chercher « *à mobiliser les sensations et l'imaginaire des visiteurs en les intégrant dans des univers propices à la réception des messages du contenu de l'exposition* »[686]. Les expositions d'immersion « *par leur sollicitation des sens et des techniques de simulation,* [...] *promettent aux visiteurs, une facilité de lecture* »[687].

Nous avons déjà vu, en étudiant *Big Bang*, que le visiteur est pluriel et que sa manière d'interpréter une exposition dépend de son expérience, de toutes les traces de son existence, de son niveau de culture, de ce qu'il peut (ou non) attendre de sa visite ; mais pour *elles@*, on doit aussi considérer s'il s'agit d'une femme (et, dans ce cas, si elle est féministe ou non), ou bien d'un homme (et, dans ce cas, comment il considère les femmes) ; nous pensons que Camille Morineau a du tenir compte de ces derniers facteurs (mais nous n'avons pas de réponses personnelles, car nous n'avons pas pu trouver d'enquête sur ce point) ; cependant, comme la commissaire voulait éveiller les visiteurs à la situation de la femme-artiste, nous pouvons dire que les moyens employés (œuvres choquantes, commentaires des artistes elles-mêmes, mise-en-scène) tendaient à rendre le discours de *elles@* compréhensible par toutes les catégories de visiteurs.

685 Sophie Faÿ, *la place des femmes dans les arts visuels contemporains : invisibilité de l'invisibilité, l'exemple du département de Loire atlantique,* mémoire de l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle, p.52.

686 Florence Belaën, *Les expositions d'immersion*, la lettre de l'OCIM n°86, 2003, p.27.

687 *Ibid*., p.28

Lors d'une conférence, Camille Morineau a souligné l'importance qu'elle attache à la réflexion de Virginia Woolf sur la femme dans son livre <u>*Une chambre à soi*</u> : « *il n'y a pas de spécificité féminine littéraire d'écriture, pas d'écriture féminine, par contre il y a un problème qu'elle identifie très bien et très vite, qui est la condition de travail pour les femmes de l'époque qui leur interdit d'être artiste à part entière* »[688]. De la même manière, l'objectif de l'exposition est de démontrer que ceci est vrai non seulement en littérature mais aussi dans le domaine de l'art : pourtant le point de vue adopté n'est « *ni féminin, ni féministe* », dit le dépliant de l'exposition et *elles*@ veut démontrer, selon Camille Morineau, qu'*« il n'y a pas d'art féminin, mais une force inventive égale, née avec le siècle et porteuse de toutes les promesses comme l'avait prévu Virginia Woolf : < Nul doute que nous ne voyons un jour la femme changer la forme du roman pour ses fins à elle, quand elle aura la liberté de ses mouvements ; nous la verrons alors préparer un véhicule nouveau qui ne sera pas nécessairement en vers, pour la poésie qui est en elle* >»[689]. Virginia Woolf a mis en avant de nouvelles idées, comme celle d'écarter les contraintes du roman traditionnel, et, de la même manière, les artistes exposées dans la sous-section *Une chambre à soi* font voler en éclats les normes artistiques traditionnelles.

Les intentions du commissaire Camille Morineau ont donc tendu à mettre en parallèle cette exposition d'œuvres d'artistes-femmes avec le livre de Virginia Woolf <u>*Une chambre à soi*</u>, paru en 1929, de sorte que ce livre devienne une sorte de fil conducteur pour visiter l'exposition, à la lueur du questionnement de l'auteur (Virginia Woolf) sur l'investissement novateur de la femme dans le genre littéraire, questionnement que Madame Morineau applique à l'art, deux domaines jusque-là plutôt réservés aux hommes.

En fait, ces réflexions nous conduisent à penser à l'importance donnée au choix d'un parcours et à la structuration de la présentation. Nous proposons donc également, comme pour *Big Bang*, une grille d'analyse des sections et sous-sections qui montre la ramification du parcours thématique dans le classement de ses diverses mises en scène, afin de comprendre les différences entre *Big Bang* et *elles*@, et mettre en évidence la stratégie thématique qui a été appliquée pour amener le visiteur à mieux intégrer le thème et le but de cette seconde exposition.

688 Conférence ''*une chambre à soi* '', Camille Morineau, Centre Pompidou, 28 Mai 2009

689 Conférence ''*une chambre à soi* '', Camille Morineau, conservateur au Centre Pompidou http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/0/6DA59E954D1FC5BDC125755C004C0B1A?OpenDocument&sessionM=2.10&L=1

Tableau des sections et les sous-sections de exposition *elles@centrepompidou*

Sections	Sous-sections
PIONNIÈRES	Abstraites Primitives Fonctionnelles Urbaines Transdisciplinaires Surréelles Amazones Objectives
FEU À VOLONTÉ	Muses contre musée Féminismes Genital Panic Face à l'Histoire Gae Aulenti : pièces à convictions Films de Marguerite Duras Valérie Mréjen Témoignages 1 Témoignages 2 Maja Bajevic
CORPS SLOGAN	La Belle et la Bête Corpographie Corps événement
ECCENTRIC ABSTRACTION	Espace cousu Rouge est la couleur Géographie intérieure Grilles Extrême tension Constructions géométriques
UNE CHAMBRE À SOI (Virginia Woolf)	Cellules d'habitation Portraits de famille Mobiliser un espace

LE MOT À L'OEUVRE	Tacita Dean Annette Messager Autobiographies Correspondances Eija-Liisa Ahtila Cristina Iglesias Rosemarie Trockel Dominique Gonalez-Foerster
LES IMMATÉRIELLES	Conceptions ordinatrices Elisabeth Ballet Minimales Musique. Fluxus Disparitions Delphine Reist

Comme *Big Bang*, l'exposition *elles@* propose également la segmentation de l'exposition en différentes sections, avec pour chacune d'elle un titre principal suivi d'une sous-section. L'exposition explore les thèmes en utilisant des panneaux, dans le but de présenter au visiteur une époque artistique, une approche formelle, conceptuelle, technique et matérielle, ou monographique.

De même que dans *Big Bang*, dans l'exposition *elles@*, les titres font allusion à l'énoncé des caractéristiques artistiques et les sous-titres donnent plus d'informations.

Si l'on compare *elles@* avec *Big Bang,* qui comportait huit sections, *elles@* n'en compte que sept mais, à travers ces sept thèmes, on peut considérer l'exposition comme une exploration moderne de l'art et surtout découvrir que l'investissement des femmes dans ce domaine est multiple, touchant à toutes les disciplines, plus particulièrement aux nouveaux médias (photos, vidéos, installations), et s'intéressant à de nouveaux matériaux.

2. Structurer les parcours selon une classification anthropologique

Pour plus de clarté, nous présentons d'abord le plan de l'exposition.

Le lieu de l'exposition *elles@* est intéressant : l'exposition se déroule sur deux étages, le quatrième et le cinquième et même s'étend sur trois étages, car au rez-de-chaussée (salles de spectacle) des vidéos et des films sont associés à l'exposition : d'abord sa bande-annonce qui proclame que les femme présentées dans « *elles@centrepompidou sont artistes, plasticiens, photographes, vidéastes, cinéastes, chorégraphes, architectes, designers …* », mettant ainsi l'accent sur la diversité des artistes-femmes ; puis toute une série de courtes vidéos[690] à des manifestations féministes (parfois farfelues : « *dépôt d'une gerbe à la femme du soldat inconnu* »[691]), aux métiers ''masculins'' qu'elle exercent maintenant – le travail des femmes en France de 1914 à 2000) et en particulier aux métiers de l'art moderne (avec des exemples de cinéastes, vidéastes, designers, architectes et, même, présidente du Centre Pompidou – de 1989 jusqu'à sa retraite en 1991 : Hélène Ahuweiler). Toutes ces différentes vidéos ont été présentées pendant quelques jours ou quelques semaines, mais une série de vidéos et de films a été présentée beaucoup plus longuement, du 10 septembre 2009 au 2 décembre 2010, sur les femmes chorégraphes.

690 grâce aux archives de l'Institut National Audiovisuel, (INA) consacrées à la marche des femmes vers l'égalité ou, à leurs conquête tardives de droits (vote, compte en banque, autorité parentale conjointe, la pilule, etc).

691 voir le site de l'exposition *elles@*, http://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/fiche-media/ArtFem00101/depot-d-une-gerbe-a-la-femme-du-soldat-inconnu.html

En effet, si les femmes ont toujours pratiqué la danse, c'était plutôt « *suivant des modèles des postures jugées socialement acceptables, ainsi qu'un mode de représentation d'un féminin fantasmatique* »[692]. Jusqu'à la fin du XIX[e] siècle la danse a été créée, écrite, dirigée par des hommes. Ce n'est qu'au tournant du siècle que certaines femmes ont pratiqué la danse comme moyen d'émancipation et sont devenues chorégraphes[693].

Les Pionnières sont situées au cinquième, qui comporte la collection permanente d'art moderne (1905-1960) des peintres hommes. Mais au lieu de mêler leurs œuvres à celles des hommes, les femmes sont exposées dans certaines salles (marquées en rouge sur le plan), et les hommes dans d'autres (marquées en blanc sur le plan). Cette mise en scène du parcours est sans doute destinée à montrer que ces pionnières, même de grande valeur artistique, n'étaient pas considérées comme égales aux hommes : elles sont autres.

Le parcours invite le visiteur à suivre ainsi d'abord l'émergence des artistes-femmes en parallèle avec les artistes masculins, dans la section *PIONNIÈRES* au cinquième étage, puis dans la la section *FEU À VOLONTÉ* au quantième étage, qui évoque les gestes radicaux, l'engagement social et politique par lequel ces artistes dénoncent la discrimination dans laquelle elles vivent.

Après *FEU À VOLONTÉ*, dans *CORPS SLOGAN*, les diverses expressions corporelles mises en scène dans les performances ou la vidéo d'art mettent en évidence les démarches artistiques novatrices des femmes. Ensuite, le parcours propose un regard sur les recherches des artistes-femmes à partir de formes abstraites ou géométriques, ou à partir de techniques typiquement féminines comme la broderie dans *ECCENTRIC ABSTRACTION*.

Dans *CHAMBRE À SOI*, le regard du visiteur est conduit à réfléchir sur l'espace domestique et la production d'un design du quotidien.

Le thème suivant, *LE MOT À L'OEUVRE*, « *explore les différentes utilisations du langage dans l'art, de la narration à l'énumération, en passant par l'autobiographie, la citation, la légende et les multiples dérives du livre d'artiste* »[694].

Le parcours de la visite se termine par *IMMATÉRIELLES*, questionnant le sujet de la création immatérielle à travers des maquettes d'architecture et des peintures minimales.

Comme dans *Big Bang* le cheminement de l'exposition *elles*@ suit une trame narrative. La trame de *elles*@ est basée sur le livre de Virginia Woolf, mais utilise aussi bien un parcours de style mosaïque qu'un style linéaire. Nous découvrirons les modalités du développement d'une thématique selon la combinaison de ces deux styles.

692 *films de Danse*, site du Centre Pompidou.
693 L'exposition *Danser sa vie* sera traitée dans le chapitre suivant de notre thèse.
694 dossier de presse de l'exposition *elles*@, Centre Pompidou, 2009.

elles@ utilise cinq types d'approche (historique, conceptuelle, formelle, technique et matérielle, monographique) qui montrent le contexte anthropologique de l'exposition (la place des femmes artistes dans la société, les préoccupations de ces artistes, la manière dont elles ont pu exprimer leur art grâce aux couleurs, formes, à la mise en scène de leur propre corps, l'utilisation de technique et de matériaux qui leurs sont propres.)

Le tableau suivant présente les sous-sections de l'exposition *elles*@ que nous avons classées selon ces cinq types d'approche.

Approche	**Sous-titres**
1. Approche historique	Abstraites;Primitive; Fonctionnelles; Urbaines; Transdisciplinaires; Surréelles, Amazones; Objectives; Féminisme; Face à l'histoire; Témoignages et Genital Panic.
2. Approche conceptuelle (cognitive, esthétique, sociale, culturelle, philosophique, psychologique et critique)	Muses contre musée; Corpographie; Corps événement; Cellules d'habitation; Extrême tension; Mobiliser un espace; Musique. Fluxus; La Belle et la Bête; Géographie intérieure; Conceptions ordinatrices; Correspondances; Disparitions et Portraits de famille.
3. Approche formelle	Grilles; Minimales; Rouge est la couleur; Constructions géométriques.
4. Approche technique et matérielle	Espace cousu
5. Approche monographique	Gae Aulenti; Maja Bajevic; Marguerite Duras; Valérie Mréjen; Eija-Liisa Ahtila; Annette Messager; Autobiographies; Cristina Iglesias; Rosemarie Trockel; Dominique Gonalez-Foerster; Tacita Dean; Elisabeth Ballet et Delphine Reist.

Nous voyons que *elles@* et *Big Bang* présentent des approches similaires : historique, conceptuelle, formelle et technique, mais dans *elles@centrepompidou*, nous trouvons, en plus, une dimension monographique qui est une nouveauté, et dont le but est de faire connaître les noms des artistes-femmes; en citant leurs noms, *elles@* les fait exister en tant qu'artistes. Ceci correspond à la définition donnée par le théoricien d'art moderne et contemporain Thierry de Duve dans son livre *Au nom de l'art* (1989) : « *Est de l'art ce que nous désignons sous ce nom* »[695] dit-il, donc *elles@*, en mettant en avant le nom de ces femmes, veut les désigner comme artistes. C'est d'ailleurs là le véritable but de l'exposition et de son commissaire, Camille Morineau : reconnaître les femmes-artistes en tant qu'artistes, alors que jusque là pour la plupart d'entre *elles@*, elles n'avaient pas droit de vie dans les grandes expositions. Ceci explique la raison de l'approche monographique de *elles@*, qui n'existe pas dans *Big Bang*: il est en effet plus nécessaire de situer, par exemple, Gae Aulenti, Maja Bajevic et Delphine Reist que Dali ou Picasso, dont la plupart des visiteurs connaissent déjà les œuvres et la vie.

Le parcours de *elles@* est à la fois thématique et chronologique. Si on le compare à la structure de l'exposition *Big Bang*, qui a un sens déterminé, linéaire et significatif, celui de *elles@* est plus libre, parce qu'il est conçu en fonction d'une vue plus comparative.

A travers ces cinq approches émerge une perspective anthropologique présente dans les expositions modernes, comme nous l'avons déjà souligné, dans le chapitre II de la Première Partie, avec la citation de l'historien américain Hal Foster, selon lequel l'anthropologie est aujourd'hui une valeur importante aux yeux des artistes qui souvent conçoivent leurs projets artistiques « *comme travail de terrain dans la vie quotidienne* »[696]. La mise en scène de *elles@* insiste beaucoup sur la relation entre l'art et la société, comme s'il s'agissait d'un essai d'anthropologie qui engage le visiteur à réfléchir sur la distinction des genres en matière d'expression artistique, sur la part réservée aux femmes, lesquelles se voient comme repoussées à l'ombre du masculin.

3. Premières luttes : l'ombre du masculin

« *Au Centre Pompidou, les femmes représentent 17,7% des artistes dans les collections du musée, cette nouvelle exposition leur est consacrée à 100%* » nous dit Camille Morineau.[697]

695 Thierry de Duve, *Au nom de l'art, Pour une archéologie de la modernité,* Minuit, 1989, p.42.
696 Hal Foster, *Design & crime,* traduit par Christophe Jaquet, Les Prairies Ordinaires, 2008, pp.116-117.
697 Conference ''*Tumulte dans les collections /Une chambre à soi*", avec Camille Morineau, Centre Pompidou, séance du 28 mai, 2009

Nous avons mentionné l'intérêt de la trame narrative dans la scénographie de *Big Bang*. En ce qui concerne *elles@*, les deux premières sections fournissent une description du contexte historique relatif au rôle social des femmes : il s'agit précisément de *PIONNIÈRES* et de *FEU À VOLONTÉ*, qui sont liés par le rapprochement contextuel.

PIONNIÈRES est le titre que Camille Morineau a choisi pour la première section de son exposition, en faisant référence à quelques femmes-artistes d'avant-garde, peu nombreuses entre 1900 et 1960, dans les domaines tels que la peinture, la sculpture et la photographie. Ces pionnières étaient déjà appréciées dans le milieu artistique et ont ainsi ouvert la voie à toutes les artistes présentes dans l'exposition.

Les difficultés rencontrées au XX^{e} siècle par les artistes-femmes pour être reconnues comme des artistes à part entière sont le reflet des luttes féministes de l'époque. Comme l'introduction de *PIONNIÈRES* le précise : « *La place des artistes femmes dans les avant-gardes historiques du XX^{e} siècle est mal discernée. Et l'approche moderniste de l'histoire de l'art permet difficilement d'appréhender les jalons de leur émergence réelle. Côtoyant les groupes – le cubisme, Dada, l'abstraction, le surréalisme –, les artistes femmes de la première moitié du XXe siècle sont bien souvent isolées, singulières, privilégiant une position décalée, souvent qualifiée avec condescendance d'''art féminin'' par la critique.*»[698]

Ce texte, qui apparaît sur un panneau à l'entrée de *PIONNIÈRES,* constitue une introduction au parcours de l'exposition *elles@,* afin d'amener le visiteur à percevoir la problématique de l'intégration des artistes-femmes dans les différents courants artistiques en raison de leurs démarches artistiques particulières. Cette compilation d'œuvres d'art ouvre de nouvelles voies de réflexion anthropologique.

L'organisatrice de l'exposition a ainsi voulu placer, dès l'abord, les visiteurs dans une période particulière de l'art moderne pour y découvrir les premières femmes-artistes. Il est important pour le visiteur de comprendre comment l'impact de l'émancipation des femmes dans la société est entrecroisé avec la rénovation de la vision artistique par les artistes-femmes.

La section *PIONNIÈRES* sert donc de prologue à l'exposition ; elle pose en particulier des questions autour de huit thèmes : *Réflexives, Objectives, Amazones, Surréelles, Relationnelle, Urbaines, Industrielles, Abstraites* qui présentent le travail de femmes-peintres d'avant-garde, telles que Marie Laurencin (1883-1956), Sonia Delaunay (1885-1979), Hannah Höch (1889-1978), Germaine Richier (1902-1959) Frida Kahlo (1907-1954), Dora Maar (1907-1997) et Joan Mitchell (1925-1992).

Ce mode de présentation provoque la confrontation et cette mise en scène permet au visiteur de s'interroger sur le rapport entre le contexte, la conception et

698 Un texte inscrite sur le mur de la salle *PIONNIÈRES.*

le style, et d'ouvrir le débat sur l'émergence des artistes-femmes dans le courant artistique d'avant-garde.

Parmi les 41 salles du cinquième étage, il y en a ainsi huit consacrées aux femmes. Il s'agit de proposer un itinéraire qui puisse s'appuyer sur le contexte plus général de l'art moderne (1905-1960), que le public peut déjà connaître. Le parcours s'est efforcé de sélectionner les œuvres des artistes-femmes de la première moitié du XX[e] siècle pour les insérer parmi les œuvres d'artistes-hommes, afin de rendre manifeste la participation de ces femmes à l'émergence et à l'évolution des divers mouvements de l'art moderne.

Apollinaire et ses amis[699] (1909) de Marie Laurencin, qui rassemble en un portrait de groupe, au cours d'une réunion à la campagne de « *peintres, poètes et collectionneurs autour du Bateau-Lavoir, l'un des lieux de naissance du cubisme* »[700]: on peut ainsi voir Marie Laurencin, Apollinaire, Picasso, Fernande Olivier, Gertrude Stein, au cours de cette réunion à la campagne. Ce tableau, peint avec des traits courbes et des tonalités sombres, apparaît comme un passage entre le figuratif classique et l'annonce de mouvements artistiques plus modernes ; il paraît donc représentatif des personnages qu'il dépeint (les avant-gardiste) et significatif déjà de l'émergence des artistes-femmes dans ce contexte historique.

n° 131 : Marie Laurencin, Apollinaire et ses amis, 1909

Dans la sous-section *Réflexives*, une toile de style figuratif, *La Chambre bleue*[701] (1923) de Suzanne Valadon, donne à voir une femme assez peu féminine, portant des vêtements confortables, peu élégants, une cigarette aux lèvre, allongée sur un lit. Suzanne Valadon était modèle d'atelier pour les peintres Pierre Puvis de Chavannes, Renoir et Toulouse-Lautrec et amie de Derain, Picasso, Braque ; grâce ses rencontres, elle découvrit pas à pas le métier d'artiste et commença à apprendre la peinture et à peindre elle-même. Ce tableau casse la représentation

n° 132 : Suzanne Valadon, La chambre bleue, 1923

699 Illustration n° 131 : Marie Laurencin (1883 – 1956), *Apollinaire et ses amis (Une Réunion à la campagne)*, 1909, Huile sur toile, 130 x 194 cm.

700 Gatherine Gonnard/Élisabeth Lebovici, *Femmes artistes/artistes femme, Paris, de 1880 à nos jours*, Hazan, Paris, 2007, p.74.

701 Illustration n° 132 : Suzanne Valadon (1867 – 1938), *La chambre bleue*, 1923, huile sur toile, 90 x 116 cm.

féminine du XIX[e] siècle de belles femmes en général nues (*La Grande Odalisque* d'Ingre en quelque sorte, annonce de féminisme.)

Cette salle rappelle donc que, dès le début du XX[e] siècle, des artistes-femmes ont côtoyé les mouvements d'avant-garde.

La salle intitulée *Abstraites* dans la première section *Pionnières* rappelle aussi que les femmes, pour exprimer leur ressentiment pouvaient le faire avec autant de modernisme que les homme. Ainsi, le tableau *Sois sage ou Jeanne d'Arc*[702], (1917), qui signifie qu'une femme doit se taire et obéir, sinon elle risque de payer très cher, de l'artiste espagnole Maria Blanchard reflète un style cubiste. Entre 1909 et 1913, Maria Blanchard vit à Paris et y entretient des relations étroites avec des artistes reconnus : « *les peintres Angela Beloff, Diego de Rivera, Jacques Lipchitz et Juan Gris* »[703]. Grâce à l'amitié et son talent et à son style original, Maria Blanchard résiste malgré les difficultés financières.

n° 133 : Maria Blanchard, Sois sage ou Jeanne d'Arc, 1917

De même, le photomontage *Mutter*[704](1930) de l'artiste allemande Hannah Höch, issue du mouvement dada, utilise des techniques mixtes (l'aquarelle, le découpage d'illustrations de magazines) pour former un portrait au style ironique de *La Mère* dans une démarche, liée à la « *coupe au couteau de cuisine* »[705], particulièrement marquée dans la caractéristique féminine et le mouvement dadaïste allemand.

n° 134 : Hannah Höch, *Mutter,* 1930

Le parcours suivant est destiné à faire découvrir au visiteur le rapport aux catégories traditionnelles de la peinture (la nature morte, le portrait), comme le montrent, dans la salle *Amazones*, des exemples tels que la toile *Arums*[706] (1935), de Tamara de Lempicka : un bouquet d'arums, dans un style se situant entre réalisme, maniérisme et tendance décorative. Le visiteur peut lire sur l'explication du titre de cette sous-section : « *Dès les années 1920, la poétesse américaine Natalie Clifford Barney, surnommée l'<Amazone> par Rémy de Gourmont, tient tous les vendredis, dans son hôtel de la rive gauche parisienne, un*

702 Illustration n° 133: Maria Blanchard (1881 – 1932), *Sois sage ou Jeanne d'Arc*, 1917, huile sur toile, 140 x 85 cm.

703 Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *op.cit.*, p.78.

704 Illustration n° 134 : Hannah Höch, *Mutter,* 1930, Aquarelle et illustrations de magazines découpées et collées sur papier, 25,6 x 20 cm.

705 Isabelle Maunet-Salliet « *La défiguration dans les photomontages d'Hannah Höch* », Action poétique, n°193, septembre 2008, p. 22-24, publié sur Phlit le 11/06/2012. url : http://phlit.org/press/?p=1229

706 Illustration n° 2-93: Tamara de Lempicka (1898 – 1980), *Les Arums* (Nature morte aux arums et au miroir), 1935, huile sur toile, 65,8 x 49,2 cm.

salon littéraire où se réunissent écrivains, actrices, poètes et peintres. Vouant un culte à la beauté, elle contribue à l'exaltation de thèmes saphiques se rapportant à l'Antiquité, vécus comme une forme de retour à la pureté des origines »[707]. Tamara de Lempicka participait à Paris à ces rencontres riches et plurielles entre artistes dans le contexte historique des « Années folles ».

On trouve aussi dans le couloir de cette section une œuvre intitulée *L'Eau*[708](1953-1954), de Germaine Richier[709]. Une amphore trouvée sur une plage figure le haut de ce grand buste féminin. Mais cette femme a-t-elle une identité personnelle ? Elle n'a pas de tête, pas de visage. Germaine Richier, cette « pionnière » est une immense sculptrice qui, à elle seule, par son talent, mériterait une grande exposition et une fondation, comme son collègue masculin Giacometti. D'ailleurs, une de ses œuvres se trouvait dans *Big Bang – Corps désenchanté* – une exposition presque entièrement « masculine ».

n° 135 : Germaine Richier, L'Eau, 1953-1954

La salle intitulée *Abstraites* de la première section *PIONNIÈRES*, montre des artistes-femmes qui ont développé des aspects abstraits de l'esthétique et une expression non figurative. *Rythme profondeur*[710](1960) de Sonia Delaunay[711] et les tableaux de deux artistes américaines issues de l'École de New York sont aussi exposées dans cette salle : *Chasse interdite*[712] (1973) de l'artiste Joan Mitchell, qui dit chercher « *l'horizon* »[713] avec une toile de style expressionniste et abstrait, et *Sailing*[714] (1985) de Shirley Jaffe, tableau qui montre des formes géométriques superposées et colorées, et par lequel l'artiste veut donner à quelqu'un « *le sentiment des possibilités de la vie* »[715].

n° 136 : Sonia Delaunay, Rythme profondeur, 1960

707 http://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/impression/parcours/0001/les-pionnieres.html.
708 Illustration n° 135 : Germaine Richier (1904 – 1959), *L'eau* (1953 – 1954), bronze, 147 x 62 x 98 cm. S'agit-il d'une référence à la fameuse *Fontaine* (1917) de Duchamp ou au tableau *La pisseuse* (1965) de Picasso (exposé dans *Big Bang*)
709 Germaine Richier a déjà été exposée à l'étranger (Tate Gallery).
710 Illustration n° 136 : Sonia Delaunay, *Rythme profondeur,* 1960, huile sur toile, 130x161,5 cm.
711 L'artiste est issue du mouvement de l'orphisme, ou cubisme orphique ; ce mouvement naît en 1913 « *sous la plume du poète et critique d'art français Guillaume Appolinaire, qui baptise ainsi un courant lyrique et coloré, apparu à Paris dans le sillage du cubisme* ». -- Sam Phillips, Comprendre l'art moderne, Eyrolles, p.42.
712 Joan Mitchell (1926 – 1992), *Chasse interdite,*1973, huile sur toile, 280 x 720 cm, Polyptyque de 4 panneaux.
713 Catalogue *elles@*, Centre Pompidou, 2009, p.37.
714 Shirley Jaffe (1923 -), *Sailing (Navigation)*,1985, huile sur toile, 219 x 179,5 cm.
715 Catalogue *elles@*, Centre Pompidou, 2009, p.121.

Le parcours des salles invite le visiteur à suivre le fil qui relie des œuvres d'époque en époque. Cette approche chronologique nécessite de montrer comment les artistes-femmes ont exploré les genres picturaux (le portrait, la nature morte, l'abstraction), la sculpture et la photographie.

L'écart entre les œuvres est intéressant, car il montre que les femmes abordent aussi bien l'abstrait que le figuratif : les œuvres abstraites enrichissent l'imaginaire et provoquent des émotions ; la figuration (personnage, portrait, nature morte) évoque plus une relation particulière à la réalité ou à la vision du monde.

Dans la logique du parcours de l'exposition *elles@*, le fil conducteur suit comme nous l'avons dit une œuvre littéraire : *Une chambre à soi* de Virginia Woolf. Il s'agit d'une œuvre classique féministe, dans laquelle l'auteur explique que les femmes sont victimes de discrimination dans la société et que leurs œuvres sont traitées de façon inéquitable. L'auteur propose que chaque femme puisse avoir une chambre à elle qu'elle peut fermer à clé, afin d'être libre d'écrire et de lire sans subir d'ingérences ou de contraintes familiales, mais cette liberté va de pair avec l'indépendance économique. Dans cette perspective, la mise en place des œuvres (selon la pensée de Virginia Woolf) permet leur valorisation. Pour le commissaire Camille Morineau, cette exposition *elles@* est une sorte de rattrapage pour replacer les femmes dans l'histoire et plus particulièrement dans l'histoire de l'art.

Est-ce que les artistes de *PIONNIÈRES* ont pu, chacune, jouir d'une « chambre à soi » ou d'une indépendance économique ? Elles vivaient, en tout cas, souvent dans un milieu artistique qui leur permettait déjà une certaine émancipation, mais même ces Pionnières expriment un certain malaise féministe : le fait qu'elle se sentent dominées par les hommes où qu'elles doivent lutter pour être reconnues. Natalia Gontcharova, l'arrière-petite-nièce de l'épouse du poète russe Pouchkine, et à partir de 1914 créatrice des décors des ballets russes[716], exprime dans son tableau *Les lutteurs*[717] cette difficulté, cette lutte pour être reconnue ; Dorothea Tanning, mariée à Max Ernst, dans son tableau *Portrait de Famille*[718] montre un homme immense à côté de deux personnages féminins : l'épouse sage (ou la fille ?), de taille normale, et la

n° 137 : Dorothea Tanning, Portrait de famille, 1954

716 En 1914, elle réalise les décors du Coq d'or de Rimski-Korsakov, et, venue en France en 1915, elle accompagne la troupe de Diaghilev, à partir de 1920, devenant un des principaux peintres pour ses ballets russes.

717 Natalia S Gontcharova (1881 - 1962) , *Les lutteurs,* 1909 - 1910 , Huile sur toile,118,5 x 103,5 cm.

718 Illustration n° 137 : Dorothea Tanning (1910 - 2012), *Portrait de famille,* 1954, huile sur toile, 91 x 76,5 cm.

domestique qui sert à table, de la taille d'un petit chien ; le titre du tableau cubiste de Maria Blanchard *Sois sage ou Jeanne d'Arc* indiquait un sentiment identique, mais plus ironiquement ; de même, Florence Henri (qui avait rejoint le Bauhaus en 1927 et connaissait Man Ray et d'autres photographes) produit en 1936 le photomontage *Glory that was Greece*[719], où l'on voit un buste artistique de femme, dont la tête et les mains sont symboliquement coupées.

Cette section invite donc le visiteur à réfléchir sur la place des artistes-femmes au début du XX^{e} siècle : mais dès 1900 déjà, à Paris, « *l'accès à une formation complète, mixte ou comparable à celle des hommes (académie, école des beaux-arts), l'accès aux sujets académiques comme le nu masculin, l'accès à un atelier consacré au travail artistique, ont été les conditions préalables à la naissance des femmes artistes comme groupe social* »[720].

A travers les œuvres remarquables de ces artistes-femmes pionnières, le visiteur est conduit à établir des relations sensorielles à partir des variations de modes d'expression artistique (peintures, dessins, sculpture, photos)[721]. La mise en scène passe par une étape de sensibilisation avec une juxtaposition d'œuvres qui font sens par leur ressemblance ou leurs différences : le visiteur peut facilement remarquer les données visuelles, les manifestations symboliques et les caractéristiques formelles des œuvres par rapport aux mouvements artistiques : cubisme, Dada, l'abstraction ou le surréalisme.

La proximité avec les œuvres d'artistes hommes, tels que Matisse, Picasso, Kupka, Rothko et Derain, amène le visiteur à visualiser l'altérité et la singularité du parcours des femmes-artistes et à prendre en compte une histoire faisant état de leur impact sur le changement de la société. C'est une stratégie destinée à susciter chez le visiteur une réflexion sur l'évolution des femmes. Les femmes artistes vont progressivement prendre une place importante dans le monde de l'art. Le parcours propose d'évoquer une histoire d'interaction entre les artistes-hommes et les artistes-femmes. Ce voisinage permet au visiteur de suivre le cheminement, par rapport à la situation de la société et la conquête d'une autonomie, des créations des femmes artistes d'avant-garde qui accèdent à des recherches nouvelles, associant leur spécificité aux savoirs et savoir-faire des artistes-hommes. La réflexion sur l'interrogation identitaire de la femme-artiste surgit dans des champs de plus en plus complexes dans les sections suivantes.

719 Florence Henri, (1893-1982), *Glory that was Greece*, 1936, photomontage épreuve gélatino-argentique, 29,8x22,1 cm.

720 Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *Femmes artistes, artistes femmes, Paris, de 1880 à nos jours*, p.435.

721 Dans les sous-sections *Relationnelle et Industrielles*, le visiteur peut voir aussi des créations de design.

4. Lutte pour la liberté et l'égalité

Cette exposition consacrée à des artistes-femmes pose en particulier une question : quel rapport l'art féminin entretient-il avec la société et comment une artiste-femme témoigne-t-elle par son art de son époque ? Pour répondre à cela, nous aborderons plusieurs aspects qui montrent les spécificités de la condition et de l'art des femmes, que nous allons traiter maintenant dans les sous-parties suivantes :

- tirs comme expression ;
- matriarcat : *La Mariée* de Niki de Saint-Phalle ;
- corps en souffrance ;
- désensualiser le désir ;
- l'idéalisation factice de la femme ;
- déjouer les stéréotypes ;
- lutte contre l'ostracisme : « anti-musée » ;
- public/privé : la construction de l'intime ;
- des mots pour critiquer.

A. Tirs comme expression

n° 138 :
Niki de Saint Phalle, Tir, 1961

Après avoir vu la première section *PIONNIÈRES* au cinquième étage, le visiteur est ensuite conduit au quatrième étage, où se trouve d'abord la deuxième section, *FEU À VOLONTÉ,* qui témoigne du désir d'affranchissement de la femme. Le titre de cette section vient d'une œuvre de Niki de Saint Phalle, *Tir*[722] (1961), un exemple remarquable dans l'histoire de l'art.

n° 139 : images de Niki de Saint Phalle, Tir, 1961 dans la catalogue elles@

Les deux œuvres, la vidéo et le tableau, apparaissent comme une mise en scène de l'agressivité que peut ressentir une femme, et, en particulier, une femme-artiste, par rapport à la société. La vidéo représente Niki de Saint Phalle prenant une attitude de « macho » et tirant sur ses tableaux avec de la peinture rouge, bleue, orange ; le résultat, son œuvre

722 Illustration n° 138 : Niki de Saint Phalle (1930 – 2002), Tir, 1961, Plâtre, peinture, métal et objets divers sur de l'agglo, 175 x 80 cm, 60 à 80 KG.

Tir, (qu'elle contemple dans la deuxième illustration), montre la violence avec laquelle l'artiste détruit ces tableaux. « *J'ai tiré sur ces tableaux parce que tirer me permettait d'exprimer l'agressivité que je ressentais* »[723].

Par la « symbolique guerrière » de l'action de « tirer », l'artiste fait une proclamation qui, en rendant ainsi le visiteur témoin de cette performance historique et de cette démarche agressive. Sa série *Tirs* (à rapprocher du mot « tear » qui, en anglais, signifie « larme » donc sa souffrance) est faite à partir de représentations de son amant (« *Portrait of my lover* » dit-elle, représenté par sa chemise épinglée sur une toile). Dans ses performances où elle invite aussi le public à participer à ces tirs destructifs, Niki de Saint Phalle exprime sa grande agressivité : du point de vue scénographique, on voit ici ce que la vidéo peut apporter de nouveau : le côté statique du tableau est complémenté par l'activité (mouvement et bruits des tirs) qui se déploie dans la vidéo. Le visiteur se trouve en face d'une même idée exprimée de deux façons différentes. Ce qu'il est important de transmettre, ce sont les intentions de Niki de Saint Phalle, qui agit comme « provocatrice », « libératrice » ou « agitatrice » utilisant divers media pour inviter le visiteur à rencontrer les multiples expressions des arts plastiques : expression corporelle, utilisation de mots, ou photographies, qu'on retrouvera dans le cheminement du parcours de *elles@*.

Niki de Saint Phalle tirait, selon Pontus Hulten, contre « *un monde secoué de convulsions violentes* »[724]. Elle tire, dit-elle, contre : « *Papa* »[725], « *tous les hommes, les petits, les grands, mon frère, la société, l'église, le couvent, l'école, ma famille, ma mère, moi-même* »[726].

Le tableau *Tir* présente « *les préoccupations personnelles ou intimes de l'artiste face à des problématiques sociales, politiques, esthétiques. Toutes renvoient cependant de manière directe ou indirecte à l'idée sous-jacente d'une domination masculine, à abattre, mais aussi à un désir d'affranchissement et de liberté. Des Tirs comme un signal de départ, entendus dans l'élan et la mobilisation d'une génération d'artistes femmes qui revendique de se réapproprier tout ce qui fonde la condition féminine. Femmes actrices d'une histoire à réinventer, mais aussi femmes témoins de l'Histoire, les artistes femmes revendiquent la violence, la représentent, l'utilisent, dans la critique du phallocentrisme des institutions artistiques comme dans l'écriture d'un autre récit de l'aventure des arts*...»[727].

Ce texte souligne de façon évidente et violente le fait que les femmes refusent la conventionnelle domination masculine et revendiquent émancipation et liberté. Niki

723 Catalogue *elles@centrepompidou*, Centre Pompidou, 2009, p.52.

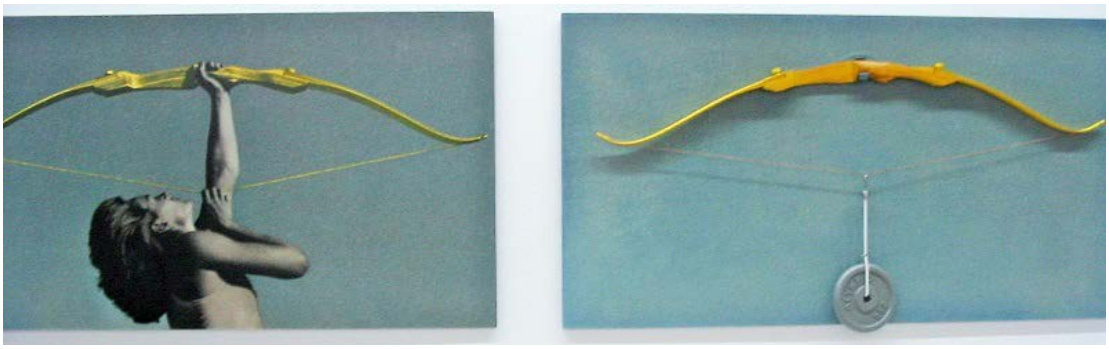
724 Laurence Bertrand Dorléac, historienne d'art à L'institut d'études politiques de Paris dans Camille Morineau et al 2014, p. 103.

725 Elle avait été violentée par son père.

726 Catherine Gonnard, Camille Morineau, Collectif Grand Palais, *Niki de Saint Phalle*, Paris, RMN, 2014, p. 103.

727 Voir le dépliant de *elles@centrepompidou.*

de Saint Phalle est représentative du militantisme des mouvements féministes pendant les années 1960.



n° 140 : Gloria Friedmann, Suspension, 1980

Camille Morineau a placé à côté du *Tir* de Niki de Saint-Phalle le diptyque *Suspension*[728] (1980) de Gloria Friedmann (née en 1950). Une génération sépare ces deux artistes. Gloria Friedmann juxtapose la photographie d'une femme tirant à l'arc et une photographie sur laquelle est collée un arc en bois identique, tendu par une masse de plomb.

Cette mise en scène analogique incite le visiteur à réfléchir sur l'usage du tir, qui devient un langage technique et symbolique montrant la force et l'adresse des femmes : en visant haut, la femme s'oppose à la pesanteur de la masse de plomb et, d'une certaine façon, se libère. L'acte artistique comme moyen de libération est de plus en plus attaché au mouvement féministe artistique. Et, dans un entretien en 2002, Gloria Friedmann explique que : « *les années 1980 représentent une sorte d'explosion dont on ne parle pas assez d'ailleurs. Il me semble que la question demeurait, pour les femmes, de savoir si elles avaient leur place dans le champ culturel : un jour la question ne s'est plus posée* »[729]. La proximité des deux œuvres, celle de Niki de Saint-Phalle (1961) et celle de Gloria Friedmann (1980), illustre bien l'émancipation des artistes-femmes dans ce contexte.

C'est pourquoi cette mise en scène conduit à une réflexion sur les protagonistes des mouvements artistiques féministes à partir de l'année 1961. La confrontation des œuvres diverses, par le rapprochement de caractéristiques matérielles ou techniques, aide le visiteur à saisir la succession des thèmes. L'approche technique et contextuelle permet d'ouvrir une réflexion sur un aspect crucial de l'art moderne féminin et en particulier sur sa fonction critique.

Nous allons prendre maintenant un cas spécial, celui de Niki de Saint-Phalle avec *La Mariée* .

728 llustration n° 140 : Gloria Friedmann, *Suspension,* 1980, photographie, aggloméré, bois stratifié, fonte, tendeur de bicyclette, 100 x 359,5 x 6,5 cm.

729 Catalogue exposition *elles@,* Centre Pompidou, 2009, p. 51.

B. Matriarcat : *la Mariée* de Niki de Saint-Phalle

n° 141 : Niki de Saint Phalle, La Mariée, 1963

La Mariée[730] (1963) n'inspire ni l'idée de fête ni celle de joie, mais semble plutôt figée, non seulement dans le plâtre qui la rend blafarde, mais dans l'immobilisme des conventions qui régissent le statut de la femme dans la société et l'engluent dans ses dentelles et son rôle de mère. Cette *Mariée* de 2m22 se trouve située devant une autre sculpture de Niki de Saint-Phalle, *Crucifixion*[731], une sorte de grande Nana suspendue au mur comme un crucifix dans une église, exprimant ainsi son identité de sacrifiée.

n° 142 : Niki de Saint Phalle, Crucifixion, 1965

Alors que les Nanas sont de couleur très vives et joyeuses, cette *Crucifixion* présente des couleurs plus tristes. C'est une forme crucifiée, donc une victime, une sorte de prostituée, dont les bras coupés indiquent qu'elle ne peut se défendre ; elle a, comme *La Mariée*, une forte poitrine constituée d'une accumulation de jouets, de petites figurines et de fleurs ; ce caractère d'abondance semble indiquer une certaine force féminine, même si l'aspect de ces deux sculptures rappelle la situation d'infériorité imposée à la femme par la société. Cette force matriarcale est indiquée par le commentaire de Camille Morineau lorsqu'elle parle de Niki de Saint-Phalle[732].

La *Crucifixion* montre une femme plus effrayante que *La Mariée*, peut être à cause de la manière choquante dont est mise en scène sa sexualité (jambes écartées, porte-jarretelles rose, pubis à la hauteur des yeux des spectateurs).

Dans l'exposition *Big Bang*, *La Mariée* était déjà présente, elle se trouvait dans la section *SEXE*, pour présenter une structure narrative sur le thème de destruction/construction dans l'art : « *Sublime, pathétique ou subversive, la figure de la mariée véhicule des connotations sentimentales, politiques et parfois mythiques* »[733]. Camille Morineau avait travaillé avec C. Grenier pour l'exposition *Big Bang* et avait même écrit l'introduction à la partie sur le *SEXE*.

---

730 Illustration n° 141 : Niki de Saint Phalle, *La Mariée,* 1963, grillage, plâtre, dentelle encollée, jouets divers peints, 222 x 200 x 100 cm.

731 illustration n° 142 : Niki de Saint Phalle. *Crucifixion*. vers 1965. Objets divers sur polyester peint. 236 x 147 x 61,5 cm.

732 Voir Partie II. B. Lorsque l'anthropologie entre en scène, p. 142.

733 Catalogue de l'exposition *Big Bang*, Centre Pompidou, 2005, p. 103.

Dans *Big Bang*, trois représentations de *La Mariée* avaient en fait été placées ensemble. Sur le mur, une photo au titre provocateur de Robert Doisneau, *La Mariée sur tape-cul, Joinville chez Gégène*, montrait une mariée au sourire très ambigu. Devant cette photo se dressaient deux immenses sculptures de mariées, l'une de Niki de Saint Phalle (1963), l'autre de John Chamberlain, *The Bride*[734] (1988). Cette dernière est une mariée (faite de tôle compressée, à la manière de César) encore plus effrayante que celle de Niki de Saint Phalle : *The Bride* est une mariée complètement disloquée, son voile grisâtre (deux rubans de tôle) est presqu'un signe de deuil. On peut se demander pourquoi la photo de Doisneau et *The Bride* de Chamberlain n'ont pas été reprises par Camille Morineau dans *elles*@. Il semblerait que ce soit parce que *elles*@ est une exposition que Morineau a voulu consacrer uniquement aux artistes-femmes. Mais, sur le cartel de *la Mariée* de *elles*@, Morineau a fait imprimer un commentaire de l'artiste : « *la mariée, c'est une espèce de déguisement* […]*, évidement c'est une faillite totale de l'individualité, due à la carence masculine d'exercer les vraies responsabilités et je pense que nous allons arriver à un nouvel état social, le matriarcat* [...] »[735]. Commentaire, dont Morineau avait déjà résumé le sens dans son introduction à la section *SEXE* de *Big Bang*, en disant : « *Ainsi lorsque la femme traite elle-même du thème de la mariée, c'est pour annoncer la fin d'une domination masculine et annoncer la règle d'un matriarcat* »[736].

Ces deux sculptures de femmes fortes, mais sacrifiées, sont, sans doute, à mettre en relation avec la souffrance profonde de Niki de Saint Phalle : le traumatisme qu'elle a subi à l'âge de douze ans, lorsqu'elle a été violée par son père.

C. Corps en souffrance

Le mal-être des femmes-artistes s'exprime à travers de nombreuses œuvres dans la section *FEU À VOLONTÉ*, pour que le visiteur puisse plus facilement comprendre les différents aspects de ce leitmotiv des femmes « souffrantes ».

n° 143 : Annette Message, les Piques, 1992-1993

Au sein de la sous-section *Face à l'histoire*, dans la section *FEU À VOLONTÉ*, on trouve, avec *les Piques*[737] (1992-1993) d'Annette Message, une installation

734 voir illustration n°43 : John Chamberlain, *The Bride*, 1988.

735 Interview de l'artiste [1965] dans La Collection du Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, 1986, p. 525.

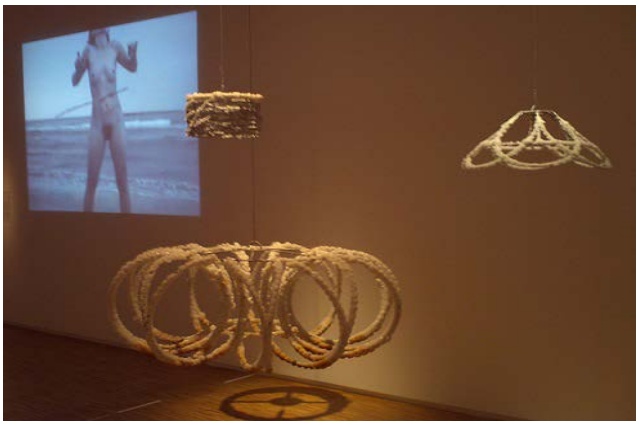
736 Catalogue de l'exposition *Big Bang*, Centre Pompidou, 2005, p. 103.

737 Illustration n°143 : Annette Message, *les Piques*, 1992 – 1993, Acier, crayon de couleur et pastel sur papier, verre, tissu, bas nylon, ficelle, peluches, 250 x 800 x 425 cm.

d'objets (jouets en peluche, photos, dessins encadrés, inscriptions murales) dressés sur de longues piques d'acier. Les objets se présentent comme des corps étranges et hybrides. Cette installation est créée d'une façon assez originale et communique une sensation d'oppression en rapport avec la sorcellerie, en évoquant les poupées transpercées des cultes vaudous. Ce sujet des *Piques* établit aussi un parallèle avec la « *Révolution Française* »[738] quand la tête de la princesse de Lamballe fut promenée sur une pique – triste sort d'une femme, et qui se trouve symboliquement tout à fait à sa place dans le regard des femmes dans *elles@*.

Dans *Face à l'histoire*, les sujets choisis avec, par exemple, le rapprochement des longues piques d'acier et du cerceau de fil barbelé de *Barbed Hula,* font naître une sensation inquiétante soulignant les préoccupations des artistes : faire souffler un vent de révolte pour se libérer de l'esclavage.

Deux œuvres constituent l'installation de l'artiste Israélienne Sigalit Landau et sont installées côte à côte dans un espace sombre : une vidéo couleur, *Barbed Hula* (2001), projetée sur le mur et qui présente une femme nue exécutant une sorte de danse du ventre avec un hula-hoop constitué par un fils de fer barbelé et, à côté, une œuvre *Barbed Salt Lamps* (2007), œuvre composée de trois objets suspendus que l'artiste a réalisés grâce à des fils de fer barbelés recouverts de sel de la mer Morte[739].



n° 144 : Sigalit Landau, Barbed Hula, 2007

Ces objets circulaires et barbelés, évocateurs d'emprisonnement, expriment des sentiments de menace et de déprime, se rapportant à la question de l'identité de femme et d'artiste dans la société israélienne. Dans cette scénographie, la danseuse du ventre au hula-hoop (sa féminité) est présentée comme emprisonnée dans le cerceau en fil de fer barbelé. L'œuvre *Barbed Salt Lamps*, une configuration sculpturale illuminée par le haut qui se trouve à côté de *Barbed Hula*, renforce le sens de la vidéo, laquelle insiste sur l'identité de l'artiste par la présence des fils de fer barbelés (cette fois-ci rappelant les camps de concentration), ici enduits de sel de la Mer Morte (Israël). Cette mise en scène de Camille Morineau renvoie le visiteur à la femme dans d'autres parties du monde.

738 Annette Message, " *Mes années 90* '' dans *Annette Message : les messages*, cat. expo., Paris, Centre Pompidou, 2007, p.470.

739 Illustration n° 144 : Sigalit Landau, *Barbed Hula,* 2001, 1 vidéo projecteur, 2 haut-parleurs, 1 bande vidéo, PAL, couleur, son. Barbed Salt Lamps, 2007, Fil de fer barbelé et sel de la Mer Morte, ensemble de 3 suspensions.

La salle intitulée *Témoignages*, immédiatement située à côté de *Face à l'histoire* où se trouvent les œuvres de l'Israélienne Sigalit Landau, expose une vidéo de l'Iranienne Shirin Neshat, qui peut poursuivre la réflexion sur le statut social de la femme à l'étranger et témoigner d'une autre situation délicate. La salle *Témoignages* repose, en effet, sur des exemples concrets et comporte des informations sur la situation féminine dans le monde islamique. C'est là donc que se trouve l'œuvre de l'artiste Iranienne Shirin Neshat, *Rapture*[740] (1999), qui se présente sous la forme de deux écrans placés côte à côte, montrant, par des vidéos, les différences entre l'identité de la femme et celle de l'homme en Iran: « *une communauté de femmes, toutes drapées de noir, évoluent dans de grands espaces naturels tandis que de l'autre, une communauté d'hommes mènent diverses activités dans l'enceinte d'une forteresse. Dans les sociétés islamiques, la différence sexuelle est affaire de territoire. Elle est maîtrisée par une distribution précise de l'espace entre les deux sexes, tandis que les interactions avec ces espaces distincts sont régulées par un ensemble de rituels et de codes.* [...] *L'interrogation et la curiosité principale portaient simplement sur le fait d'être une femme en Islam* »[741].

n° 145 : Shirin Neshat, Untitled (Rapture), 1999

Shirin Neshat met en évidence deux scènes concernant l'agencement du groupe des femmes et celui des hommes, mais elle n'impose pas son jugement. Elle laisse le visiteur réfléchir à la prédominance du sexe masculin dans la société islamique actuelle, ce qui apparaît grâce à la juxtaposition de deux écrans de vidéo représentant des critères distinguant les femmes des hommes dans la société iranienne. Ce rapprochement, posant la question sur le statut social des femmes, provoque des regards croisés entre sociétés occidentales[742] et non occidentales (Israél et Iran).

740 Illustration n° 145 : Shirin Neshat (1957 -), *Untitled (Rapture),* 1999 , noir et blanc.

741 http://www.artistes-en-dialogue.org/nesh03.htm

742 Les artistes française est particulièrement bien représentée dans l'exposition *elle@,* telles que Annette Messager ou encore avec de jeunes artistes comme Frédérique Loutz, Lili Reynaud Dewar.

Dans la sous-section *La Belle et la Bête* de la section *CORPS SLOGAN*, une autre œuvre, *L'encoconnage n°1*[743] (1972) de Françoise Janicot, montre l'artiste avec la tête emprisonnée dans un réseau de ficelles, dont elle dit : « *j'ai entrepris cette action de me ficeler moi-même. Être à la foi artiste, mère et épouse n'était pas des plus facile à l'époque et je ne me sentais pas bien, je devais sortir de cette situation* »[744]. L'œuvre exprime ainsi également cet anéantissement que la société impose à la femme.

n° 146 : Françoise Janicot, L'encoconnage n°1, 1972

Grâce à différents modes d'installation et à la diversité des œuvres présentées au cours du cheminement – vidéo, objets et installations– la mise en scène est destinée à nous sensibiliser à la cause féministe grâce à une vision géoculturelle de la souffrance des femmes. La scénographie concourt à un discours narratif qui met le visiteur en situation d'éprouver de la compassion ou de la révolte et l'invite à découvrir les altérités des artistes-femmes selon le contexte social. Ceci s'inscrit dans la stratégie des expositions thématiques de Beaubourg, comme nous l'avons déjà vu avec *Japon des avant-gardes* (1986), *Magiciens de la terre* (1989), *Alors, la Chine ?* (2003) et *Africa Remix* (2005). Il s'agit d'une nouvelle fonction du musée, qui conçoit l'exposition comme un moyen de découverte de l'art et de la culture à travers le monde entier.

Le thème du ressenti des femmes est développé dans les sections suivantes par une mise en scène sur le corps de la femme.

D. Désensualiser le désir

Dans *Big Bang*, le thème du corps était un fil conducteur transversal, dans *elles@*, il fait l'objet d'une section spéciale : *CORPS SLOGAN*.

Dans cette section sont regroupées des œuvres de techniques différentes, mais mettant toutes en scène le corps, un corps qui, bien sûr, n'est pas présenté, comme dans de nombreuse peintures traditionnelles de nus, pour sa beauté, mais plutôt pour ce que le regard et le « désir » des hommes font de ce corps.

743 Illustration n° 146 : Françoise Janicot, *L'encoconnage n°1,* 1972. Epreuve numérique, 100 x 100 cm.
744 Françoise Janicot dans Esther Ferrer, *Ver para comprendre* (interview), Lapiz, année VII, n°63, décembre 1989, p.39.

Le spectateur est conduit à voir une photo d'Orlan intitulée *Le Baiser de l'artiste*[745], un portrait daté de 1977 et représentant une performance provoquante qui s'est déroulée à la FIAC (Foire Internationale d'Art Contemporain– Paris). Le spectateur peut écouter une bande-son enregistrée lors de la performance, grâce à des écouteurs, tout en regardant cette œuvre triptyque (trois photos prises durant la performance à la FIAC) : avec une photographie représentant Orlan elle même, dont le corps est un distributeur automatique où est inscrit: « *INTRODUIRE 5F* », « *LE BAISER DE L'ARTISTE* », « *MERCI* ». Orlan utilise son corps pour interroger sur la condition féminine : elle s'identifie à un distributeur automatique (comme une femme provocatrice offrant un baiser pour 5 Francs), pour évoquer le statut du corps féminin dans la société et, ici, sur le marché artistique.

n° 147 : ORLAN, Le Baiser de l'artiste, 1977

n° 148: Camille Claudel, la Valse, 1883-1901

Le corps est devenu un corps-objet de consommation, d'où toute sorte de sensualité féminine semble avoir disparu : si l'on compare les œuvres de deux artistes-femmes, par exemple, l'œuvre d'Orlan et une œuvre de Camille Claudel[746], on s'aperçoit que la sculpture de C. Claudel, *la Valse*, est empreinte de beaucoup de sensualité et d'érotisme, absents du *Baiser de l'artiste.*

Non loin de là, dans la salle *La Belle et la Bête* de la section *CORPS SLOGAN*, se trouve un extrait de la vidéo *Art Must Be Beautiful*[747] (1975) de Marina Abramovic, où l'artiste répète : « *be beautiful....be beautiful* ». Cette répétition des mêmes mots « *Be Beautiful* » montre la conscience qu'a l'artiste de subir une sorte d'esclavage à cause

n° 149 : Marina Abramovic, Art Must Be Beautiful, 1975

745 Illustration n° 147: ORLAN (1947 -), *Le Baiser de l'artiste. Le distributeur automatique ou presque! N°2* (Action ORLAN-CORPS. Le Baiser de l'artiste), 1977 / 2009 , Épreuve gélatino-argentique sous Diasec, 155 x 110 cm, avec une photographie, un document en 3 parties monté sous Plexiglas, une bande son.

746 Illustration n° 148 , l'œuvre de Camille Claudel (1864- 1943) n'est pas dans la collection de Centre Pompidou.

747 Illustration n° 149 : Marina Abramovic, *Art Must Be Beautiful,* 1975, noir et blanc, son.

d'un rôle qui lui est imposé par la société : être belle, et elle se peigne en grimaçant d'indignation à cause du rôle attribué à la femme (un objet qui doit plaire). Grâce à cette vidéo, l'artiste avoue s'être sentie en quelque sorte libérée et exprime ainsi ses réflexions : « *Dans notre civilisation occidentale, nous sommes si pleins de peurs, contrairement aux cultures orientales, que nous n'avons jamais développé de techniques qui puissent déplacer les limites physiques. La performance a été pour moi une forme qui a rendu possible ce saut mental* »[748]. Cette exposition *elle@*, à la fois revendicatrice et provocatrice, serait-elle aussi une manière pour les femmes de se libérer grâce à l'art ?

En présentant *Le Baiser de l'artiste* (photo avec son) et *Art Must Be Beautiful* (vidéo), la mise en scène sonore attire l'attention du visiteur. Mises en relation avec les photos, les vidéos apportent un contenu narratif. Si la photo est statique, la vidéo stimule davantage le visiteur par l'image en mouvement. Gilles Deleuze décrit le cinéma comme un « *système qui reproduit le mouvement en fonction du moment quelconque, c'est-à-dire en fonction d'instants équidistants choisis de façon à donner l'impression de continuité* »[749]. La succession des images est en elle-même porteuse d'un sens narratif, d'un questionnement, d'une intention, d'un désir de solution.

Par la mise face à face de ces deux œuvres, le corps n'apparaît plus comme une incarnation du beau, mais il est devenu l'outil qui sert à deux revendications : d'abord, à défier les conventions du classicisme qui enfermait le corps de la femme dans des carcans esthétiques ou dans des nus académiques, et ensuite à ouvrir le dialogue sur la contestation, la libération et la révolution sexuelle de cette période des années 1970, où les femmes ne veulent plus se voir considérées comme des femmes-objets.

E. L'idéalisation factice de la femme

n° 150 : Rineke Dijkstra, Hilton Head Island, S.C., USA, June 24, 1992, 1992

Les artistes-femmes cherchent à témoigner de leur relation avec la société ou de leur expérience sensible du monde grâce à la photographie. Par exemple, l'artiste néerlandaise Rineke Dijkstra photographie des jeunes de face et debout, à la plage, aux États-Unis ; dans son œuvre *Hilton Head Island, S.C., USA, June 24 1992*[750] (1992), elle représente avec froideur des êtres qui expriment le doute et l'innocence ; Rineke Dijkstra dit elle-même de ses photos qu'elle représentent « *un*

748 Marina Abramovic dans Dobrila Denegri, « *Conversazione con Marina Abramovic* », dans Marina Abramovic, Performing body, Milano, Charta, 1998, p. 10-11.

749 Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement,* Cinéma 1, Minuit, p.14.

750 Illustration n° 150 : Rineke Dijkstra (1959 -), *Hilton Head Island, S.C., USA, June 24, 1992*, 1992, Epreuve Cibachrome, 140 x 105 cm.

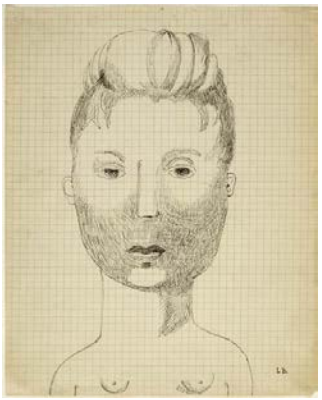
moment de gêne, cette tentative de trouver une pose »[751] ; de même, dans *Sans titre, n°7*[752] (2003) (de la série Mannequins) Valérie Belin photographie une tête moulée sur une vraie femme mannequin. « *De loin, il est possible d'avoir illusion du vivant ; de près, en revanche, on voit les artefact, les faux-cils, les coups de pinceau* »[753]. La photo de cette « femme » semble correspondre à un archétype de la beauté, mais le spectateur constate que ce portrait affiche une attitude froide et une totale absence d'émotion, comme si elle était morte. La photographie « *se fait le révélateur engagé des symptômes relatifs au corps, aux mises en scène et métamorphoses qu'on le contraint à incarner* »[754]. C'est encore une critique du « Sois belle » et des « contraintes » imposées aux femmes.

n° 151 : Valérie Belin, Sans titre, (Mannequins, n°7), 2003

Les artistes-femmes défendent une position qui est à l'opposé des standards de la beauté (contrairement aux images idéalisées de femmes diffusées par la publicité, les magazines, le cinéma ou la télévision) afin de remettre en question de façon critique la société et la culture de masse, qui considèrent la femme plus comme un objet que comme un être humain.

F. Déjouer les stéréotypes

Deux portraits *L'autoportrait*[755] (1942), dessin de Louise Bourgeois, et *Refiguration/Self-Hybridation N°2*[756] (1998), photo d'Orlan, mises en scène selon des contrastes de tonalités (pâles pour Louise Bourgeois, plus foncées pour Orlan) et de techniques (dessin au crayon/photo), produisent une tension dynamique et sensibilisent le visiteur en le portant à réfléchir sur de nouveaux moyens techniques utilisés par les artistes.



n° 152 : Louise Bourgeoi, Autoportrait, 1942

751 Rineke Dijkstra dans Sarah Douglas, « *Rineke Dijkstra: The Gap Between Intention and Effect* », Flash Art, vol. XXXVI, n°232, October 2003, p. 79.

752 Illustration n° 151 : Valérie Belin (1964 -), *Sans titre, (Mannequins, n°7)*, 2003, Epreuve gélatino-argentique, 158,5 x 128,8 x 4 cm, © Centre Pompidou.

753 cat. *elles@*, Centre Pompidou, 2004 , p.94.

754 Emma Lavigne, *CORPS SLOGAN*, cat. *elles@*, Centre Pompidou, 2004, p.91.

755 Illustration n° 152 : Louise Bourgeois (1911 – 2010), *Autoportrait,* 1942, encre sur papier quadrillé, 28 x 21,5 cm, © Centre Pompidou.

756 Illustration n° 153 : Orlan (1947 -), *Refiguration/Self-Hybridation n°2*, 1998, cibachrome contrecollé sur aluminium167 x 117 x 4,5 cm.

L'autoportrait de Louise Bourgeois, peu flatteur, évoque un visage, à moitié homme, à moitié femme; l'expression de la physionomie est froide, ses attributs féminins (les seins) minuscules, car, selon l'explication de l'artiste, « *comme un homme il faut que je fasse quelque chose qui vaille la peine plutôt que de toujours faire des trucs de femme. Je devrais être 'aussi bonne' et si possible meilleure que Robent* [son époux] *et avant lui, Pierre* [son frère]»[757]. Le portrait, que ce soit photographie ou peinture, apparaît comme une critique de la place de la femme dans la société, et le dessin de Louise Bourgeois, où elle se représente avec des poils sur les joues, est une sorte de monologue où l'artiste explique le rôle qui lui est imposé si elle veut exercer son art : devenir un homme.

C'est le changement d'identité imposé par la société qui est exprimé dans l'œuvre *Refiguration/Self-Hybridation N°2*[758] d'Orlan ; elle interroge le statut du corps féminin dans la société ; l'acte artistique est utilisé comme le moyen de questionner le rapport entre l'art corporel, une certaine « beauté » imposée par la société et le visage porteur de l'identité d'une personne : le corps devient un objet plastique transformé par la chirurgie esthétique selon un idéal factice qui défie ses caractéristiques originelles et on peut comparer les deux photos d'Orlan (*Le Baiser,* page 211, en 1977 et ici en 1998) : « *la déterritorialisation du corps implique une reterritorialisation du visage ; le décodage du corps implique un surcodage par le visage* »[759]. Le portrait de l'artiste est provocateur par sa transfiguration physique, qui rend sensible les attitudes et les émotions intérieures.

n° 153: Orlan, Refiguration/Self-Hybridation n°2 , 1998

Une telle utilisation du portrait intègre des contextes multiples et des œuvres qui se situent entre une coexistence des idées de beauté et de monstruosité, d'humour et de peur, de pureté et de vice, de réalité et d'imaginaire, de vie et de mort, et semblent dégager la notion même d'identité féminine voulue par la société, où la femme devient souvent un objet (le corps « slogan ») ; le thème du corps acquiert une place importante dans ces recherches variées, avec une préoccupation sur des sujets tels que l'identité, l'émotion, la mémoire et le sexe. L'image du corps et l'autoportrait servent comme supports utilisés par des artistes-femmes, telles que Marina Abramović dans sa vidéo *Art must be beautiful* et Orlan. Il est intéressant de noter que les artistes-femmes n'hésitent pas à se servir aussi de techniques multimédia modernes comme

757 Louise Bourgeois (texte daté v. 1959-1966) dans *Louise Bourgeois*, cat. d'exp. Sous la dir. M. L. Bernadac et J. Storsve, Paris, Centre Pompidou, 2008, p.134.

758 Illustration n° 153 : Orlan (1947 -), *Refiguration/Self-Hybridation n°2*, 1998, Cibachrome contrecollé sur aluminium167 x 117 x 4,5 cm, © Centre Pompidou.

759 Hans Ulrich Obrist « *entretien avec Orlan* », dan Orlan, Paris, Flammarion, 2004, p.195.

la photographie, la vidéo, l'informatique, et, par des mises en scène, elles vont même, jusqu'à s'inclure elles-mêmes dans leurs œuvres. Le parcours de la visite met en évidence leurs pratiques artistiques en rapport avec leurs émotions et leur expressivité corporelle. A travers les ramifications de *CORPS SLOGAN,* les sous-thèmes (*La Belle et la Bête, Corpographie, Corps événement*) invitent les visiteurs à se poser des questions sur le corps qui semble être devenu un médium artistique en vue de diffuser un message.

Cette section *CORPS SLOGAN* apparaît ainsi comme une lutte contre les standards de beauté du corps féminin. De plus en plus, la scénographie est destinée à rendre le visiteur sensible aux thèmes et à l'amener à réfléchir aux rapports entre le corps et la société, comme faisant partie d'une réflexion importante sur la création artistique, surtout dans le contexte historique des années 1960, théâtre des mouvements sociaux et des luttes féministes revendiquant de nouveaux droits et le désir d'affranchissement des femmes par rapport aux hommes. Les artistes mettent en scène leur propre corps, qui devient alors une sorte d'outil artistique, de revendication.

G. Lutte des femmes contre l'ostracisme : l'« anti-musée »

Dans *Big Bang*, le thème d'« *anti-musée* » était inclus dans la section *SUBVERSION*[760], ici, dans *elles@* il fait l'objet d'une section : *FEU À VOLONTÉ*.

n° 154 : Agnès Thurnauer, Portraits Grandeur Nature, 2007-2009

Dès l'entrée de l'exposition (au 4e étage), le visiteur a été accueilli par l'œuvre d'Agnès Thurnauer, *Portrait Grandeur Nature*[761] (2007-2008). La mise en scène de cette œuvre, occupant entièrement un mur, doit d'emblée, choquer le visiteur et l'amener à se poser des questions sur la place des femmes dans les musées : jusqu'où doit -on aller pour trouver une place dans le monde artistique ?

760 Voir la partie II. C. Sacrilège et esprit de subversion, pp.145-150.

761 Illustration n° 154 : Agnès Thurnauer, *Portraits Grandeur Nature,* 2007-2009, Résine et peinture époxy, série de 20 sculptures, Diamètre : 120 cm, Co-production Agence d'artistes et JNF Productions.

Cette installation présente douze badges surdimensionnés (120 cm), portant chacun un nom : le premier badge fait référence à la seule femme-artiste mentionnée sur le panneau, mais elle masculinise son prénom – Louis Bourgeois – les onze autres badges présentent des artistes-hommes célèbres de l'art du XX^{e} siècle, en les féminisant ; ainsi, par exemple, François Bacon devient Francine Bacon et Le Corbusier devient La Corbusier. Ce détournement humoristique exprime la question que se pose Agnès Thurnauer sur l'histoire de l'art, car selon elle : « *Représenter* […], *c'est donner forme à des questions. Or donner forme à des questions avec des mots et en rendre compte de façon plastique ou picturale sont des choses très différentes. Représenter une question, c'est se permettre de regarder cette question comme un paysage. A partir du moment où l'on peut regarder la question, on y répond sans l'arrêter, on chemine avec elle. On se déplace dedans* »[762].

La question que se pose Agnès Thurnauer est « *pourquoi l'histoire de l'art et des idées était-elle presque exclusivement le fait des hommes ?* »[763]. Cette interrogation invite le visiteur à découvrir les créations d'expressions très variées que les commissaires ont choisi de donner. Cette introduction à l'exposition présente, d'une manière plastique, le sens de l'exposition et les idées de son commissaire.

Dans la sous-section *Muses contre musée* de *FEU A VOLONTÉ*, une grande affiche publicitaire (69,5 x193) attire l'attention du visiteur: « *Les femmes doivent-elles être nues pour entrer au Metropolitan Museum* »[764]. C'est un manifeste des Guerilla Girls[765], composé comme un collage, où elles détournent un tableau d'Ingres, *La Grande Odalisque* (1814) ; en choisissant le corps de *l'Odalisque,* les artistes font référence à un tableau qui évoque la soumission des femmes aux hommes, mais *l'Odalisque* de l'affiche féministe a une tête de gorille (jeu de

n° 155 : Guerilla Girls,
Les femmes doivent-elles être nues pour entrer au Metropolitan Museum, 1989-2009

762 A. Thurnauer in *Art Présence n°58*, 2006.

763 Sur le site internet : *Journée des femmes: Agnès Thurnauer réécrit l'histoire de l'art au féminin.* http://archeologue.over-blog.com/article-journee-des-femmes-agnes-thurnauer-reecrit-l-histoire-de-l-art-au-feminin-101130281.html

764 Illustration n° 155 : Guerilla Girls (États-Unis, 1980-90), *Les femmes doivent-elles être nues pour entrer au Metropolitan Museum*, 1989-2009, sérigraphie (69,5 x193), © Centre Pompidou.

765 Groupe fondé aux Etat- Unis en 1985 pour manifester contre une exposition du Metropolitan Museum de New York, An International Survey of Painting and Sculpture, qui n'exposait les œuvres de treize femmes.

mot avec guerrilla) qui correspond au thème du refus de la beauté féminine au service des hommes, à une critique du « sois belle » et des « contraintes » imposées aux femmes.

Le groupe dénonce le statut de la femme dans ce commentaire: « *cette œuvre rappelle que moins de 3 % des artistes exposés dans des musées sont des femmes, alors que plus de 83 % des nus sont des nus féminins* »[766]. Les Guerrilla Girls proclament ironiquement que: « *les artistes ont toujours eu une relation ambivalente avec les institutions muséales. Ils les fréquentent abondamment, mais n'hésitent pas à vilipender leur discours conventionnel et leur rôle d'autorité dans la légitimation des artistes et des œuvres* »[767].

Par le grand format de cette affiche et son contenu, ce groupe d'artistes vise à informer le grand public et à attirer son attention sur l'idée de critiquer la légitimité des œuvres et le sexisme dans les pratiques culturelles de la société. En faisant cela, les artistes s'engagent dans un mouvement radicalement féministe sur le plan social, et révolutionnaire dans le monde muséal.

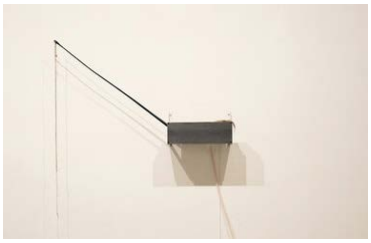
En face, le visiteur découvre une vidéo *Museum Highlights, A Gallery Talk, Musée de Philadelphie*[768] (1989) d'Andrea Fraser, qui représente l'artiste déguisée en guide de Musée. C'est une performance dans laquelle elle fait le guide de manière ironique, en vue d'attirer l'attention sur la question du bon goût et de l'héritage de la tradition. Cette œuvre « *se situe dans le champ de la <critique performative>. Nourrie de la pensée de Pierre Bourdieu, elle met en œuvre avec subtilité une entreprise de déconstruction du monde de l'art et des institutions muséales, en les replaçant dans leur contexte économique, politique et social pour les désigner comme générateurs de valeurs normatives, de violence symbolique et d'exclusion* »[769]. Les artistes-femmes veulent jouer un rôle dans le monde de l'art et dans la société, un rôle autre que simplement celui d'un guide de parcours de musée.

n° 156 : Andrea Fraser,
Museum Highlights : A Gallery Talk, 1989

Il en est ainsi d'œuvres telles que *Whip machine*[770] (1988)–sculpture animée d'un fouet mécanique – de Rebecca Horn (qui avait été présentée dans une exposition *An Art Circus* - un cirque d'art - en 1988 à New York). L'artiste propose une manière

766 voir l'affiche *Les femmes doivent-elles être nues pour entrer au Metropolitan Museum*
767 Site de l'exposition, Elles http://www.ina.fr/fresques/elles-centrepompidou/parcours/0002_3
768 Illustration n° 156 : Andrea Fraser (1965 -), *Museum Highlights : A Gallery Talk,* 1989, U-Matic PAL, couleur, son, © Centre Pompidou.
769 http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=461
770 Illustration n°157 : Rebecca Horn, *Whip machine*, 1988, Fouet, ficelle, boîte métallique, compresseur électrique, Boîte métallique : 15,6 x 49,6 x 16,8 cm, © Centre Pompidou.

inédite de percevoir une œuvre comme un objet de cirque : le claquement du fouet interpelle, attire et perturbe le visiteur dans son cheminement à travers le musée, tout comme l'arrivée des femmes perturbe le monde de l'art.



n° 157 : Rebecca Horn, Whip machine, 1988

Les œuvres des Guerrilla Girls et de Rebecca Horn font écho à la vidéo d'Andrea Fraser, qui ouvre une interrogation sur la légitimité des œuvres exposées d'habitude dans les musées. L'historienne féministe Carol Duncan résume cette dénonciation de la place des femmes dans les musées dans un article, *The MoMA's Hot Mamas* : « *Au MoMA et dans d'autres musées, on veille à ce que leur nombre [des artiste-femmes] soit bien inférieur au niveau qui risquerait vraiment de diluer la présence d'artistes masculins. La présence féminine est nécessaire seulement sous la forme d'images. Bien sûr, les hommes sont occasionnellement représentés ; mais contrairement aux femmes, perçues principalement en tant que corps sexuellement accessibles, les hommes sont dépeints comme des êtres physiquement et mentalement actifs, qui créativement donnent forme à leur monde tout en méditant sur sa signification* »[771], ce que de nombreuses statistiques tendent à prouver.

Muses contre musée poursuit le thème du subversif *Anti-musée* déjà proposé dans la section *SUBVERSION* de *Big Bang*, mais portant, cette fois, sur le ressenti des femmes et à travers une multiplication de démarches artistiques – affiches, slogans, vidéos ou objets mécaniques – qui peuvent rendre les visiteurs plus sensibles à ce thème et au lien entre telle œuvre et son contexte historique. Cette diversité des expressions illustre le thème Anti-musée et les multiples démarches des artistes-femmes. Leur confrontation déstructure les séquences linéaires traditionnelles du musée et bouleverse l'ordonnancement habituel de la légitimité institutionnelle.

H. Public/privé : la construction de l'intime

Le cinquième titre, *UNE CHAMBRE À SOI,* vient, comme nous l'avons dit, d'un essai de Virginia Woolf, publié en 1929, qui détaille avec « *irritation les conditions matérielles limitant l'accès des femmes à l'écriture et dégage deux éléments indispensables pour permettre à une femme de créer : disposer de 500 livres de rente et bénéficier d'une chambre à soi afin de se soustraire au carcan de la vie familiale* »[772]. Ce texte est à relier au discours politique concernant les droits des femmes face au changement social. Le texte à l'entrée de la section *UNE CHAMBRE À SOI* montre bien le côté revendicatif

771 Carol Duncan, *The MoMA's Hot Mama' Art Journal 1989*, vol. 48 n°2, pp.171-178.
772 Site de l'exposition : *elles@centrepompidou.*

de l'exposition : « *À partir de la fin des années 1960, la litanie des tâches ménagères et l'horizon des femmes limité à l'espace domestique sont à nouveau stigmatisés par les artistes féministes, motivées par l'idée et la nécessité d'habiter l'espace autrement, de réinventer le 'mobilier intérieur' en court-circuitant les limites et les 'habitus'. Comme autant de stratégies de résistance, les œuvres qui investissent cette problématique vont bien au-delà d'un reflet critique de l'espace domestique. Le design investi par les femmes propose des solutions alliant pragmatisme et économie. Les installations en trois dimensions réinventent le principe de la cellule d'habitation. De telles œuvres éprouvent les frontières, souvent sacralisées, entre l'espace privé et l'espace public, entre l'espace culturel et l'espace utile, entre l'espace de la famille et l'espace social* »[773].

UNE CHAMBRE À SOI, située au milieu de l'exposition, représente un lien entre le corps et la notion d'espace. Cette section est à son tour divisée en trois sous-sections, *Cellule d'habitation, Mobiliser un espace* et *Portraits de famille,* avec un accent particulier sur des œuvres qui mettent en scène, dans des espaces construits sur le mode de l'installation, le cadre de vie des femmes dans les années 1960.

La sous-section *Cellule d'habitation,* dans la section *UNE CHAMBRE À SOI,* est mis en scène par la création, à l'intérieur de la salle réservée à cette sous-section, d'une série de petits *boxes* qui présentent chacun une œuvre, comme pour rappeler le thème « une chambre à soi ». L'ambiance très particulière de *Cellule d'habitation* vient de la confrontation visuelle d'œuvres qui tentent de restituer l'idée d'intimité et de solitude par des moyens radicalement différents. Pour créer cette impression d'intimité, le visiteur doit écarter un rideau pour pénétrer dans la salle de cette section, où règne une faible luminosité. De chaque coté d'une allée centrale, deux cloisons partagent l'espace en quatre petits « boxes » aménagés chacun autour de l'œuvre d'une seule artiste. Cette scénographie répétitive crée une immersion dans le thème d'*une chambre à soi.* Le visiteur est plongé dans une atmosphère étrange ; il pénètre à chaque fois dans des espaces différents qui renouvellent les aspects de la chambre à soi : son regard se porte d'abord sur deux installations dans des boxes face à face dans la même salle : une série de photographies, *L'Hôtel* (1981) de Sophie Calle et une installation *Hôtel du Pavot*, *Chambre 202* (1970-73) de l'artiste américaine Dorothea Tanning.

n° 158 : Section UNE CHAMBRE À SOI, Sophie Calle, L'Hôtel, 1981-1983

773 L'exposition *elles@centrepomidou,* un texte inscrit sur le mur de la salle.

L'Hôtel,[774] œuvre composée de sept diptyques, est un document sur le vécu de Sophie Calle elle-même en tant que femme de chambre dans le cadre d'un grand hôtel vénitien : chaque diptyque montre, en partie haute, une photo en couleur de la chambre, et, en partie basse, des images en noir et blanc sur les détails de la chambre ; au milieu se situe un texte où elle examine « *les effets personnels des voyageurs, les signes de l'installation provisoire de certains clients, leur succession dans une même chambre* »[775]. Elle commente ces découvertes et propose un regard sur les traces des voyageurs et la temporalité pour interroger l'espace intimiste et l'espace public de l'hôtel. Cette recherche sur la banalité révèle un nouveau regard sur le monde et surtout cet hôtel vénitien devient « *le lieu privilégié d'observation de l'Autre, le lien ombilical qui relier l'artiste au reste du monde* »[776].

n° 159 : Sophie Calle, L'Hôtel, 1981-1983

Hôtel du Pavot, Chambre 202[777], de l'américaine Dorothea Tanning, propose une autre vision d'un hôtel : cette installation représente une sorte de salon factice, dont les murs sont rembourrés, un salon aménagé avec des éléments bizarres et quotidiens. Les objets sont enveloppés de fourrure synthétique et de laine, créant une ambiance feutrée – « *fétiche en velours noir, figures en tissus divers et rembourrés de laine, cheminée et table en bois et laine* »[778], semblant faire fusionner mobilier et éléments corporels déformés, créant une « *vision cauchemardesque héritée du surréalisme et teintée d'influence pop* »[779].

n° 160 : Dorothea Tanning, Hôtel du Pavot, Chambre 202, 1970-1973

774 Illustration n° 159: Sophie Calle (1953 -), *L'Hôtel,* 1981 – 1983, 7 Epreuves chromogènes contrecollées sur papier et texte, 7 épreuves gélatino-argentiques contrecollées sur papier, 1 texte

775 Catalogue de l'exposition *elles@centrepompidou,* Centre Pompidou, 2004, p.164.

776 Emma Lavigne, *« UNE CHMBRE À SOI* », Catalogue exposition elles, Centre Pompidou, 2009, p.157.

777 Illustration n° 160 : Dorothea Tanning, *Hôtel du Pavot, Chambre 202,* 1970-1973, Bois, tissus, laine, papier peint, tapis, ampoule électrique, 340,5 x 310 x 470 cm, Installation sculpturale

778 Catalogue exposition *elles*, Centre Pompidou, 2009, p.167.

779 Emma Lavigne, *UNE CHMBRE À SOI* , Catalogue exposition *elles*, Centre Pompidou, 2009, p.157.

Cette œuvre relève d'un univers de mystère, et d'une vision surréaliste. L'artiste s'exprime à la façon d'une visionnaire dont le regard pénètre un espace sombre, imaginaire et étrange.

Le visiteur peut percevoir comment ces deux artistes ont exploré les espaces public : Sophie Calle décrit l'espace public « *Hôtel* » et son émotion, en montrant une série de photographies accompagnées de commentaires élaborés. Dorothea Tanning, artiste surréaliste, montre un « *Hôtel* » fantastique, comme une scène de rêve qui provoque l'imagination du visiteur, lequel sera inévitablement saisi par le contraste de cette salle d'hôtel avec les photographies de *L'Hôtel* de Sophie Calle et ses notes journalières empreintes de réalisme. La mise en scène (surréaliste pour l'une et de style documentaire pour l'autre) jette une lumière d'ambiguïté potentielle sur l'intimité des chambres. Le visiteur peut se demander pourquoi ces références répétées à une chambre d'hôtel : s'agit -il de renforcer l'idée que chez soi, la femme-artiste ne trouvera pas un endroit pour pouvoir créer ?

En ce qui concerne le privé, après le public, le visiteur peut voir *Corps étranger*[780] (1994), de Mona Hatoum: une chambre représentée par une sorte de cellule monastique contenant des images de l'intérieur du corps filmées par une caméra ; dans son commentaire sur cette œuvre, Mona Hatoum explique que l'« *on ressent une menace, c'est quelque chose qui est très présent dans beaucoup de mes œuvres* [...] *je me suis dit que l'introduction de la caméra, qui est un 'corps étranger', à l'intérieur du corps constituerait le viol absolu de de l'être humain, en ne laissant pas le moindre recoin inexploré* »[781] ; ce commentaire semble rappeler le besoin, affirmé par Virginia Woolf, pour l'artiste d'avoir d'une chambre à soi afin que son intimité artistique ne soit pas violée.

n° 161: Mona Hatoum, Corps étranger, 1994

Dans cette section, *Cellule d'habitation*, la scénographie, par petits *boxes* qui révèlent des aspects contrastés du thème de la chambre à soi, est une sorte de mise à l'épreuve du visiteur qui doit l'amener à réfléchir et à se faire sa propre opinion sur ce problème. On voit ainsi que le visiteur, par la scénographie, est appelé à mener un rôle actif dans l'exposition.

Dans la sous-section *Portraits de famille* se trouvent côte à côte une photographie et une vidéo.

780 Illustration n° 161 : Mona Hatoum (1952 -), *Corps étranger,* 1994, 1 structure cylindrique, 1 vidéoprojecteur, 4 haut-parleurs, 1 bande vidéo, PAL, couleur, son stéréo, 30'.

781 Mona Hatoum, « *interview with Claudia Spinelli* », dans Michael Archer, Guy Brett, Catherine de Zegher, Mona Hatoum, Londres, Phaidon, 1997, p. 138.

Sans titre[782] (1989) de Florence Paradeis nous montre une gentille famille assise à table dans une cuisine très encombrée, où il ne reste nulle place pour l'art; dans la vidéo, *Facing A Family*[783] (1971), Valie Export représente une famille à l'air abruti, hypnotisée par la télévision qui annule toute possibilité de créativité personnelle.

n° 162 : Florence Paradeis, Sans titre (de la série 1 : 1988-1989)

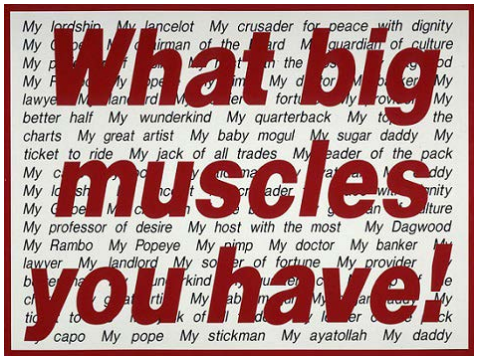
L'originalité de *Cellule d'habitation* et *Portrait de famille* réside dans l'installation ou la photographie de ces espaces « privés », livrés au regard du visiteur au beau milieu de l'espace public.

n° 163 : Valie Export, Facing a Family, 1971

Le domaine de l'habitat est devenu un phénomène de société dont les artistes-femmes se sont emparées en introduisant une nouvelle conception de l'espace. Le rapprochement de toutes ces expressions artistiques dans la section *UNE CHAMBRE À SOI* brouille la limite entre espace privé et espace public, mais toutes ces œuvres montrent clairement un des thèmes de l'exposition : la nécessité d'avoir une chambre à soi pour pouvoir créer.

I. Des mots pour critiquer

Le parcours oriente le visiteur vers la section *LE MOT À L'ŒUVRE*, où les œuvres exposées impliquent intensivement l'utilisation du langage, sous forme de narration philosophique, de documentaire, de déclamation parlée, de photographie légendée, de vidéo narrative ou de livre.



n° 164 : Barbara Kruger, Sans titre, (What big muscles you have!), 1986

Dans le tableau *Sans titre*[784] (1986) de Barbara Kruger, on peut lire les mots présentés sur un panneau en acrylique: « *What big muscles you have !*» et, en

782 Illustration n° 162: Florence Paradeis, *Sans titre (de la série 1 : 1988-1989)*, 1989, collée sur aluminium, 100x120 cm. © Centre Pompidou.

783 Illustration n° 163 : Valie Export (1940 -), *Facing a Family,* 1971, Betacam numérique PAL, noir et blanc, son, Durée : 4'44". © Centre Pompidou.

784 Illustration n° 164 : Barbara Kruger (1945 -), *Sans titre, (What big muscles you have!)*, 1986, Bandes d'auto-collant et "letraset" sur panneau d'acrylique, 152,5 x 208 cm. © Centre Pompidou.

deuxième plan, servant de fond, un texte plus petit : *« My lancelot, My professor of desire, My banker, My Rambo, My Popeye, My pope, My ayatollah, My daddy* ». Le tableau apparaît comme une publicité, une affiche de propagande, comme l'artiste le déclare : « *Je cherche à mettre en question la notion d'héroïsme et à détourner les conventions qui gravitent autour de la représentation* »[785]. Elle développe une pratique d'où toute image est absente, ne laissant place qu'a des mots ironiquement admiratifs qui procèdent d'une réflexion critique vis-à-vis de la place que la société donne aux hommes et combinant aussi l'art de l'affiche et le langage d'une manière amusante. Ces courts messages invitent le visiteur à s'interroger à la fois sur l'utilisation des slogans des média de masse et sur la place de la femme réduite à l'état d'adoratrice en face de l'homme vu comme un être supérieur, un héros très musclé.

Non loin de là, dans le couloir central, le visiteur trouve encore une œuvre, *Cogito, ergo sum*[786], en gris et noir (qui rappelle *le Carré noir* de Malevitch), que l'artiste Rosemarie Trockel a intitulé d'après la célèbre phrase de Descartes : c'est une pièce de laine tricotée qui décrit ironiquement la peur de l'existence qu'éprouve la femme réduite à son rôle subalterne de tricoteuse et où le contraste entre les couleurs, noir et blanc, rappelle les statuts opposés de l'homme et de la femme. Mais cette œuvre positionne aussi la femme dans un rôle radicalement novateur dans l'histoire de l'art par le choix du matériau. Avec l'insertion de textes dans une toile tricotée pour questionner l'identité féminine, la phrase philosophique est devenue moyen de transmission de son idéologie et le tricot entre dans le domaine de l'art.

n° 165 : Rosemarie Trockel, Cogito, ergo sum, 1988

Les artistes-femmes, cherchant à procéder à une redéfinition de l'art, intègrent la langue, écrite et orale, dans le contenu de l'œuvre d'art en tant qu'expérimentation et mise en œuvre de leurs idéologies. Les artistes se servent de leurs œuvres pour critiquer et questionner la société ; mais surtout les artistes-femmes travaillent dans des domaines de plus en plus élargis: la peinture, la photographie, la performance l'installation, la vidéo et le design, en intégrant des mots à leurs œuvres au service de la communication : « *l'usage de la force communicationnelle comme partie intégrante de l'œuvre est devenu aujourd'hui une des composantes communes de l'art contemporain* »[787].

785 Catalogue exposition *elles@centrepompidou,* 2009, Centre Pompidou, p.185.
786 Illustration n° 165 : Rosemarie Trockel (1952 -), *Cogito, ergo sum,* 1988, Laine sur toile, 210 x 160 cm, Tricot tendu sur toile.
787 Marie-Luz Ceva, *l'art contemporain demande-t-il de nouvelle formes de médiation ?* Culture et musées N° 3, *Les médiations de l'art contemporain*, éd. Acte Sud, 2004, p.81.

Par exemple, *100 Boots on the Road*, *Leucadia, California, July 12, 1971, 10:30 A.M*[788] (1971), dans la sous-section *Correspondances,* de la section *LE MOT À L'OEUVRE*, est une œuvre d'Eleanor Antin, qui photographie des bottes noires en caoutchouc, mises en scène partout aux États-Unis. Elle ajoute à ces photos un commentaire : il s'agit, dit-elle d'un « *<road novel> à la manière de celui de Kerouac, un roman picaresque mais en images – sur des cartes postales – et par courrier* »[789]. Elle fait 51 cartes postales photographiques dont elle se sert dans sa correspondance, car elle désire « *un moyen de montrer l'art aux gens autrement qu'en le collant entre les murs blancs et nus des galeries new-yorkaises* »[790] : son œuvre se sert de ces images narratives qu'elle fait sortir des musées et des galeries en les envoyant à ses correspondants en une sorte de « performance ».

n° 166 : Eleanor Antin, 100 Boots, 1971

Depuis les années 1960, les artistes ont commencé à utiliser le texte, la photographie légendée, la vidéo narrative, l'autobiographie, la carte postale dans leurs œuvres et à ouvrir ainsi un discours artistique. On voit que l'art plastique implique alors l'utilisation du langage en tant qu'expression directe.

Les artistes font évoluer les idées et leurs œuvres en s'inscrivant dans le courant de l'Art conceptuel qui se développe grâce à la diversification favorisée par les nouvelles approches et la multiplication des divers médias. Les démarches artistiques se présentent sous forme de narration philosophique, autobiographique, humoristique, de documentaire, de déclamation parlée, de photographie légendée, de vidéo narrative ou de commentaires de l'artiste. Ces expressions répondent à un besoin de diffusion et de transmission dans l'évolution d'un art qui vise à informer le public, besoin de diffusion si important pour communiquer le fait que les femmes existent en tant qu'artistes.

La confrontation de ces différentes œuvres interroge l'usage communicationnel des mots ou des textes. Il est nécessaire d'offrir au visiteur la possibilité de prendre la mesure de cette pratique de « *Mot à l'œuvre* » et de le faire réfléchir sur le côté propagande des démarches artistiques des artistes-femmes dans cette exposition.

---

788 Illustration n° 166 : Eleanor Antin (1935 -), *100 Boots, 1971 – 1973*, Impression photomécanique sur papier carte, 11,5 x 17,8 cm, Exemplaire complet des 51 cartes postales noir et blanc reconstitué par l'artiste à partir des retours postaux, © Centre Pompidou.

789 http://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/fiche-media/ArtFem00006/eleanor-antin-100-boots-on-the-way-to-church-detail.html

790 Catalogue de l'exposition *elles@centrepompidou,* Centre Pompidou, 2009, p.209.

Les artistes-femmes expriment fortement, par des mots, leur critique du sexisme qui a accompagné la lutte pour la liberté et l'égalité dans la société à partir des années 1970. Par leur ironie (Barbara Kruger), par l'affirmation de leur existence (Rosemarie Trockel), par leur comparaison avec des écrivains hommes (Eleanor Antin/ Kerouac), leur attitude apparaît maintenant comme assez différente de celle de leurs sœurs des années antérieures, dont la critique, le plus souvent, se résumait à une plainte contre la place inférieure qui leur était attribuée par une société dominée par les hommes ou bien à des revendications féministes.

5. Approches matérielles et techniques : approche de la vie quotidienne

Dans l'analyse de *Big Bang*, nous avons vu le rapprochement d'œuvres selon des caractéristiques techniques ou matérielles à travers trois exemples : la première concernait le voisinage d'œuvres transparentes[791] ; la deuxième les jeux de reflets[792] et la troisième l'éloge du mou[793]. Ces trois exemples mettaient en évidence la révolution dans l'art par l'usage de « matières » nouvelles.

Comparativement, comment la scénographie de *elles@* permet-elle d'intéresser le visiteur par les approches matérielles et techniques ? Quelle évolution dans la manière d'exposer?

Nous aborderons ici le rapprochement d'œuvres selon des caractéristiques techniques ou matérielles à travers cinq exemples : la première approche est une réflexion sur les détournements divers ; la deuxième sur le surgissement du quotidien (travail d'aiguille qu'on n'assimile pas normalement à de l'art) ; la troisième sur la domestication du domestique ; la quatrième concerne le rapport au mobilier ; et le cinquième exemple évoque la féminisation de professions masculines : graphisme et architecture.

A. Détournements divers

Le visiteur est invité à voir deux œuvres, toujours mises en situation, face à face, dans le section *CORPS SLOGAN* et dans le couloir central de l'exposition : *Vanitas - Robe de chair pour albinos anorexique*[794] (1987) de Jana Sterbak, située du côté concave

791 Voir la partie II. c. Mise en tension : les œuvres transparentes, pp.161-163.
792 Voir la partie II. d. Jeux de reflet, pp.163-165.
793 Voir la partie II. e. De l'éloge du mou, pp.165-168.
794 Illustration n° 163: Jana Sterbak (1955 -), *Vanitas: robe de chair pour albinos anorexique,* 1987, Viande de boeuf crue sur mannequin et photographie couleur, 113 cm (Photographe : Louis Lussier).

du couloir, et, en face Denkifuku[795] (1956/1999) de l'artiste japonaise Atsuko Tanaka.

n° 167 : Jana Sterbak, Vanitas: robe de chair pour albinos anorexique, 1987

Jana Sterbak, à travers son œuvre au titre si énigmatique, s'interroge sur la notion de vanité, de mort, à travers une robe composée de grands morceaux de steaks de bœuf, présentée sur un mannequin de couturier. Ce mannequin, d'après le titre, est obligatoirement « anorexique », comme dans les défilés ou les magazines. La viande décomposée et desséchée provoque, chez le visiteur, un sentiment de malaise. Jana Sterbak, dans un commentaire sur son œuvre, lance une pique sur les conservateurs du musée : « *Le jour du vernissage, quand on expose la robe, la chair est crue. Puis, la viande sèche et commence à ressembler au cuir ; elle devient alors acceptable. Cela est aussi vrai pour les artistes. Certains conservateurs préfèrent travailler avec des artistes morts, car ils dérangent moins* »[796].

En relation avec cette sculpture et, par contraste (différence de taille : photographie beaucoup plus petite), a été placée, à coté de l'œuvre de Jana Sterbak, la photographie d'une jeune fille habillée de cette même robe quand la viande était encore fraîche et d'un rouge vif. Ceci vient renforcer une réflexion sur la temporalité et la vanité, en même temps que la relation entre le corps humain et le corps considéré comme une viande animale, mise en évidence par la photographie.

n° 168 : Atsuko Tanaka, Denkifuku (Robe électrique), 1956/1999

En se servant du détournement d'objets du quotidien (ampoules, feutre, câble électrique, ruban adhésif, métal, bois peint, boîtier électrique, disjoncteur, sonnettes), Atsuko Tanaka, l'une des principales protagonistes du groupe Gutaï, nous fait, quant à elle, réfléchir sur la consommation de masse, avec sa robe faite de 86 ampoules vernies de couleurs différentes et s'adressant à la fois à la vue (les ampoules) et à l'ouïe (les sonnettes). Cette artiste, morte en 2005, avait porté elle-même cette robe lumineuse lors d'une performance lors de l'exposition Gutaï de 1956 ; la robe avait été refaite en 1986 pour l'exposition *Japon des avant gardes*, 1910-

795 Illustration n° 168 : Atsuko Tanaka (1932 – 2005), *Denkifuku (Robe électrique)*, 1956 / 1999, 86 ampoules couleur, 97 linolites vernis en 8 teintes, feutre, câble électrique, ruban adhésif, métal, bois peint, boîtier électrique, disjoncteur, variateur, 165 x 90 x 90 cm Poids : 150 kg.

796 Propos de Jana Sterbak recueillis par Catherine Francblin, in « *La condition d'animal humain* », art press, n°329, Déc. 2006, p. 44.

1970 du Centre Pompidou. De cette robe, Tanaka, maîtresse de l'art « électrique », dit : « *Je m'exaltais moi-même*»[797]. L'artiste propose une réflexion sur le corps féminin et l'identité culturelle.

La mise en scène joue sur le contraste entre les objets industriels, la lumière artificielle de la robe *Denkifuku* et la robe de Jana Sterbak, faite d'éléments organiques naturels. Ces deux œuvres, *Vanitas - Robe de chair* et *Denkifuku,* interpellent le visiteur sur la question de l'apparence du corps et la fonction de l'habit. L'approche du critique d'art Paul Ardenne permet de préciser ce qu'est cette pratique du « *corps transitionnel, corps remplaçant l'œuvre d'art comme l'objet esthétique transitionnel classique* »[798]. L'exemple de « Robe de chair » ou « Robe d'ampoules », pousse à l'extrême l'imagination sur la variété des matériaux les plus divers, offrant des qualités visuelles multiples, utilisées pour revêtir le corps.

Le titre *ECCENTRIC ABSTRACTION* de la section située après *CORPS SLOGAN*, vient d'un article de Lucy Lippard, critique d'art[799], parlant d'une exposition dont elle-même avait été commissaire à New York en 1966. Le commissaire de l'exposition *elles@*, Camille Morineau, a repris ce titre pour contextualiser et explorer une problématique pour catégoriser les œuvres des artistes-femmes : « *Gestuelle ou géométrique, tachiste ou rectiligne, l'abstraction européenne a été revue et corrigée par les grands critiques d'art américains,* [...] *Ainsi le modernisme de Clement Greenberg, le formalisme de Michael Fried, reposent-ils sur l'idée d'une simplification progressive des outils et des formes de l'art.* [...] *Lucy Lippard, puis à sa suite, une longue liste d'historiennes et historiens du post-modernisme. Ce n'est pas si simple, disent-ils,* voyez seulement les exceptions »[800].

Le visiteur entre dans la première salle de *ECCENTRIC ABSTRACTION*, intitulée *Extrême tension*, titre inspiré par l'œuvre *Extrême tension*[801] (2007) de Louise Bourgeois, que l'on voit en entrant. Cette œuvre est constituée de onze grands panneaux représentant les différentes parties du corps très étirées et fragmentées; sur ces panneaux sont inscrits, les mots « douleur », « crampes », « respiration », « palpitations », représentant,

n° 169 : Louise Bourgeois, Extrême tension, 1942

797 Atsuko Tanaka, Another Gutai, film réalisé par Aomi Okabe, c. Ufer ! Art Documentary, 1998.

798 Paul Ardenne, *Art L'âge contemporain - Une histoire des art plastiques à la fin XX du siècle*,édition du regard,1997, p.132.

799 En 1966, Lucy Lippard publie un article dans la revue *Art International* qui commente et accompagne une exposition dont elle est commissaire, à la Fischbach Gallery à New York : « *Eccentric Abstraction* », Camille Morineau, catalogue *elles@centrepompidou*, p.118.

800 Camille Morineau, Catalogue *elles@centrepompidou*, Centre Pompidou, 2004, p.118.

801 Illustration n° 169 : Louise Bourgeois (1911 – 2010), *Extrême tension,* 2007, Mine graphite et estampe sur papier, 137,4 x 171,4 cm.

selon l'artiste, « *une extrême extrême tension l'odeur de l'animal traqué* »[802]. Cette fragmentation et cette tension explique le sens de son *autoportrait* (1942)[803], la représentant comme une femme au visage poilu. L'œuvre *Extrême tension* montre cette peur, due à l'extrême pression imposée par un monde où seul homme est estimé.

n° 170 : Marie-Ange Guilleminot, La Rotateuse, 1995

Au milieu de la salle *Extrême tension*, une installation mobile, mise en scène en résonance avec les grands dessins d'*Extrême tension* de Louise Bourgeois, est sensée provoquer l'émotion et l'angoisse du visiteur : c'est la *Rotateuse*[804] (1995), un travail de Marie-Ange Guilleminot, qui a été « *conçue pour l'exposition Féminin masculin, le sexe de l'art au Centre Pompidou, en 1995* ».[805] C'est une installation mobile et mécanique, dont le bruit lié au mouvement bouleverse l'ambiance de la salle. Cette installation apparaît comme une forme pivotant bruyamment autour d'une barre fixe, évoquant le mouvement d'une ou d'un gymnaste, (d'apparence ni masculine ni féminine) : c'est un automate qui bouge suivant un rythme régulier et lourd. La non-spécificité sexuelle de ce gymnaste est en accord avec ce que l'artiste dit d'elle-même : « *L'individu est un subtil mélange de masculin/féminin. Cette relation intérieure et la relation à l'autre me fascinent. Je n'ai pas l'impression d'avoir à lutter par rapport à mon identité sexuelle. J'existe en tant que femme, mais avant tout en tant qu'individu. J'aimerais parler d'un idéal de la <différence>, mais pas synonyme de rejet* »[806]. Dans le catalogue *Collection Art contemporain* sont données des explications sur le sens de cette installation, où ce corps de gymnaste crée des « situations déstabilisantes »[807]. Lorsque la *Rotateuse* est mise en marche, elle tourne « *selon des élans désordonnés, avec des hoquets incontrôlables, dans un ballet parfois difficilement soutenable mêlant violence et érotisme. Elle échappe à toute tentative d'enfermement : d'alléchante, elle devient inquiétante et indomptable, possible allégorie de l'artiste* »[808].

Ces deux œuvres, *Extrême tension* et *Rotateuse,* symbolisent ce masculin/féminin, avec pour chacun ou chacune, la part de subtil mélange et la part d'angoisse.

---

802 Louise Bourgeois, dans *Louise Bourgeois*, cat. d'exp., Paris, Centre Pompidou, 5 mars -2 juin 2008; Paris, éditions du Centre Pompidou, 2008, p.128-129.

803 Voir Partie II, p. 235, illustration n° 152 : Louise Bourgeois, *autoportrait,* 1942.

804 Illustration n° 170 : Marie-Ange Guilleminot (1960 -), *La Rotateuse*, 1995 , Structure pliable en métal, moteur électrique, résine, bonbon gomme, 220,8 x 170 x 149 cm.

805 http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/0/27A79752E8113210C1257633003CA044?OpenDocument&sessionM=&L=1&view=

806 Marie-Ange Guilleminot, dans Guillaume Nez, Marie-Ange Guilleminot, « *Marie et les Anges, entretien* », Purple Prose, n°6, Paris, été 1994, p.24.

807 Extrait du catalogue *Collection art contemporain - La collection du Centre Pompidou*, Musée national d'art moderne, sous la direction de Sophie Duplaix, Paris, Centre Pompidou, 2007.

808 *Ibid*.

En plus de l'extrême tension que révèlent ces artistes dans ces œuvres d'une grande originalité, on assiste, avec la *Rotateuse*, à l'utilisation de l'ambiance sonore comme d'un nouveau matériau en art (déjà présente avec les sonnettes de la robe *Denkifuku*). L'utilisation de nouveaux matériaux apparaît comme une tendance artistique dans le milieu des artistes-femmes, mettant l'accent sur leur inventivité et sur le détournement d'usage. Les artistes-femmes se mettent à récupérer les matériaux issus de la société industrielle ou de la vie quotidienne pour se les approprier et servir de base à un message critique par rapport à cette société de consommation et au développement industriel, afin de questionner la société et la production artistique et la difficulté pour les femmes de trouver leur place en face d'un univers artistique dominé par les hommes.

B. Faire surgir l'invisible du quotidien

Dans la section *ECCENTRIC ABSTRACTION*, le visiteur est invité dans la salle *Espace cousu* dont le titre est tiré d'une exposition, *Espace cousu*, organisée par Aline Dallier en 1976, et présentant « *les œuvres d'artistes femmes autour du 'travail d'aiguille': C'est la convergence dans les années 1960 de mouvements féministes à la recherche d'une culture de femme et des mouvements en faveur d'une valorisation du travail manuel qui fit des tisseuses, brodeuses, tricoteuses et couturières, des femmes culturellement visibles qui auraient désormais leur place dans une histoire des femmes* »[809].

Cet usage de la technique du « travail d'aiguille » suggère la recherche d'une culture féminine spécifique et renvoie aux mouvements en faveur d'une valorisation du travail manuel, artisanal, de l'art mineur propre aux femmes : tissage, broderie, tricot et couture[810]. Comment ce thème est -il présenté pour faire saisir au visiteur le contexte social à travers les techniques et les matériaux utilisés ? Ces femmes, restreintes, comme nous l'avons vu, par un manque d'espace (*Une Chambre à soi*) et les contraintes qui leur sont imposées par la société, cherchent, dans leur quotidien et grâce à leur savoir-faire, un moyen de s'exprimer. C'est ce que Michel de Certeau, philosophe et anthropologue, appelle l'« invention du quotidien » : « *le quotidien est parsemé de merveilles, écume aussi éblouissante [...] que celles de écrivains ou des artistes* »[811] et « *le quotidien s'invente avec mille façons de braconner* »[812]. Ce braconnage à travers les expressions de la vie quotidienne est typique des femmes qui se servent du tissage, du tricot, de la broderie pour en faire de l'art. Luce Giard, proche collaboratrice de Michel de Certeau, résume ainsi la pensée de celui-ci : « *la pensée primordiale de ce dernier se formule à travers sa*

809 Site de l'exposition *elles,* http://www.ina.fr/fresques/elles-centrepompidou/parcours/0004_3
810 un peu connu ce fut le cas pour la mise en valeur des arts mineurs.
811 Michel de Certeau, *La Culture au pluriel,* Paris, Christian Bourgois, 1980, p.244.
812 Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1.arts de faire,* Paris, Gallimard, 1990, p.36.

problématique de la créativité culturelle des gens ordinaires […] *il cherche à saisir les mécanismes par lesquels les individus se créent de manière autonome en tant que sujets en s'exprimant dans le processus même de la consommation et dans leurs pratiques de vie quotidienne* »[813].

n° 171 : Ghada Amer,
Big Pink Diagonal/Big Angie – RFGA, 2002

La mise en scène de deux œuvres nous porte à réfléchir sur les démarches de ces artistes en complète rupture avec toutes les techniques traditionnelles des arts plastiques : nous trouvons une œuvre faisant appel à la broderie : Ghada Amer, avec son tableau brodé de très grand taille *Big Pink Diagonal / Big Angie – RFGA*[814] (2002), en cousant répétitivement sur des toiles des personnages érotiques, aboutit ainsi à un tableau abstrait et dépayse le regard du visiteur par sa composition ordonnée et ses grandes dimensions. Selon Ghada Amer : « *L'histoire de l'art a été écrite par des hommes, tant dans la pratique que dans la théorie* [...]. *C'est devenu l'expression majeure de la masculinité, en particulier à travers l'abstraction* [...]. *J'occupe ce territoire esthétique et politique parce que je créée des peintures abstraites, mais j'intègre à ce champ masculin un univers féminin : fait de couture et de broderie* »[815]. Son travail représente une activité typiquement féminine, il s'agit d'« *une expérience liée à l'histoire de la condition des femmes* »[816] dit Aline Dallier. Pour Ghada Amer le fait de broder ces personnages érotiques est la marque de la révélation d'une double soumission : « *Coudre pendant des jours des images de femmes tirées de revues pornographiques destinées aux hommes est une aberration. Ici, je participe de la double soumission de la femme : la femme qui coud et la femme qui coud sa propre image déformée* »[817].

Cette œuvre est mise en scène dans un espace bien éclairé, afin que le visiteur puisse mieux en apprécier la texture. Au contraire, dans la traversée d'*UNE CHAMBRE À SOI*, c'est grâce à l'obscurité de la salle, on l'a déjà vu,[818] que le visiteur

813 Serge Proulx, « *Une lecture de l'œuvre de Michel de Certeau : l'invention du quotidien, paradigme de l'activité des usagers.* » Communication, vol. 15, no. 2, 1994. Université Laval, éditions St-Martin, Montréal, p. 173.

814 Illustration n° 171 : Ghada Amer (1963 -), *Big Pink Diagonal/Big Angie – RFGA, (Grande diagonale rose / Big Angie – RFGA)*, 2002, Peinture acrylique, broderie et gel sur toile, 249 x 300 cm.

815 Déclaration de Ghada Amer publiée sur le site de l'exposition Feminist Artist Statement.

816 Aline Dallier, *Transgression et extension des frontières de l'art*, p. 46, in L'Audace en art, Paris, L'Harmattan, 2005.

817 Ghada Amer, « *Interview : propos recueillis par Xavier Franceschi* », dans Ghada Amer, catalogue de l'exposition, Brétigny-sur-Orge, Espace Jules Verne, Centre d'Art et de Culture, 30 septembre-5 décembre, 1994.

818 Voir Partie II. 4. H. Public/privé : la construction de l'intime, p. 240.

peut d'autant mieux s'immerger et s'interroger sur une scène surréaliste, avec *Hôtel du Pavot, Chambre 202*[819] (1970-1973), créé par l'artiste américaine Dorothea Tanning dans la salle *Cellule d'habitation*, qui présentait un espace meublé dont elle a elle-même fabriqué tous les éléments à partir de tissu rembourré. L'éclairage joue donc un rôle important en servant à mieux sensibiliser le visiteur à ces pratiques de broderie (Ghada Amer) et de manipulation de tissu rembourré (Dorothea Tanning) qui font évidemment référence aux activités typiquement féminines de la vie quotidienne et témoignent de ce que peuvent apporter d'original à l'art contemporain les femmes-artistes. Le sens du parcours est rythmé par la présence de la technique du « travail d'aiguille » qui, intégré dans l'art, permet de regarder différemment ce qui n'était considéré, avec condescendance, que comme un « travail de femme ».

C. La domestication du domaine domestique

LA CHAMBRE À SOI met en relation différents domaines artistiques, comme un carrefour où se croisent les arts plastiques, le design, le théâtre, la photographie et la littérature, avec des approches historiques, sociologiques, sémiotiques et philosophiques.

La sous-section *Mobiliser un espace* est divisée en deux salles. La première salle présente principalement des éléments du design industriel, en particulier les objets de la cuisine et une vidéo concerne les principaux produits industriels en plastique. La deuxième salle est aménagée avec des meubles comme, par exemple, les tables et les chaises des artistes-designers Anna Castelli-Ferrieri et Annie Tribel. On y trouve aussi, dans des vitrines, des catalogues de mobilier moderne, qui constituent des archives de la seconde moitié du XX^{e} siècle et des objets de l'espace domestique : des saladiers[820] d'Anna Castelli-Ferrieri, ainsi que des couverts transparents et colorés disposés sur un socle, qui ressemble à une

n° 172 : Anna Castelli Ferrieri, Saladier KS 5503, 1974

819 Voir p. 241, Illustration n° 160 : Dorothea Tanning, *Hôtel du Pavot, Chambre 202* (1970-73), Bois, tissus, laine, papier peint, tapis, ampoule électrique, 340,5 x 310 x 470 cm, Installation sculpturale

820 Illustration n° 172 : Anna Castelli Ferrieri (1920 – 2008), Saladier KS 5503, 1974, Polyméthacrylate de méthyle et polystyrène anti-choc, 13 cm Diamètre : 34,5 cm (Kartell) En production de 1974 à 1979, Collection Kartell in Tavola, Saladier/Couvre-plat ; Saladier KS 7125, 1976, Polyméthacrylate de méthyle. Moulage par injection, 7 cm Diamètre : 22 cm (Kartell), En production de 1977 à 1979.

table. La vitrine signifie « *une mise à distance physique et psychologique de l'objet pour le visiteur. Si elle est d'abord comprise comme une protection, elle peut aussi accentuer la sacralisation de l'objet de musée* »[821]. C'est une manière de souligner que des objets quotidiens, par leur mise en scène, peuvent maintenant être considérés comme faisant partie du domaine artistique.

n° 173 : Martha Rosler, Semiotics of the Kitchen, 1975

Par contre, le parcours n'est pas conçu seulement pour faire connaître ces productions usuelles, mais il présente aussi une vidéo, installée dans une cabine au fond de la salle. La vidéo *Semiotics of the kitchen*[822](1975) de Martha Rosler exprime une critique de la société américaine. Martha Rosler est une artiste emblématique de l'art féministe. Dès 1975, elle conçoit cette vidéo sonore qui montre la cuisine sous son aspect le plus matériel et le plus banal. Le rapport à l'espace domestique et au objet du design est l'une des réflexions radicales qui traversent les œuvres des artistes-femmes présentées dans l'ensemble de l'accrochage.

Dans cette vidéo, on peut voir l'artiste, Martha Rosler, vêtue d'un tablier, dans une cuisine. Elle énonce une liste alphabétique d'ustensiles, tout en manifestant un certain ressentiment avec des gestes violents et de manière ironique et critique. La scène apparaît comme une parodie d'émissions culinaires télévisées. Cette vidéo évoque « *la frustration de la femme au foyer, confinée à l'espace domestique et aux activités répétitives, et dénonce son asservissement* »[823]. Elle-même déclare que : « *les signes imposés aux femmes étaient extrêmement réducteurs. La femme est impliquée dans un système de réduction extrême par rapport à ce qu'elle est en tant qu'être* »[824].

Cette provocation de Martha Rosler est très emblématique de la critique féministe du statut de la femme et est une autre manière de relancer la question de sa place dans la société, surtout si on compare cette critique avec le désir d'un espace, d'une « chambre à soi » : la chambre à soi de la femme est en réalité la cuisine. Cette mise en scène entre des objets du design et la vidéo incite le visiteur à réfléchir sur les rapports entre la place de la femme et la façon dont celle-ci utilise des objets de sa

821 Anne Villard, *Le socle et l'objet*, la lettre de l'OCIM, n°87, 2003, p.4.

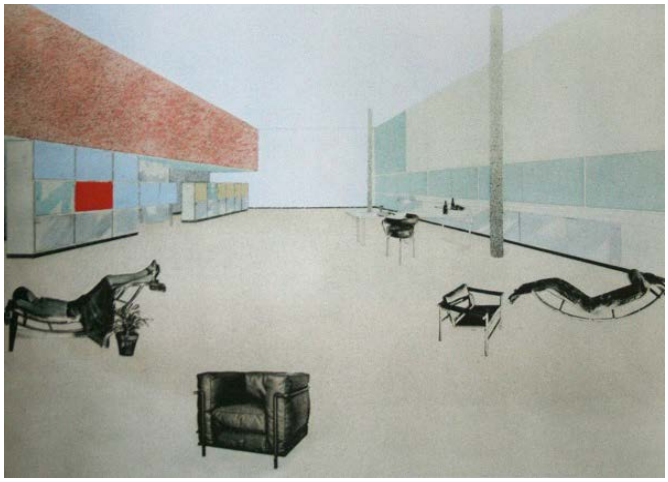
822 Illustration n° 173 : Martha Rosler (1943 -), *Semiotics of the Kitchen*, 1975, Betacam SP, PAL, noir et blanc, son, © Centre Pompidou.

823 Site de exposition, http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/0/F0785FB89A6BF18CC1257249004DD549?OpenDocument&sessionM=2.10&L=1

824 Martha Rosler dans Jane Weinstock, « *Interview with Martha Rosler* », October, no17, été 1981, p.85-86.

vie quotidiennes en vidéo-art pour revendiquer sa situation d'artiste et critiquer une société qui oublie qu'une femme peut être une artiste.

D. Mobiliser le mobilier



n° 174 : Gouache avec photomontage de l'équipement intérieur d'une habitation du Salon d'Automne 192

Dans la sous-section *Relationnelle* de *PIONNIÈRES*, se trouve *Gouache avec photomontage de l'équipement intérieur d'une habitation du Salon d'Automne 1929*[825] (1930) de Charlotte Perriand. Dès 1929, celle-ci expose au Salon d'Autome un élément d'architecture intérieure, dans la même salle que le Corbusier et Pierre Janneret, ce qui montrait déjà, pour l'époque, une certaine reconnaissance de la part des artistes masculins et elle le dit : « *A la suite du Salon d'automne de 1929 et du Salon des artistes décorateurs de 1930, rien ne pouvait troubler nos certitudes, notre sérénité de créateurs, ni notre joie d'œuvrer pour construire et exprimer notre époque ; nous étions dans la continuité, nous avions conscience de forger le chaînon qui serait relié à la longue chaîne du temps. Nous étions dans la tradition par le seul fait d'être contemporains. La chaise longue est devenue un des <signaux> de ce siècle* »[826]. Le visiteur est alors invité à se situer dans un contexte (l'avènement du projet pour l'habitation) pour découvrir le domaine dans laquelle les femmes se sont investies dans le parcours. Dans son livre *Une vie de création* Perriand montrait ainsi un optimisme qui ne correspond pas véritablement aux revendications exprimées par la majorité des artistes de l'exposition *elles@*.

Au milieu des années 1920, il en était de même pour le projet d'habitat social ''Römerstadt'' à Francfort que dirigeait l'architecte Ernst May : la cuisine de ce projet est conçue par l'architecte autrichienne Grete Schütte-Lihotzky comme une réalisation d'avant-garde en 1926 : « *Toute femme qui réfléchit doit être sensible à l'état retardataire de l'économie domestique actuelle, et voir que ce retard constitue le plus grand des*

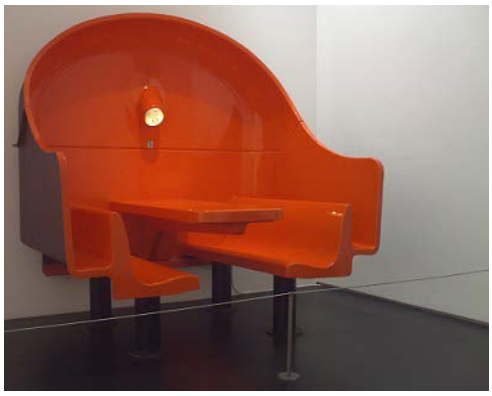
825 Illustration n° 174 : Comprenant : la Table extensible de Charlotte Perriand, 1927, AM 1994-1-302 ;la Chaise longue B 306, 1928-1932, AM 1993-1-687, le Fauteuil B 302, 1928, AM 1994-1-372, le Fauteuil Grand Confort, 1928, AM 2003-1-397, le Fauteuil B 301, 1928, AM 2000-1-5 conçus par Le Corbusier, Charlotte Perriand et Pierre Janneret, publiée dans Architecture vivante, printemps 1930, © Centre Pompidou.

826 Charlotte Perriand, *Une vie de création,* Paris, Odile Jacob, 1998, p.38.

obstacles pour son développement à elle, et donc pour celui de sa famille. […] *Le problème qui consiste à organiser le travail de la ménagère de façon plus rationnelle revêt la même importance pour toutes les couches de la population. Les femmes des classes moyennes qui, souvent, dirigent leur maison sans aucune aide ménagère* »[827]. Il est intéressant de préciser qu'à partir de 1926 cette sphère domestique est à mettre au compte de certaines préoccupations de la femme. Une œuvre, *Secrétaire suspendu en aluminium*, créé en 1952 par Janette Laverrière, designer suisse[828], est ainsi exposé dans la sous-section *Industrielle* de *PIONNIÈRES*.

Mais finalement pour entrer au musée, il a fallu, à ces deux artistes-femmes, l'exposition *elles@* qui rappelle leur existence.

Après ces deux pionnières, les carrières dans l'architecture domestique ou le design s'ouvrent de plus en plus aux femmes, et commencent à se multiplier surtout après la Deuxième Guerre mondiale, quand le design a pris son essor[829].



n° 175 : Annie Tribel, Banquette Table-banquette, 1968

Au sein de la sous-section *Mobiliser un espace* de *CHAMBRE À SOI* se trouve *Table-banquette*[830] (1968) d'Annie Tribel, une banquette en forme de coque en polyester, armé de fibre de verre avec éclairage intégré et des pieds en fonte d'acier. Cette banquette a été conçue pour équiper la Cafétéria du Théâtre de la Ville à Paris. Le commentaire du catalogue indique que « *Le sous-sol du Théâtre de la Ville était un lieu obscur qu'il fallait rendre accueillant. Les <coquilles> glissées dans le sombre permettaient netteté de l'organisation de l'espace et intimité. Nées de l'usage, avec mesure et simplicité, elles ont été réalisées en plastique moulé, modernité de l'époque. La couleur orange donnait une bonne intensité lumineuse, éclatante et presque obsédante* »[831]. Ici, on voit que le design a été étudié pour rendre chaleureux un lieu obscur. Un simple moulage de plastique en forme de coquilles de couleur orange, symbole de lumière et de chaleur, transforme ce sous -sol en un espace convivial incluant une table, deux sièges face à face, ainsi qu'une cloison portant un éclairage. C'est un design artistique réalisé par une femme.

827 Grete Schütte-Lihotzky, « *Rationalisierung im Haushalt* », Das Neue Frankfurt, 1927, n°1, p.120.
828 Janette Laverrière née à Lausanne en 1939. Le secrétaire a été exposé au salon des artistes décorateurs en 1938 et acheté par le Centre Pompidou en 2005.
829 Voir l'article de Patrick Favardin, catalogue de l'exposition *elle@*, p.248.
830 Illustration n° 175 : Annie Tribel (1933 -), *Table-banquette*, 1968, Coque en polyester armé de fibre de verre avec éclairage intégré. Pieds en fonte d'acier, 180 x 201 x 138 cm, Conçue pour équiper la Cafétéria du Théâtre de la Ville à Paris.
831 Entretien avec Annie Tribel, *Notes sur la Table-banquette conçue pour équiper la cafétéria du Théâtre de la Ville de Paris*, décembre 2008

Ces œuvres, situées sur un grand plateau assez bas[832], forment une composition intéressante, et par la manière dont elles ont été mises en scène, grâce au rapprochement des unes par rapport aux autres, le visiteur peut mieux constater leur ressemblance ou leur contraste par rapport à la couleur et à la forme et mieux comprendre leur signification.

n° 176 : un grand plateau dans la sous-section Mobiliser un espace

On voit que certaines artistes du design et de l'architecture intérieure sont déjà connues : dans la même salle que la table-banquette d'Annie Tribel se trouve l'œuvre *Fauteuil Albatros*[833] (1969) de Danielle Quarante, « *dont la liberté de forme est permise par le matériel lui-même qui offre en même temps résistance et élasticité* »[834] ; c'est de la résine polyester armée de fibre de verre. Ici, la plasticité du matériau permet la réalisation d'un élégant fauteuil qui reprend la couleur blanche de l'oiseau et s'inspire de ses formes gracieuses pour épouser les formes du corps humain et assurer le confort dans l'espace domestique.

n° 177 : Danielle Quarante, Fauteuil Albatros, 1969

Ainsi, les œuvres de l'architecture intérieure et du design sont présentées dans cette section, où nous trouvons encore, par exemple, *Siège Balthazar*[835] (1970) (Coque en ABS (Cycolac) thermoformé) de Danielle Quarante ou une salle de bains équipée d'une baignoire, d'un lavabo et d'un WC : *Bloc Salle de bains Les Arcs 1800*[836] (1975, baignoire en monobloc polyester, lavabo en céramique émaillée. Mélangeurs en laiton chromé) de Charlotte Perriand. Toutes ces œuvres sont caractérisées aussi bien par leur élégance que par un sens du confort.

n° 178 : Danielle Quarante, Siège Balthazar, 1970

n° 179 : Charlotte Perriand, Bloc Salle de bains Les Arcs 1800, 1975

832 Illustration n°176 : un grand plateau dans la sous-section *Mobiliser un espace*

833 Illustration n° 177 : Danielle Quarante (1938 -), *Fauteuil Albatros,* 1969, Coque en résine polyester armée de fibre de verre, 68 x 88 x 80 cm.

834 http://www.ina.fr/fresques/elles-centrepompidou/parcours/0005_5

835 Illustration n° 178 : Danielle Quarante (1938 -), *Siège Balthazar,* 1970, Coque en ABS (Cycolac) thermoformé, 43 x 79 x 79 cm (Editeur Tabur Equipement (France)), Prix Concours Prisunic Shell 1970, En vente dans le catalogue Prisunic printemps-été 1973, Siège empilable.

836 Illustration n° 179 : Charlotte Perriand (1903 – 1999), *Bloc Salle de bains Les Arcs 1800*, 1975, Coque en polyester armé de fibre de verre. Baignoire en monobloc polyester. Lavabo en céramique émaillée. Mélangeurs en laiton chromé, 225 x 220 x 160 cm (Fabricant RA (France)), Salle de bains équipée avec baignoire, lavabo et wc.

Pied[837] (1969) de Nicola L. représente un immense pied en mousse de polyuréthane, vinyle. Dans un entretien en janvier 2009, Nicola L. dit : « *J'ai coupé et cousu moi-même une immense colonne en forme de jambe en vinyle* […] *partant du plafond et se terminant au sol par un sofa en forme de pied, long de 1m70 (ma taille). Ce sofa improvisé devient le seul siège de mon loft. Sans le savoir, j'avais commencé ma première pièce d'Art Fonctionnel. Depuis, j'ai toujours continué les sculptures fonctionnelles en parallèle avec d'autres formes d'art* […] *et mes pieds courent toujours* »[838]. Ce qui est intéressant ici c'est l'aspect « fonctionnel » de l'art, qui semble être une caractéristique de l'Art féminin.

n° 180 : Nicola L. Pied, 1969

Comme dans chaque salle, le visiteur est invité à déambuler « *à l'intérieur de la matérialisation d'une enveloppe imaginaire qui sert d'enveloppe à ce qu'il rencontre* »[839]. La scénographie de la sous-section *Mobiliser un espace* est construite par le cheminement des artistes-femmes qui accèdent aux recherches scientifiques nouvelles, associant des matériaux et des techniques permettant des formes et des fonctions neuves, et dont la réflexion porte sur la vision des rapports entre l'art et la société.

On voit que dans *elles*@, les femmes, après s'être emparées de techniques de leur quotidien, comme par exemple le « travail d'aiguille », utilisées par elles auparavant de manière artisanale, optent maintenant pour des matériaux modernes comme le polyester ou la fibre de verre, et, qu'en accédant par leur production à toutes les disciplines reconnues à présent comme artistiques (design, architecture), elles trouvent une place de plein droit dans les musées.

E. La féminisation de professions masculines : graphisme et architecture

La salle intitulée *Conceptions Ordinatrices*, située dans la section *LES IMMATÉRIELLES*, accueille une affiche de design et des maquettes d'architecture.

837 Illustration n° 180 : Nicola L. *Pied,* 1969, en mousse de polyuréthane, vinyle.

838 Entretien en janvier 2009, Nicola L., janvier 2009. catalogue exposition *elles*@, Centre Pompidou p.252

839 Davallon (Jean), Grandmont (Gérald), Schiele (Bernard). 1992. *L'Environnement entre au musée.* Lyon /Québec : Presses universitaires de Lyon / éd. du musée de la Civilisation.

L'affiche *Women in Design: The next decade*[840], (1975) de Sheila Levrant de Bretteville est destinée à la conférence sur le design féminin qui a eu lieu à Los Angeles en 1975 ; elle représente une série d'anneaux à visser « *comme un symbole pour le travail déjà accompli, mais aussi comme un encouragement pour le travail qui reste encore à faire* »[841]. Cet anneau à visser rappelle le symbole féministe bien connu ♀, mais aussi le rôle important des femmes, qui en particulier pendant la Deuxième Guerre mondiale, ont remplacé les hommes dans les usines[842].

n° 181 : Sheila Levrant de Bretteville, Women in Design: The next decade

Sheila Levrant de Bretteville a joué un rôle de premier ordre dans le domaine féministe du design en créant plusieurs centres d'initiation et d'éducation à l'art du design pour les femmes[843]. En 1971, elle fonde le premier programme de design pour les femmes au California Institute of Arts. En 1971 également, elle crée des colliers ornés d'un anneau à visser, dont elle donne les premiers exemplaires à Arlene Raven (historienne et artiste féministe) et à Judy Chicago, qui ont fondé avec elle, en 1972, le premier atelier d'art féministe situé dans le Woman's Building, un centre spécialisé dans l'éducation féministe d'art à Los Angeles. Pour le cinquième anniversaire du Woman's Building, en 1978-1979, les membres de cet atelier fabriquent 500 de ces fameux colliers. En 1980, Levrant lance un programme de design au sein du Otis College of Art and Design.

Levrant a reçu au cours de sa carrière de nombreux prix, dont une médaille d'or en 2004 de l'American Institute of Graphic Arts, en reconnaissance pour ses réalisations exceptionnelles, ses services et contributions dans le domaine de la conception et la communication visuelle. Elle est membre de l'Académie des Arts et des Sciences du Connecticut.

Selon Sheila Levrant de Bretteville : « *Tel que je le comprends, le féminisme admet l'inégalité des femmes dans le passé et refuse qu'elle se poursuive à l'avenir. La question de l'égalité dépasse celle des femmes pour s'ouvrir à l'égalité de toutes les voix. Le design féministe est en quête de stratégies imagées qui nous permettront d'écouter ceux et celles qui n'ont jamais été entendus auparavant* »[844].

840 Illustration n° 181 : Sheila Levrant de Bretteville, *Women in Design: The next decade,* 1975, Design graphique, Affiche, Impression offset couleur, 38 x 53,5 cm, Don du designer 2009.

841 Site : *Women Art Revolution*. About Sheila Levrant de Bretteville. Stanford University Digital Collections. Retrieved October 25, 2011.

842 Ces ouvrières étaient à l'époque symbolisées par des affiches représentant « Rosie la Riveteuse »

843 Site : http://sistersofjam.com/category/hello-sheila/

844 Sheila Levrant de Bretteville dans *Ellen Lupton, Sheila Levrant de Bretteville : Diety design and fuzzy theory*, Eye, n°8, 1992, p.13.

On voit ainsi l'importance qu'a eu une femme telle que Sheila Levrant de Bretteville aux États-Unis pour promouvoir le mouvement féministe artistique. D'après un article de Géraldine Gourbe et Charlotte Prevot, « *Art et féminisme, un no man's land français ?* »[845], il semblerait que de tels encouragements n'aient pas été donnés aux mouvements d'art féministes en France : en parlant d'une exposition, *Dyonisiac*, tenue au Centre Pompidou en 2005, certains déplorent l'absence de femmes dans cette exposition. Dans une demande qu'il y soit ajouté une liste d'artistes-femmes, des militantes féministes ont perçu un piège – celui de toujours être obligées de se légitimer – et ont refusé cette demande. D'après Géraldine Gourbe et Charlotte Prevot, « *Une fois le malaise posé et les questions déclenchées, nous nous confrontons à une frilosité, en France, dans les champs de l'histoire de l'art, de la critique et de l'esthétique, face aux actions féministes. Il ne reste qu'une possibilité qui consiste à emprunter les outils anglo-saxons des années soixante-dix et quatre-vingt pour appréhender autrement que par le choc et la frustration cet état de fait* »[846]. Elles y voient une grande différence entre ce qui se fait aux États-Unis (Sheila Levrant de Bretteville, Arlene Raven, Judy Chicago et beaucoup d'autres) et en France. « *Ce constat d'une reconnaissance difficile de l'art comme porteur d'un autre agir féministe s'avère être douloureux et parfois inhibant pour les chercheuses, militantes et artistes souhaitant développer une pensée féministe au sein de l'art contemporain* »[847]. Il faut remarquer que cet article a été écrit en 2005, et c'est, sans doute ce à quoi Morineau a essayé de répondre grâce l'exposition *elles@* en 2009.

En 1977, toujours aux États-Unis, l'architecte américaine Suzanne Torre organise une exposition, *Women in architetcure : a historic and contemporary perspective*, qui traite de l'histoire des femmes dans le domaine de l'architecture, à partir d'une approche sociologique et anthropologique pour montrer le changement lié à la féminisation de cette profession, les femmes étant, pendant la première moitié du XXe siècle, en effet le plus souvent cantonnées dans des arts considérés souvent comme mineurs par les musées (la joaillerie, la céramique, le travail de la tapisserie, l'orfèvrerie ou métal ciselé, les émaux).

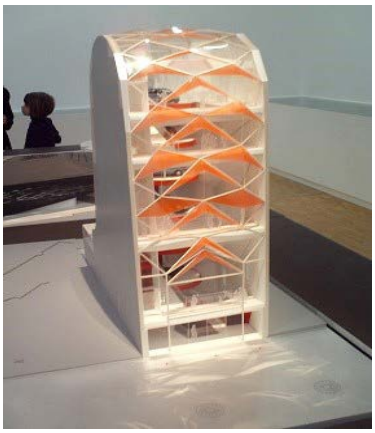
Au milieu de la salle *Conceptions Ordinatrices* sont présentées des maquettes d'architecture, toutes réalisées par des femmes de plusieurs nationalités, comme Zaha Hadid, Carme Pinós ou Itsuko Hasegawa. Ces maquettes sont présentées pour certaines sur des socles de couleur noire et, pour d'autres, dans des vitrines.

845 Géraldine Gourbe, Charlotte Prevot, *Art et féminisme, un no man's land français ?,* L'Homme et la société 2005/4 (n° 158), pp. 131-144.
846 *Ibid*., p.132.
847 *Ibid*., p.135.

La maquette *Concours international d'architecture pour la Philharmonie de Paris*[848] (2007) est un projet de l'architecte Zaha Hadid, première femme à remporter le prix Pritzker : Elle veut « *libérer le plan architectural différemment de ce qui avait été fait par le passé* [...] *L'énergie est comprimée dans des états linéaires, ou relâchée dans une approche urbanistique, ce qui provoque la mise en flux de certaines formes, ici le flux des gens* »[849]. Elle propose donc une structure très originale, très pensée, en forme de flux, organique, de couleur noire et assez opaque.

n° 182 : Zaha Hadid, Maquette du concours, 2007

À côté, est positionnée la maquette du *Centre de communication Citroën*[850] (2002-2007), de l'architecte française Manuelle Gautrand qui a été choisie pour ce bâtiment situé sur les Champs Elysées. La façade revêt une apparence réticulaire, où alternent éléments rouges et transparents, permettant de voir des voitures exposées sur une plate-forme tournante. Ce projet donne à « *ce lieu un esprit mobile où l'on se sent presque en déséquilibre. C'est un lieu où l'on est attentif à ce qui tourne, bouge et nous entoure* »[851]. Cette idée de l'espace, vertical et dynamique dans son exposition de la voiture, provoque des sensations différentes selon les multiples angles de vision lors des déplacements du spectateur.



n° 183 : Manuelle Gautrand, Maquette, 2002-2007

Cette mise en scène par le contraste de ces deux maquettes offre un regard nouveau sur les formes incurvées dans le milieu de l'architecture computationnelle, « *n'utilisant plus des logiciels de représentation spatiale ou même des logiciels fondés sur des fonctions algorithmiques (Catia, Rhino...) conduisant à des recherches sur la morphogenèse. La nouvelle génération utilise des modèles génétiques (Cellular Automata) et s'attache directement au 'scripting', à l'écriture logicielle, modifiant en cela la*

848 Illustration n° 182 : Zaha Hadid (1950 -), Maquette du concours, 2007, Matières plastiques, 20 cm, Concours international d'architecture pour la Philharmonie de Paris, Projet non réalisé.

849 Zaha Hadid dans « *Interview : Alvin Boyarsky talks with Zaha Hadid* », dans Zaha Hadid, cat. Expo., New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 3 juin-25 octobre 2006, p. 45.

850 Illustration n° 183 : Manuelle Gautrand (1961 -) *Maquette,* 2001 – 2003, Plexiglas et autres matières plastiques de couleurs, 89,5 x 122 x 70 cm (Maquettiste New Tone), Maquette électrifiée, Showroom Citroën C42, Champs Elysées, Paris, Projet réalisé en 2007.

851 Manuelle Gautrand, dans Florence Accorci, Ré-enchater la ville= Re-enchant the city: architectures de Manuelle Gautrand, Paris, ICI Interface, 2008, p.42.

compréhension de la chaîne informatique »[852]. On voit que les femme ont souvent atteint un niveau supérieur dans cette discipline autrefois totalement masculine.

Le terme « immatérielles» utilisé comme titre de la dernière section de *elles@* est justifié par la volatilisation de la matière en raison de l'évolution de la technologie qui est une caractéristique de notre temps. Par exemple, l'exposition *LES IMMATERIAUX*, mise en place en 1985 par le commissaire Jean-François Lyotard, présentait des œuvres d'art liées aux nouveaux médias numériques à travers cinq questions : « *D'où viennent les messages qui nous sont proposés (quelle est leur maternité) ? à quoi se réfèrent-ils (à quelle matière se rapportent-ils) ? selon quel code sont-ils déchiffrables (quelle en est la matrice)? sur quel support sont-ils inscrits (quel est leur matériau)? comment sont-ils transmis aux destinataires (quel est le matériel de cette dynamique)?* »[853] Avec les œuvres d'art[854] qui naissent de ce changement du monde et peuvent intriguer le visiteur, les artistes femmes ne cessent de chercher des possibilités d'utiliser dans l'art les nouvelles tendances et de se confronter à des notions de ce qui peut être caractéristique de l'art actuel.

Une maquette de l'architecte japonaise Itsuko Hasegawa est exposée à côté de la maquette du *Showroom Citroën*, il s'agit du projet d'un *Musée du Jardin du fruit,* (1992, et réalisé en 1995 dans un vaste parc au nord du Mont Fuji). C'est un projet de formes à la fois pures et complexes, dont la conception est aussi réalisée par ordinateur. Les bâtiments sont en acier et en verre : « *l'architecture devient un paysage où nature et technologie ne sont plus antagonistes, mais se donnent comme des entités réciproques et synthétique* »[855]. Malgré la beauté de la réalisation architecturale, cette femme architecte d'une grande modestie pense que les monuments architecturaux ne devraient pas porter le noms de leurs architectes.

Ces architectes-femmes visent à présenter les possibilités qu'offrent les nouvelles techniques, les nouveaux matériaux, afin d'en faire la meilleure exploitation possible, comme l'avait fait, par exemple, Klein en développant la peinture monochrome pour transmettre la notion d'« Exposition du vide » et le sens de sa quête de l'immatériel. Ce ne sont plus les femmes « subalternes », infériorisées par une société machiste que nous avons vues au début du parcours de *elles@*, mais des femmes qui, grâce à leurs études, peuvent revendiquer une place au moins égale et parfois supérieure (prix Pritzker) à celle des hommes, surtout dans les domaines qui touchent à la vie quotidienne (architecture, design).

Ces architectes font preuve d'une grande originalité caractéristique de certaines artistes-femmes, dont les « *recherches plastiques d'une grande exigence se sont en effet souvent accompagnées d'une volonté d'indépendance farouche. La revendication*

852 Le texte explicatif dans la salle intitulée *Conceptions Ordinatrices.*
853 Communiqué de presse : *les immatériaux,* Centre Pompidou, décembre 1984, p.2.
854 Les œuvres (Dan Flavin, Moholy-Nagy, Lucio Fontana, Morellet, Kosuth, Robert Ryman, Takis, etc.)
855 Le site de *Turbulences FRAC,* centre collection Art et Architecture.

d'une autonomie de l'artiste et du caractère solitaire de l'autre est un paramètre récurrent chez nombre de ces artistes-femmes »[856] précise Quentin Bajac dans son introduction à la section *LES IMMATÉRIELLES*.

Dans l'organisation du parcours de l'exposition la sous-section *Conceptions Ordinatrices*, une place séparée est offerte à l'architecture pour souligner comment cet art peut être influencé par l'ère numérique.

Grâce aux approches étudiées dans cette partie, nous avons essayé de montrer ce que *elles@centrepompidou* apporte au visiteur du point de vue de la situation de la femme dans la société et dans le monde de l'art, et comment la femme s'est exprimée pour convaincre le visiteur en utilisant des peintures et des sculptures (surtout chez les pionnières) et tous les moyens qui leur étaient familiers (tricots, borderies), ainsi que les moyens modernes (photos, vidéos, installations, design, architecture) entrés aujourd'hui dans les musées. Si, au début de l'exposition, les plaintes et revendications sont nombreuses, dans les dernières salles on voit que les femmes sont plus sûres d'elles-mêmes, qu'elles réussissent particulièrement bien dans les domaines tels que le design et l'architecture.

6. La mise en scène spatiale et l'immersion

Dans l'analyse de *Big Bang*, nous avons vu que la couleur noire était le point commun des œuvres de la salle intitulée *Monochrome*, que dans *Salle Blanche* la couleur blanche était évidemment omniprésente quels que soient les matériaux, et enfin que la couleur rouge caractérisait la salle intitulée *Révolution* en raison de l'évocation du sang et de la violence.

Dans *elles*@, la même stratégie de scénographie a été employée pour utiliser la puissance et la qualité perceptuelle des différentes couleurs. Nous allons voir comment l'expérience artistique stimulée par les couleurs peut se rapporter au thème de l'émancipation des femmes dans l'histoire de l'art du XX^{e} siècle.

A. Mise en tension d'échelle : les œuvres blanches

A l'entrée de *elles*@ au quatrième étage, le regard du spectateur est confronté à deux œuvres : une œuvre imposante intitulée *Untitled (Room 101)* (2003)[857]

856 Cat. de l'exposition *elles@centrepompidou,* Centre Pompidou, 2009, p. 290.
857 Illustration n° 178 : Rachel Whiteread, *Untitled (Room 101),* 2003, Technique mixte, 500 x 643 cm.

de Rachel Whiteread, et la *Mariée* (1963) de Niki de Saint Phalle, une statue que nous avons déjà vue, d'une femme toute vêtue de blanc, empreinte de tristesse. Cette mise en tension par confrontation de ces œuvres intrigue le regard du visiteur.

n° 184 : Rachel Whiteread, Untitled (Room 101), 2003

En 2003, Rachel Whiteread a réalisé le moulage intérieur du bureau 101 des anciens locaux de la BBC à Londres pendant la Seconde Guerre mondiale. Ce bureau était alors occupé par George Orwell (qui en a fait le théâtre de son roman *1984*). Le bâtiment ayant été détruit, le moulage en plâtre est la seule trace de ces événements et, à ce titre, c'est un document historique.

Untitled (Room 101) est un bloc de plâtre qui donne un regard nouveau sur l'architecture, une masse rigide et géométrique qui s'oppose à l'esthétique fonctionnelle, une mise en évidence paradoxale du plein. La couleur blanche de la matière provoque un sentiment mystique lié à l'évocation d'un passé révolu et de la fragilité du souvenir. Rachel Whiteread dit qu'elle a essayé, en créant cette œuvre, de rendre l'atmosphère oppressante, orwellienne qui régnait pendant le chaos de la démolition des locaux de la BBC. La commissaire Camille Morineau a sans doute choisi de mettre, dès l'entrée, cette œuvre qui rappelle Orwell, dont le roman *1984*[858] évoque un monde surveillé par Big Brother, où les libertés de tous sont réduites, comme une référence ironique au manque de liberté des femmes dominées par leurs Big Brothers.

Cette mise en tension entre deux œuvres d'un blanc immaculé, face à face, amorcent le début du parcours sur une confrontation forte entre cette statue de femme, et le grand moulage architectural, monobloc imposant. Ici, le blanc souligne plus le caractère lié au stéréotype de la femme et mobilise des capacités de sensation permettant d'indiquer la signification du parcours.

La mise en relation de l'échelle de grandeur et de l'approche historique de ces deux œuvres blanches, *la Mariée* (1963) et *Room 101* (2003), amène à réfléchir à l'évolution de la démarche des artistes-femmes pendant ces quarante années.

B. L'immersion dans le rouge

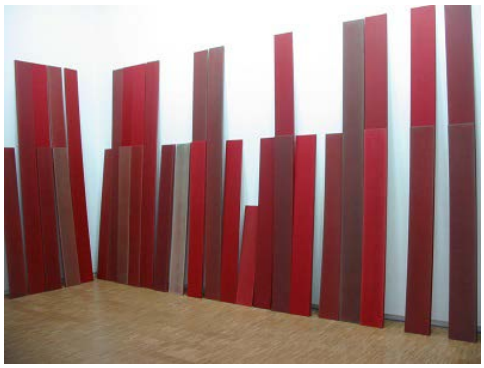
Dans l'exposition *Big Bang*, nous avons vu l'immersion dans la sous-section *Révolution* par les tableaux rouges permettant de bien sensibiliser au thème : « *L'énergie*

858 Le roman de George Orwell, publié en 1949, le slogan "*BIG BROTHER IS WATCHING YOU*" symbolise le régime.

des idéaux et des utopies révolutionnaires accompagne les révoltes artistiques. L'image de la révolution prend des formes multiples : militante, ludique, critique, parodique »[859].

Dans *ECCENTRIC ABSTRACTION*, la sous-section *Rouge est la couleur* de *elles@* suggère une volonté de montrer la couleur rouge qui mobilise les sensations différemment ; dès qu'il entre dans la salle, le visiteur peut remarquer des œuvres diverses dominées par le rouge : une installation de Marthe Wéry ; deux tableaux, l'un de Fabienne Verdier, l'autre de Monique Frydman et une vidéo d'Ana Mendieta. Le visiteur est immédiatement immergé dans cette couleur.

Ce thème est d'ailleurs illustré à l'entrée de la salle par un texte de Louise Bourgeois. « *Rouge est la couleur du sang. Rouge est la couleur de la douleur. Rouge est la couleur de la violence. Rouge est la couleur du danger. Rouge est la couleur de la honte. Rouge est la couleur de la jalousie. Rouge est la couleur des reproches. Rouge est la couleur des ressentiments* »[860].



n° 185 : Marthe Wéry, Peinture Venise 82, 1982

Concernant l'installation *Peinture Venise 82*[861] (1982) de Marthe Wéry, l'artiste dit qu'elle se réfère « *à Kandinsky, au constructivisme, au minimalisme, à Agnes Martin et renouvelle le modernisme* »[862] ; 58 éléments rectangulaires de tailles différentes, peints dans un camaïeu de rouge, sont dressés au fond de la salle. En face, le regard du spectateur est ensuite attiré par un grand tableau abstrait *Rouge Cardée*[863] (2004) (250 x 250 cm) de Monique Frydman, qui donne l'impression d'un univers infini grâce à différentes nuances rouges et aux coups de pinceau. L'artiste parle des espaces hypnotiques de la couleur rouge : « *on est à l'intérieur de la couleur, du rouge qui mène de Matisse à Rothko* »[864]. On voit que ces deux artistes connaissent bien l'art moderne et contemporain et qu'elles en parlent sans complexes, elles donnent l'impression de ne pas en être exclues.

---

859 Communication de presse -exposition *Big Bang*, Centre Pompidou, 2005, p. 20.

860 L'inscription dans la salle intitulée *Rouge est la couleur*.

861 Illustration n°185 : Marthe Wéry (1930 – 2005), *Peinture Venise 82*, 1982, Peinture acrylique sur toile, 24 éléments mesurant 320 x 24 cm, 33 éléments mesurant 200 x 24 cm, 1 éléments mesurant 120 x 24 cm, Installation de 58 panneaux peints.

862 http://www.ina.fr/fresques/elles-centrepompidou/parcours/0004_4

863 Illustration n° 186 : Monique Frydman (1943 -), *Rouge Cardée (Les éclats)*, 2004, Pastels, pigments et liant sur toile de lin, 250 x 250 cm.

864 Monique Frydman dans Dominique Szymusiak, "De la beauté" dans Monique Frydman, la couleur tissée, cat. Expo., Le Cateau- Cambrésis, Musée départemental Matisse, 5 mars-4 juin 2006, p. 16.

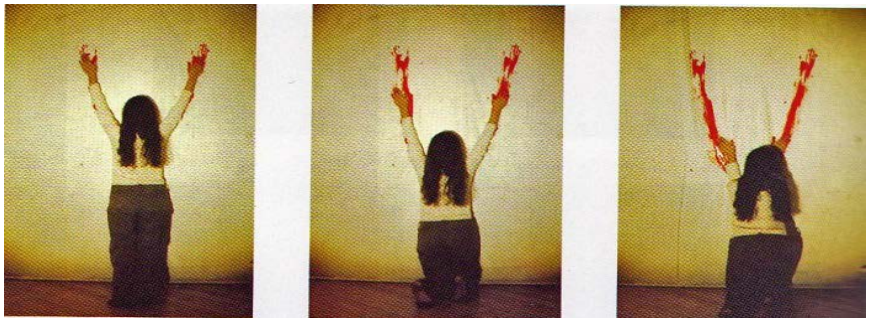
À côté de l'œuvre de Monique Frydman, se trouve un autre grand tableau (135×160 cm), *Pélerinage aux monts des intentions pures*[865] (2006) de la française Fabienne Verdier, qui a débuté comme calligraphe en Chine avant de s'intéresser à la peinture. Ce tableau représente trois monts (sujet traditionnel en Chine), tracés à l'encre à la manière d'un calligraphe (geste spontané) qui se détachent sur un fond peint en rouge. Le fond rouge dit-elle : « *reflète* [...] *l'immensité du vide, l'espace de tous les possibles* »[866].

n° 186 : Monique Frydman, Rouge Cardée (Les éclats), 2006

Ces deux tableaux abstraits, celui de M. Frydman et celui de F. Verdier, soulignent la qualité hypnotique, tendant vers la méditation, et rappelle que les femmes pendant longtemps ne se sont pas aventurées sur le terrain des artistes (hommes) abstraits : « *Rendons hommage aux femmes qui se sont brillamment emparées du sujet* »[867] dit Camille Morineau dans son introduction à la section *ECCENTRIC ABSTRACTION*.

n° 187 : Fabienne Verdier, Pélerinage aux monts des intentions pures, 2006

À côté, le visiteur est invité à découvrir une atmosphère rituelle grâce à une vidéo *Body Tracks*[868] (1974) d'Ana Mendieta, représentant la performance de cette artiste américano-cubaine proche du body art.



n° 188 : Ana Mendieta, Untitled (Blood Sign #2 / Body tracks), 1974

Cette vidéo montre un mur qu'elle peint en rouge-sang avec ses mains. Plusieurs de ses œuvres sont liées au sang pour marquer la violence faite aux femmes. *Rape Scene* (1973), où elle se met en scène dans une scène de viol, ou *Looking at Blood* (1973), où elle fait couler du sang de son appartement jusqu'en dans la rue et

865 llustration n° 187: Fabienne Verdier, *Pélerinage aux monts des intentions pures,* 2006, Lavis d'encre noire sur toile de coton, 135 x 160 cm.

866 Fabienne Verdier, *Entre ciel et terre*, sur site internet : Conscience sans objets non dualisme

867 Camille Morineau, *ECCENTRIC ABSTRACTION,* catalogue elles, 2009, Centre Pompidou, p.118.

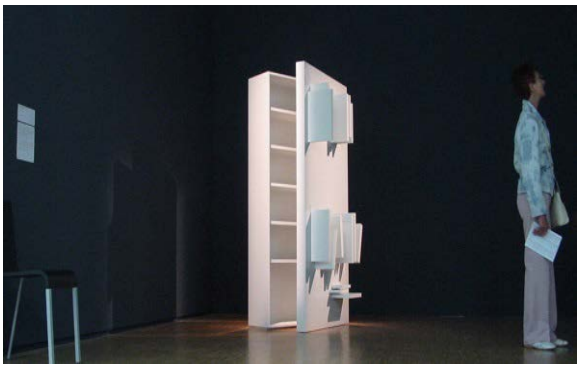
868 Illustration n° 188 : Ana Mendieta (1948 – 1985), *Untitled (Blood Sign #2 / Body tracks)*, 1974, Betacam numérique, NTSC, couleur, silencieux.

photographie les réactions des habitants. Sa vie personnelle est liée à la violence : mariée au sculpteur minimaliste Carl Andre, elle meurt d'une chute du 34e étage d'un immeuble de New York – Meurtre ou suicide ? Son mari est accusé, puis acquitté après trois ans de procès.

La confrontation des œuvres de couleur rouge et de leurs expressions très diverses permet au visiteur de pénétrer, en immersion totale, dans une ambiance forte. Le rapprochement de ces différentes œuvres où domine la couleur rouge fait ressortir le lien symbolique entre cette couleur et la créativité féminine. On voit ici que le thème lié à la couleur rouge montre l'inscription d'une démarche artistique abstraite ou dans une culture primitive (par exemple, l'œuvre d' Ana Mendieta), rappelant la condition féminine à travers les temps. On voit que le symbolisme du rouge pour une femme est souvent négatif, surtout si on le compare au rouge utilisé par des artistes hommes dans *Big Bang*[869].

C. Mise en tension : la confrontation des œuvres blanches et noires

En sortant de la salle *Cellules d'habitation*, le visiteur peut voir *Délivré* [870] (2005) de Nathalie Elemento et *Reflexions of a Waterfall I*[871](1982) de Louise Nevelson, deux œuvres positionnées, face à face, dans le couloir qui mène à la salle *Mobiliser un espace*.



n° 189 : Nathalie Elemento, Délivré, 2005

L'œuvre *Délivré* de Nathalie Elemento ressemble à un meuble blanc, une sorte de bibliothèque avec une porte et des motifs en relief qui font penser à des livres. Nathalie Elemento explique son œuvre de la façon suivante : « *Délivré - L'histoire du regard est celle de la mémoire*.[…] *Telles d'immenses bibliothèques réceptacles nous accumulons des données, culturelles, sentimentales, familiales, politiques, que nous devons ensuite réordonner*.[...] *Délivré peut être lu non pas comme un meuble à secret mais un mobilier*

869 voir la partie II. c. Révolution : le rouge, pp. 189-190.

870 Illustration n° 183 : Nathalie Elemento (1965 -), *Délivré,* 2005, Bois et peinture laquée, 192 x 100 x 50 cm.

871 Illustration n° 184 : Louise Nevelson (1899 – 1988), *Reflexions of a waterfall I* (Reflets d'une chute d'eau 1), 1982, Bois peint, miroirs, 280 x 447 x 42 cm.

à se souvenir »[872]. Avec l'idée de la mémoire, cette artiste souligne comment l'œuvre naît des expériences de la vie. Selon la conservatrice Emma Lavigne: « *la réflexion de Nathalie Elemento porte sur les constructions et les aménagements personnels (psychiques et physiques) que nous sommes tous amenés à créer pour vivre* »[873]. Cette œuvre glisse à la frontière entre le design et la sculpture et le blanc, qui symbolise la disparition totale du figuratif convient bien à sa forme épurée.

Puis on passe devant la sculpture noire en bois, de grande dimension, *Reflexions of a Waterfall*, pour laquelle Louise Nevelson a accumulé, collé, assemblé des volumes géométriques. Ces compositions géométriques, en reflétant la lumière selon leur forme cubiques, côniques, prismatiques, cassent l'aspect monochrome et créent des nuances de noir qui varient selon leur disposition, ce qui évoque les reflets de la lumière dans une chute d'eau. Le visiteur peut comparer la forme épuré de *Délivré* à *Reflexions of a Waterfall I*, plus grand et au relief plus marqué, et voir comment l'un change l'autre : ces deux sculptures concernent le même geste de construire, mais *Reflexions of a Waterfall I* est mis en évidence par des gestes plus complexes de superposition, accumulation, multiplication.

n° 190 : Louise Nevelson,
Reflexions of a waterfall I, 1982

Le contraste des couleurs est saisissant entre ces deux œuvres faites de cloisonnements géométriques, l'une tout blanche, l'autre entièrement noire. Cette mise en contraste des œuvres incite le visiteur à mieux apprécier la couleur et son importance symbolique. Ces deux sculptures peuvent aussi être envisagées comme des espaces perceptifs : « *Je crois que, souvent, les gens ne se rendent pas compte du sens qu'a l'espace. Ils pensent que l'espace est quelques choses de vide. En réalité* […] *l'espace joue un rôle tout à fait vital dans notre existence* »[874]. On voit que les deux artistes, Nevelson et Elemento, bâtissent sur leur expérience de la vie, comme le font beaucoup d'artistes présentées ici, spécialement en ce qui concerne la manière dont l'espace est présenté à travers le thème majeur de cette exposition, *Une chambre à soi.*

872 Nathalie Elemento dans *Nathalie Elemento*, Decorum, catalogue.exposition, Paris, Galerie Claude Papillon, 16 mars-22 avril 2006.

873 Emma Lavigne*, UNE CHAMBRE A SOI,* catalogue *elles@centrepompiodu*, Centre Pompidou, 2009, p.157.

874 Louise Nevelson dans Louise Nevelson, atmospheres and environments, cat. expo., New York. Whitney Museum of Amercican Art ; New York, Clarkson N. Potter, 1980, p.161.

Conclusion de l'exposition de *elles*@

Pourquoi une grande exposition exclusivement réservée aux femmes ? Camille Morineau, commissaire responsable de cette exposition, raconte dans une entrevue-vidéo comment lui est venue cette idée[875].

A la fin des années 1980, alors qu'elle poursuit ses études aux États-Unis, elle découvre avec intérêt la théorie du genre, les revendications féministes, et constate que les femmes ne tiennent pas une grande place dans les expositions, qu'elles n'y ont même souvent pas de place du tout (nous avons vu que dans l'exposition *An International Survey of Painting and Sculpture*[876], présentée en 1985 au MoMA, il n'y avait que 13 femmes sur 169 artistes, et que c'est alors que les Guerrilla Girls ont demandé : « *Faut -il être nues pour entrer au Metropolitan Museum ?* »[877]). Quand elle doit organiser une exposition au Centre Pompidou, Camille Morineau décide donc, dit-elle « *de passer à l'acte* »[878].

« *A l'origine du projet, Camille Morineau, la commissaire, avait proposé, dans la lignée des grandes expositions américaines (Wack ! et Global Feminism) ou européennes (Kiss Kiss Bing Bang en Espagne)[2007] de monter une exposition féministe* [...] *cette initiative a été refusée par le comité de programmation* »[879]. Elle conçoit alors *elles*@, où elle se pose la question : pourquoi les femmes ont-elles été si longtemps écartées de l'histoire de l'art ?

Élisabeth Lebovici, dans sa conférence *La gêne du féminin*[880], illustre bien ce refus de prendre au sérieux une femme qui veut être artiste ; elle dit : « *Pour l'opinion commune, la femme artiste est longtemps restée une sous-catégorie* [...] *peignant des fleurs et des enfants, limitée dans ses sujets, dans ses moyens de production, comme dans ses ambitions : aux hommes le génie, aux femme le bon goût* »[881].

Quelles sont les raisons de cette place subalterne ? Camille Morineau l'attribue à la condition de la femme dans la société, qu'elle décrit longuement dans son catalogue (en France, par exemple, le droit de vote est accordé aux femmes seulement en 1944 ; le droit de travailler sans consentement du mari et d'ouvrir un compte en

875 Conference ''*Tumulte dans les collections /Une chambre à soi*'', avec Camille Morineau, Centre Pompidou, Séance du 28 mai, 2009
876 Le titre en français '' *Un aperçu international sur la peinture et la sculpture*''
877 Voir : Illustration n° 155.
878 Conference ''*Tumulte dans les collections /Une chambre à soi*'', avec Camille Morineau.
879 Ernoult Nathalie, Gonnard Catherine : *Regards croisés sur «elles@centrepompidou »*, Revue Diogène, 2009, pp.189-193.
880 Élisabeth Lebovici, ''*La gêne du féminin*'', Catalogue exposition elles@centrepompidou, Centre Pompidou, 2009, p.276-279.
881 Élisabeth Lebovici, op., cit., p.277.

banque en 1965 ; l'appel « Ni putes, ni soumises » date de 2002). Et déjà, en 1929, en Angleterre, l'œuvre féministe de Virginia Woolf, qui revendique « *Une chambre à soi* », semble si bien répondre à une des questions sur le statut des femmes en art, que Camille Morineau en fait même le titre d'une des sections de son exposition ; Virginia Woolf y explique les problèmes de la femme en tant qu'artiste : la femme ne dispose pas des moyens ou de la liberté qui lui permettraient de créer.

Le mal-être des femmes-artistes s'exprime à travers de nombreuses œuvres dans l'exposition, où revient le thème de la soumission imposée aux femmes par une société dominée par des critères masculins. Rappelons rapidement quelques exemples : *Autoportrait*[882] (1942) de Louise Bourgeois où l'artiste se représente avec une barbe et les photos de la femme à barbe de Zoe Leonard qui révèlent l'emprise de l'idée masculine sur ces femmes ; ou *le Portrait de famille*[883] (1954) de Dorothea Tanning dominé par la présence d'un homme gigantesque ; ou encore toutes les œuvres où l'on voit la femme comme un objet sexuel, en particulier, *Le Baiser de l'artiste*[884] (1977) d'Orlan.

Mais d'autre part, on voit aussi par les commentaires qui accompagnent d'autres œuvres, que des artistes ont réussi à dépasser le problème de leur place vis-à-vis des hommes, comme, par exemple, avec l'installation d'*Eva Aeppli Groupe de 13*[885] (1968) : « *Dans la culture occidentale, un groupe de 13 autour d'une table évoque la Cène, mais à ma <Table>, on ne voit ni le Christ, ni aucun apôtre. Les hommes et les femmes y sont réunis représentant la condition humaine* »[886] ; ou le commentaire de l'artiste-femme Claude Cahun : « *Brouiller les cartes. Masculin ? Féminin ? Mais ça dépend des cas. Neutre est le seule genre qui me convienne toujours* »[887]. Ou encore celui de Gloria Friedmann sur son œuvre *Suspension* (1980) : « *Il me semble que la question demeurait, pour les femmes, de savoir si elles avaient leur place dans le champ culturel : un jour la question ne s'est plus posée* »[888].

Il est vrai que les femmes ont été souvent frustrées dans les domaines artistiques à cause des conditions de la société[889]. Mais ce qui est intéressant et bien démontré par le choix des œuvres, c'est que les femmes ont réussi à faire preuve de

882 Voir Illustration n° 152 : Louise Bourgeois, *Autoportrait*, 1942, p.234 .

883 Voir Illustration n° 137 : Dorothea Tanning, *le Portrait de famille*, p.222.

884 Voir Illustration n° 147 : ORLAN (1947 -), *Le Baiser de l'artiste. Le distributeur automatique ou presque! N°2 (Action ORLAN-CORPS. Le Baiser de l'artiste),* 1977/2009, Épreuve gélatino-argentique sous Diasec, 155 x 110 cm, avec une photographie, un document en 3 parties monté sous Plexiglas, une bande son.

885 Catalogue de l'exposition *elle@*, Centre Pompidou, 2009, p. 68.

886 Eva Aeppli, « *The artist's letter to a friend writing a thesis on her work* » dans Eva Aeppli : drawings, oil paintings, sculpture 1959-1994, cat. expo. , Omaha, Nebraska, Garden of de Zodiac, 2000.

887 Claude Cahun, *Aveux non avenus, ch. VII « H.U.M. (Fear) »*, Paris, éditions du carrefour, 1930, p.176

888 Catalogue exposition *elles*, Centre Pompidou, 2009, p. 51.

889 et l'on voit que l'Art en général dépend souvent de ce qui se passe dans une société, par exemple avec la Révolution culturelle en Chine, l'art traditionnel, reffiné et délicat, a été remplacé par un art glorifiant Mao et la Révolution (au point que la chorégraphie ne montrait plus que des scènes de guerre avec danseurs et danseurs armés de mitraillettes).

beaucoup de créativité, aussi bien dans les travaux qui expriment cette frustration, que dans la manière dont elles ont su s'adapter aux nouveaux moyens d'expression – photographie, vidéo, design, architecture – et aussi à intégrer les « arts mineurs » (broderie, couture), qui leur étaient particuliers, dans les champs d'art contemporain. Leur talent s'est révélé surtout dans des arts fonctionnels, comme le design et l'architecture, où beaucoup d'entre elles sont maintenant très connues[890].

Toutes ces œuvres ont une place dans l'histoire de l'Art et dans les musées, c'est ce que Camille Morineau désirait montrer, en assurant qu'il y aurait « *un avant et un après <elles>* »[891] Et pourtant cette exposition repose sur un paradoxe : cette exposition est entièrement consacrée à des femmes – avec même des points de vue féministes – mais son but n'est pas de réclamer une sorte de discrimination positive ou des expositions à 50% de femmes et 50% d'hommes (comme en politique) : le but de cette exposition de femmes est de faire disparaître, en matière de création, la notion même de « femmes-artistes » – on ne dit pas « hommes-artistes ». Camille Morineau veut que tout artiste, homme ou femme, ne soit reconnu que pour sa création et son talent.

Nous avons visité cette exposition, que certains avaient critiquée de « *ghettoïsation des femmes-artistes* »[892] et nous avons personnellement trouvé que l'exposition ne donnait pas l'impression d'un ghetto, mais nous avait au contraire permis de prendre conscience d'une très grande variété d'expressions artistiques, en particulier dans le domaine de la photographie, de la vidéo et du design. Le cheminement du parcours nous a un peu gêné et nous nous sommes parfois senti un peu perdu (heureusement qu'il y avait un plan). Il nous a fallu y retourner trois fois pour bien comprendre l'exposition, car, de plus, il y a eu des réaccrochages d'œuvres (afin de présenter autant d'œuvres de femmes que possible). Nous avons apprécié ce que Camille Morineau a appelé une « *expo-collection* »[893], qui voulait montrer le plus grand nombre d'œuvres de ces femmes-artistes présentes dans les collections du Centre Pompidou et nous pensons que, de ce point de vue, cette exposition était réussie. Nous nous sommes pourtant demandé si, à part l'occasion de faire connaître les noms du plus grand nombre possible d'artistes femmes, cette exposition avait changé quelque chose dans la manière de légitimer leur place dans le marché de l'art. En faisant quelques recherches, nous avons découvert que leur place n'avait pas beaucoup progressé dans ce domaine et que, par exemple, si les œuvres de peintres-hommes se vendent très bien et très chers dans les grandes ventes internationales, les femmes en

890 Gae Aulenti, Zaha Hadid, Charlotte Perriand, Louise Campbell.
891 Conference ''*Tumulte dans les collections /Une chambre à soi*", avec Camille Morineau.
892 Emmanuelle Lequeux , ''*Le Centre Pompidou glorifie les femmes au risque de les placer dans un ghetto*'', le Monde , 2009.
893 Conference ''*Tumulte dans les collections /Une chambre à so*i'', avec Camille Morineau, Centre Pompidou, Séance du 28 mai, 2009.

sont quasiment absentes : dans le top 50 des ventes de 2012 à 2013[894] pas une seule femme ; seulement parmi les 320 œuvres d'art les plus chères du monde, une seule femme, Natalia Gontcharova occupe la 319e place avec *Flowers* (1912), une œuvre cubo-futuriste[895]. Malgré ce manque de visibilité des artistes-femmes sur le marché, on peut cependant dire que, grâce à sa volonté de démocratisation culturelle et l'apport d'une pluridisciplinarité, le Centre Pompidou continue donc à jouer un rôle social important.

Au début de ce chapitre nous avons signalé la présence de vidéos au rez-de-chaussé et en particulier de *Vidéodanse*. Notre chapitre suivant sera consacré à la ''danse'', qui se rattache d'une certaine manière à *elles@* : comme il s'agit seulement de montrer comment d'un accompagnement d'une exposition est né une autre exposition, nous n'étudierons pas *Danser sa vie* dans tous ses détails, nous allons en donner seulement un aperçu et quelques exemples pour montrer comment, par ce phénomène rhizomique, les différentes formes d'art se reflètent les unes par rapports aux autres.

Chapitre III. Pleins feux sur un art jusque là périphérique : *danser sa vie*

1. Préambule à l'exposition *Danser sa vie*

Pendant l'exposition *elles@*, « Films de danse » propose « *un cycle historique et thématique* [qui] *mettra en perspective, pendant un an, les écritures du mouvement initié par des femmes qui ont bouleversé le paysage chorégraphique du 19e siècle à nos jours. La première séance sera consacrée à trois pionnières de la danse moderne, Loïe Fuller, Isadora Duncan et Ruth Saint Denis* »[896]. Cette première séance sera suivie de 13 autres (avec des chorégraphes telles que Mary Wigman, Martha Graham, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Anna Halprin, Pina Bausch).

Grâce à la magie du cinéma et des vidéos nous pouvons donc encore aujourd'hui découvrir Loïe Fuller[897] dans une œuvre *Fée de la lumière*, dans laquelle la « *muse des poètes symbolistes,* [apparaît comme la] *représentante d'une modernité chorégraphique dépassant les frontières entre les genres, mais aussi exemple, rare pour*

894 Infographie la marché de l'art pour les nuls : http://quoi.info/wp-content/uploads/data_art/#.VY8fWtEw_IU

895 Son œuvre, *Les Lutteurs*, (voir p. 222) fait partie de l'exposition *elles,* c'est un don de l'état soviétique, (1988), fait de la collection du Centre Pompidou.

896 Dossier de presse: *elles@centrepompidou, artistes femmes dans les collections du Centre Pompidou* à partir du 27 mai 2009, p.16.

897 Loïe Fuller (1862-1928) est l'une des artistes les plus représentatives de la Belle Époque.

l'époque, d'une femme artiste décidée à réaliser son projet »[898]. Dans la vidéo *La Danse libre*[899] on voit qu'Isadora Duncan s'est émancipée de la danse classique en démontrant « *une forme de paganisme chorégraphique* […] *Loin de la simple distraction,* [elle] *cherche à investir de nouveaux espaces de spiritualité et à offrir en partage d'insolites beautés* »[900], quant à la chorégraphe américaine Ruth Saint Denis, dans son œuvre *East Indian Nautch Dance* (1932), elle « *étudie les splendeurs des univers profanes. Traversant les espaces-temps de son art, les attraits de l'exotisme inspirent ses créations* »[901].

Les vidéos sur la danse, avec ces pionnières de la danse moderne, peuvent aussi être considérées comme une mise en perspective historique du mouvement d'émancipation des femmes dans tous les domaines de l'art.

La présence de ces vidéos sur la danse en relation avec *elles*@ semble pouvoir s'expliquer de plusieurs manières ; d'une part parce que ces vidéos jouent un rôle incitatif qui peut pousser le public à visiter l'exposition et d'autre part parce qu'elle sont en relation avec le thème du corps, très présent dans *elles*@ ; et surtout elles parlent de femmes artistes.

Ces vidéos sont intentionnellement situées au rez-de-chaussé dans le but d'être facilement aperçues. Elles peuvent donc être vues par les visiteurs qui montent parcourir l'exposition *elles*@ ou par ceux qui en descendent. Il est par conséquent évident que ces vidéos sur des femmes chorégraphes (ici, évidemment, il n'y a pas de vidéos sur des chorégraphes-hommes) sont situées comme une sorte d'annexe à l'exposition.

Et, dans l'exposition *elles*@, on peut retrouver plusieurs vidéos, qui, sans être l'œuvre de chorégraphes, s'apparentent à de la danse : ce sont, par exemple, les performances de Sigalit Landau (*Barbed Hula*, 2001)[902], qui exécute une « *danse du ventre* […] *politico-sensuelle* »[903], de Marina Abramovic (*Freeing the Body*, 1976) qui se balance jusqu'à « *épuisement des forces physiques* »[904] pour atteindre *« une <présence> totale du corps* »[905] ou de Sonia Khurana (*Bird*, 2000) qui par ses mouvements (d'oiseau) « *explore deux zones de l'expérience : l'intériorité, ou l'expérience incarnée, et la*

898 http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action;jsessionid=80511463AE778C5B556EDD1FBF4D1ACC?param.id=FR_R-2a4b53f50bc6dca498b2696239f3d2&param.idSource=FR_E-2a4b53f50bc6dca498b2696239f3d2

899 Un film d'Elisabeth Kapnist écrit avec Christian Dumais-Lvowski avec : Isadora Duncan, Carolyn Carlson, Elisabeth Schwartz, Boris Charmatz Portrait d'une représentante de la "danse libre" qui est une figure emblématique de la modernité. The Vision of Isadora, 1982, 10' Réalisation : The Isadora Duncan International Center for Dance Shain Stodt danse Isadora Duncan.

900 Roland Huesca , *Danse, art et modernité. Au mépris des usages,* puf, 2012, p. 52.

901 Roland Huesca , op.cit., p. 52.

902 Dans la section *FEU À VOLONTÉ.*

903 Catalogue exposition *elles*@, Centre Pompidou, 2009, p.69.

904 Marina Abramovic em Dobrila Denegri, « *Conversazione con Marina Abramovic: em Marina Abramovic* » Performing Body. Milano: Charta, 1998, pp.10-11.

905 *Ibid*.

dynamique de l'identité »[906].

Sans que les ''performances'' de Landau, d'Abramovic ou de Khurana soient exactement comparables aux chorégraphies de Loïe Fuller, de Duncan, ou de Ruth Saint Denis, ou des autres chorégraphes de *Vidéodanse*, elles font partie d'une approche conceptuelle, le Body Art, qui exalte le corps et le réintroduit en tant que support artistique et moyen d'interrogation du monde. Il s'agit d'une mise en perspective historique et comparative : les artistes utilisent leurs corps et expriment leurs intentions et leurs idéologies par une mise en scène quasi chorégraphique de la pluralité de leur expérience et vie personnelle. En confrontant l'exposition *elles@* aux vidéos et films sur la danse, le visiteur s'immerge dans une des composantes importantes de l'exposition : le Corps. Comme le dit Gabriele Klein, sociologue : « *le corps ne matérialise plus sans ambiguïté une appartenance à un genre, mais est libre pour une multitude de distributions* »[907].

Ces vidéos parlent de femme-artistes et de leur émancipations : « *Pourquoi évoquer les femme chorégraphes ? Existerait-il une <danse de femmes> créée par les femmes? En réalité, au-delà des clichés, jusqu'à la fin du 19ème siècle, la danse a été créée, écrite et dirigée par les hommes. Tout au long de l'histoire, elle a plutôt représenté un puissant instrument d'éducation des femmes à qui elle proposait comme modèles des postures jugées socialement acceptables, ainsi qu'un mode de représentation d'un féminin fantasmatique. C'est seulement au tournant du siècle dernier que quelques femmes, maîtresses de ballets ou chorégraphes, sont parvenues à s'imposer en tant qu'auteurs d'une pensée du mouvement. Et certaines d'entre elles feront de la danse un véritable instrument d'émancipation.* [...] *Alors, s'il ne s'agit pas d'envisager une < danse de femmes >, le paysage de la danse contemporaine a été en partie construit par des femmes qui, par le fait même de défendre leur cheminement artistique, ont contribué et contribuent à nourrir une vision plurielle de ce monde* »[908].

elles@ se sert donc d'un programme *Vidéodanse* existant déjà depuis 1982 pour alimenter le discours de son exposition sur les femmes artistes.

Ces films de danse permettent ainsi d'accompagner l'exposition *elles@* ; ils font mieux comprendre certains thèmes de l'exposition, par cette résonance offerte entre différentes disciplines artistiques: le Centre Pompidou apparaît ainsi pleinement dans sa spécificité de lieu culturel, où le public est conduit à une réflexion sur le rapport avec toute les formes d'expressions de création de l'art moderne et contemporain.

Le programme *Vidéodanse*, avait été imaginé par le directeur des

906 Sonia Khurana, dans *Made by Indians !,* Paris Galerie Enrico Navarra, 2007, p.434.
907 Gabriele Klein, ''*La construction du féminin et du masculin dans la danse des modernes*'', in *Histoires de corps: A propos de la formation du danseur*, Cité de la musique, 1998, p. 193.
908 Le site du Centre Pompidou : *Cinéma et Vidéo - Cycle*, 10 septembre 2009 - 2 décembre 2010.

manifestations et des spectacles du Centre Pompidou Marcel Bonnaud[909] déjà en 1982. C'est « *une manifestation dans un lieu non traditionnel pour des projections, une grande liberté pour y assister, venir, partir, revenir, le tout entièrement gratuitement* »[910] dit Michèle Bargues[911]. Le programme *Vidéodanse* s'adresse aussi bien à un public d'amateurs que de professionnels ; il est développé sous trois formes principales : « *les captations et adaptation de spectacles ; les documentaires, avec des portraits d'artistes, des reportages sur les processus de travail, les répétitions ou la transmission des rôles et des œuvres, des sujets thématiques ou historique ; la création, enfin, avec des films expérimentaux* »[912].

La programmation de ces films ou vidéos au Centre Pompidou « *se construit comme on prépare une exposition, avec la volonté d'accompagner des démarches, et le goût de faire découvrir. Mais le tissage qui s'y déploie, ce panorama d'œuvre choisies parce qu'elles développent un propos sur l'art, agit sur un temps différent. Les pièces ne peuvent être réunies et présentées dans un même espace, mais l'une après l'autre au cours d'une saison, voire plusieurs* »[913].

On sent une certaine frustration dans la dernière partie de cette citation : ces pièces paraissent difficiles à être réunies.

Mais il est intéressant ici de noter aussi un événement qui s'apparente à la théorie du rhizome de Deleuze et Guattari : toutes ces vidéo-danses, qui servent d'accompagnement à une grande exposition thématique, deviennent, du 23 novembre 2011 au 2 avril 2012, elles-mêmes, non plus des accompagnatrices, mais forment une partie d'une exposition *Danser sa vie – Art et danse de 1900 à nos jours*[914] dirigée par les conservatrices Christine Macel et Emma Lavigne, qui sera l'objet de notre troisième chapitre.

---

909 En 1982, Marcel Bonnaud a proposé Michèle Bargues d'être responsable de ''*Vidéodanse*'' au Département du développement culturel du Centre Pompidou. Pour le trentième anniversaire du Centre Pompidou en 2012, le programme Vidéodanse avait déjà offert plus de 2500 films et 500 chorégraphies au public.

910 Entretien entre Michèle Bargues, responsable de *Vidéodanse* au Centre Pompidou et Aymar Crosnier, directeur adjoint du Centre national de danse contemporaine Angers, Site : http://www.cndc.fr/site/index.php?option=com_content&view=article&id=280&Itemid=256

911 Depuis 1982, Michèle Bargues est responsable de ''*Vidéodanse*'' au Département du développement culturel du Centre Pompidou.

912 Irène Filiberti, *Centre Pompidou : trente ans d'histoire*, Sous la direction de Bernadette Dufrene, édition du centre Pompidou, Paris, 2007, pp.280-281.

913 Entretien avec Serge Laurent, propos recueillis par Irène Filiberti, 7 juin 2006 dans le catalogue Centre Pompidou : trente ans d'histoire, Sous la direction de Bernadette Dufrene, édition du Centre Pompidou, Paris, 2007, p.280.

914 Le titre ''*Danser la vie*'' vient d'un ouvrage *Ma vie* de la pionnière de la danse moderne Isadora Duncan, publié en 1928, dans le livre d'Isadora Duncan, *Ma vie* (1928), trad, de l'anglais par Jean Allary, Paris, « Folio » Gallimard, 1999.

2. Du plateau à la galerie : faire apparaître d'autres regards sur le monde par la danse

La danse, qui autrefois n'avait place dans les musées traditionnels que sous forme de tableaux (exemple Degas) ou de sculptures (Degas, Rodin), devient maintenant le sujet de plein droit d'une exposition thématique. Déjà cependant, avec l'avènement de l'art moderne, les artistes-peintres avaient des rapports très étroits avec les milieux des spectacles et en particulier de la danse, s'inspirant de la danse pour leurs œuvres (Francis Picabia, Matisse, Emil Nolde) ou créant des décors (Picasso[915], Sonia Delaunay pour les Ballets Russes).

Cette exposition « *trace une histoire discontinue, avec de constants dialogues entre l'art moderne et l'art contemporain, afin de remonter à cette source de la danse, aujourd'hui revivifiée par les artistes contemporains. Mettre en lumière la danse comme <une face cachée des avant-gardes> et tisser des arabesques dans le dessin historique qui relie le passé au présent* »[916]. D'après les deux commissaires, Christine Macel et Emma Lavigne, l'exposition a été conçue « *selon trois axes thématiques traversant le siècle, trois dominantes qui se sont révélées au cours de nos recherches : celles de la subjectivité qui s'incarne dans l'œuvre jusqu'à devenir expression; celle d'une histoire de l'abstraction du corps, de son élémentarisation à sa mécanisation ; celle de la performance, née avec les avant-gardes dada, qui s'est définie avec la danse au point de se confondre avec elle à partir des années 1960* »[917].

Nous montrons d'abord, par un tableau, l'organisation de cette exposition, qui se fait, comme pour les autres expositions *Big Bang* et *elles@* par une répartition claire de sections et de sous-sections.

3 SECTIONS	**22 SOUS-SECTIONS**
La danse comme expression de soi	*1 Matisse (Introduction À L'exposition)*
	2 Pionniers de La Modernité
	3. Danse et Nature
	4. Danse et Expressionnisme
	5. P. Bausch, Le Sacre Du Printemps

915 Pablo PICASSO, Rideau pour le ballet ''*Parade*", 1917.
916 Voir dossier pédagogique *Danser sa vie,* le Centre Pompidou.
917 Catalogue d'exposition *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours,* Paris, 2012, Centre Pompidou, 2011, p.14.

Danse et abstraction	*6. Rythmes Abstraits*
	6. bis. S.D. Moller
	7. Danse et Géométrie
	8. Ballet Futuriste Et Mécanique
	8 bis. O.Eliasson
	9. bis J.Baker /J.Mills
	10. Danses du Bauhaus
	11. Danse biomécanique et constructiviste
	12. M.T. Perret
	13. Nicolas Schöffer
	14. A. Nikolais
Danse et performance : le corps comme événement	*15. Danse Dada ; Contorsions et Distorsions*
	16. Empreintes et Traces (1)
	16. Empreintes et Traces (2)
	17. Danse et Sculpture
	18. A. Merce Cunningham
	19. Post- Moderne et Danse Minimale
	20. Ange Leccia
	21. Danse et Culture Populaire
	22. Jérôme Bel

Ces trois sections comprennent 450 œuvres (dessins, tableaux, sculptures, installations, photos, vidéos, films, livres). Pour chaque salle, nous n'en avons choisi que quelques unes, notre but n'étant pas de faire une étude approfondie de cette exposition, mais, comme nous l'avons déjà dit, d'en donner seulement une idée.

3. Une forme nouvelle de subjectivité : le corps dansé

n° 191 : Matisse, La Danse de Paris, 1931-1933

Dans la première section *LA DANSE COMME EXPRESSION DE SOI,* le visiteur est invité à voir l'œuvre intitulé *La Danse de Paris*[918](1931-1933) de Matisse, c'est une œuvre qui doit immédiatement frapper le visiteur par sa puissance : il s'agit d'une huile sur toile de grande taille (355x1271 cm) représentant trois panneaux ressemblant à trois portes (symboliques de l'exposition qui se déroule en trois parties) ; derrière ces ''portes'' bondissent des nymphes nues (rappelant la fluidité des mouvements des danseurs du tableau de Matisse *la danse,* de 1909). De plus, on voit que ces nymphes ne

918 Titre attribué : les nymphes, pour le différencier du tableau La Danse de 1909, prêté par le Musée d'art moderne de la Ville de Paris (Paris : mythologie grec) , illustration n°191.

sont pas confinées à l'intérieur de chaque porte (des parties de leur corps dépassent le cadre de la porte et occupent une partie du « socle » noir) : elles sont « libres », de cette liberté que proclament les œuvres plastiques d'art moderne et la danse elle-même, qui désormais, va refuser les règles contraignante du ballet classique. Paris et ces nymphes nues annoncent aussi, dès l'entrée, la salle 2 *Pionniers de la modernité*, où l'on trouve des éléments de la mythologie antique (Faune, Bacchus) et même la salle 3 où l'on découvrira la nudité des danseurs du Lac Majeur près d'Ascona[919].

Au XIX^e^ siècle et au début de XX^e^ siècle, le ballet était encore à un stade romantique (par exemple, *le Lac des cygnes*); la danse, très codifiée, racontait généralement une histoire sentimentale ; les danseuses en tutus dansaient sur la pointe des pieds de manière très éthérée ; les danseurs, peu nombreux, mettaient en valeur la légèreté des danseuses.

Dans la sous-section *Pionniers de la modernité*, tout au début du parcours se trouve un tableau d'Antoine Bourdelle réunissant 12 de ses dessins représentant Isadora Ducan, 1909.

n° 192 : Antoine Bourdelle, Isadora, 1909

Le titre de l'exposition, *Danser sa vie* est tiré du livre d'Isadora Duncan : « *Mon art est précisément un effort pour exprimer en gestes et en mouvements la vérité de mon être.* […] *Je n'ai fait que danser ma vie* »[920]. Le dessin, *Isadora Duncan*[921] (1909) d'Antoine Bourdelle, présente cette danseuse américaine si importante dans l'histoire de la danse, car elle s'est émancipée de la danse classique en démontrant « *une forme de paganisme chorégraphique».*[922] Elle s'est libérée des contraintes de la danse classique (pointes, corsets, tutus, discipline), et, vêtue simplement d'un vêtement flottant, pour *« renouer avec la nature et exprimer les sentiments intérieurs* […] *elle puise son inspiration à la fois dans l'Antiquité grecque, dans la philosophie libératrice de Nietzsche* »[923].

Plus loin dans la même salle :

Le ballet *L'Après-midi d'un faune,* qui fut présenté la première fois le 29 mai 1912 au théâtre du Châtelet, en présence de Debussy (qui composa la musique, en s'inspirant du prélude d'un poème de Mallarmé), Ravel, Cocteau et Rodin, créa un scandale, aussi bien à cause du côté sensuel et érotique de l'histoire que des

919 Voir illustration n° 206 : *Johann Adam Meisenbach, une série de photo Danseurs au Lac Majeur près d'Ascona, 1914.*

920 Isadora Duncan, *Ma vie,* Gallimard, Paris, 1928.

921 Illustration n° 192 : Antoine Bourdelle, *Isadora,* 1909, Plume et encre violette sur papier vélin, 21,9 × 14 cm.

922 Roland Huesca , *Danse, art et modernité. Au mépris des usages,* puf, 2012, p. 52.

923 Dossier pédagogique, *danser sa vie*, Centre Pompidou, 2011.

mouvements chorégraphiques : le journal *Le Figaro* de l'époque qualifia le danseur de « *faune inconvenant avec de vils mouvements de bestialité érotique et des gestes de lourde impudeur* »[924]. Les danseurs, en effet, ont des gestes stylisés, très différents de la danse académique légère et fluide du XIX[e] siècle, ils se déplacent de profil (comme sur les vases grecs que Nijinsky avait contemplé au Louvre, en compagnie du peintre et décorateur Léon Bakst, auteur des costumes et des décors. Nijinsky aurait cependant préféré des décors « plus cubistes » en harmonie avec les mouvements chorégraphiques plus saccadés du faune).

n° 193 : Adolf de Meyer, photo L'Après-Midi d'un faune, 1912

Une photo d'Adolf de Meyer montre Nijinsky[925] alors qu'il exécute ses mouvements de déplacement lors de la présentation du ballet. Une petite sculpture, *Nijinsky* (1912) de Rodin (qui avait assisté à la première de *L'Après-midi d'un faune*), est confrontée à un film *L'Après-midi d'un faune*[926] (2009) de François Roussillon. Plus loin, une série des sculptures *Mouvement de danse* (vers 1911), aussi de Rodin, témoigne que le sujet de la danse était pour lui un sujet important.

n° 194 : sculpture Nijinsky (1912) de Rodin et L'Après-midi d'un faune, Filmé au Palais Garnier en 2009

Donc cette salle 2 met en scène la libération de la danse après les ballets romantiques du XIX[e] siècle : c'est un « Big Bang » de la danse, qui exprime une grande joie de vivre, un retour au paganisme, une prise en compte du corps physique, et de sa sensualité.

Dans la sous-section *danse et nature*, le tableau *Danse bachique*[927] (1906) d'André Derain, reprend l'idée de paganisme, avec la référence à Bacchus, dieu des débordements et de la danse : les danseurs dansent dans la nature, les couleurs sont vives comme dans l'art primitif. A côté, plusieurs photos de *Danseurs au Lac Majeur près d'Ascona*[928] (1914), de Johann Adam Meisenbach, présentent

n° 195 : André Derain, tableau Danse bachique, 1906

924 Catalogue d'exposition *Danser sa vie*, p.38.
925 Illustration n° 193 : Adolf de Meyer, *Nijinsky,* 1912.
926 Illustration n° 194 :*"L'Après-midi d'un faune"*, extrait du programme *"Ballets russes".* Filmé au Palais Garnier en décembre 2009.
927 Illustration n° 195 : André Derain, *Danse bachique,* 1906, crayon et aquarelle sur papier, the museum of modern art, new york.
928 Illustration n° 196 : Johann Adam Meisenbach, *Lac Majeur près d'Ascona,* 1914.

aussi en pleine nature des danseurs nus de l'école de Rudolf von Laban à Monte Verità, Ascona. En 1911, le danseur, chorégraphe et théoricien austro-hongrois Rudolf von Laban s'installe sur le Monte Verità qui « *accueillait depuis 1900 un groupe d'utopistes réfléchissant à de nouvelles forme de vie et d'éducation* »[929]. Laban y développe « *des idées pour une nouvelle pédagogie, marquée par un style de vie incluant le nudisme, le végétarisme, l'eurythmie, la liberté sexuelle et le lien à la nature* »[930]. Selon Laban : « *chacun a, par principe, la capacité d'éprouver par le mouvement une harmonie avec la nature* »[931]. Il voit une interaction entre l'âme et le corps : « *tout état d'esprit coïncide avec une tension corporelle tout à fait déterminée* »[932].

n° 196 : Johann Adam Meisenbach, une série de photo Danseurs au Lac Majeur près d'Ascona,1914

n° 197 : Mary Wigman, vidéo Extrait de Hexentanz dans montage, 1926-1928

Dans la sous-section *danse et expressionnisme* on voit (grâce à une vidéo) l'élève de Laban, Mary Wigman, qui a ouvert une école à Dresde pour y enseigner sa technique de danse libre, interpréter *la danse de la Sorcière (Hexentanz)*[933]. Il s'agit d'un solo, chorégraphié par Mary Wigman, sur fond sonore de percussions, où elle veut révéler « *une intensité émotionnelle et physique que ne peut atteindre ainsi la forme codifiée du ballet classique* »[934]. Comme Isadora Duncan, la danse est sa vie : « *Je suis l'âme de la danse / L'élan de mon corps / Vous parle / Du mouvement de toute chose [...] Je suis le maître de l'espace / La prêtresse de la danse sublimes* »[935]. Dans cette danse de *la Sorcière*, elle incarne un être possédé, sous l'influence de « *puissances qui osent à peine se manifester sous notre façade civilisée* »[936]. Le critique Werner Suhr décrit la danse de Wigman comme : « *un festival dionysiaque, une joie sensuelle spirituelle, des extases du corps et de l'esprit* »[937]. Ses gestes rompent avec la danse classique : gestes brusques, bras tendus, rapport au sol. Cette

929 Catalogue *Danser sa vie*, Centre Pompidou, Paris, 2011, p. 54.
930 Ibid, p.54.
931 Catalogue *Danser sa vie*, Centre Pompidou, Paris, 2011, p. 28.
932 Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers, : Fünf Gedankenreigen,* Stuttgart, Walter Seifert, 1922, p.26.
933 Illustration n° 197: Mary Wigman, vidéo Extrait de *Hexentanz dans montage,* 1926-1928.
934 Catalogue danser sa vie, Centre Pompidou, Paris, 2011, p. 29.
935 Mary Wigman, citée par Hedwing Müler, Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin, Berlin, Quadriga, 1986, p.58 ; trad. De l'allemand par O. Mannoni.
936 Mary. Wigman, *La danse de la sorcière, le langue de la danse*, par Papiers, 1986, pp. 42-43.
937 Werner Suhr, cité par Karl Toepfer, *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement* in ''German Body Culture'', 1910-1935, Berkeley University of Califonia Press, 1997, p. 109.

vidéo, réalisée par elle en 1929, montre cette danse de la sorcière et aussi sa danse de la mort, *Totentanz*[938], illustrée par le tableau d'Ernst Ludwig Kirchner placé en face de la vidéo. Des tableaux de l'expressionniste allemand Emil Nolde, admirateur de Wigman, dans la même salle expriment le côté dramatique de ces danses, par exemple *Danseuses aux bougies*[939] (1912).

n° 198 : Ernst Ludwig Kirchner, Totentanz der Mary Wigman, 1926-1928

Le visiteur peut voir aussi une installation *Toboggan Frau* et une vidéo *Toboggan Mann*, créées par le couple, Lavinia Schulz/Walter Holdt, qui présentent « *une œuvre d'art totale récemment découverte [1981], mêlant danse, costume et musique* »[940]. On remarque des vêtements excentriques « *dont le style oscille entre expressionnisme et abstraction* »[941].

n° 199 : Emil Nolde, Danseuses aux bougies, 1912

La sous-section suivante est entièrement consacrée à la version que l'allemande Pina Bausch a donné en 1975 du *Sacre du printemps* : des danseurs et des danseuses « *s'opposent jusqu'à l'épuisement sur une scène couverte de tourbe. Danse collective qui célèbre l'adoration de la terre, faite de courses et de piétinement qui encerclent l'élue* »[942].

n° 200 : Pina Bausch, film Le Sacre du printemps, 2010

En 1913, *le Sacre du printemps* de Nijinski « *avait plongé l'auditoire dans le cérémonial mystérieux d'une cosmogonie païenne.* [qui] *offre à chacun l'occasion d'investir des formes de spiritualités insolites. Prenant la tournure d'une liturgie panthéiste, l'acte de croire se détache un peu plus de l'univers chrétien* »[943]. Ce ballet de Nijinski, qui fit aussi scandale sur une musique de Stravinski (racontant un culte païen de l'ancienne Russie, avec sacrifice d'une jeune fille) a été souvent repris jusqu'à présent par presque une vingtaine de chorégraphes (dont Wigman, Béjart).

938 Illustration n° 198 : Ernst Ludwig Kirchner, *Totentanz der Mary Wigman,* 1926-1928.
939 Illustration n° 199 : *Emil Nolde, Danseuses aux bougies, 1912.*
940 Communication de presse *danser sa vie*, Centre Pompidou, Paris, 2011, p.14.
941 Catalogue *danser sa vie*, Centre Pompidou, Paris, 2011, p. 82.
942 *Ibid*., p. 88.
943 Roland Huesca , *Danse, art et modernité. Au mépris des usages,* puf, 2012, p. 51.

L'expressivité de la danse est révolutionnée « *avec des chorégraphies dominées par un questionnement existentiel, où les corps sont poussés à la limite de l'épuisement, à travers des décors souvent spectaculaires, multitude de chaises, amoncellement de fleurs, accumulation de briques qui sont autant d'obstacles qui les empêchent d'évoluer, Pina Bausch bouleverse le monde de la danse* »[944]. Dans la version de Pina Bausch, en 1975, (la vidéo dans cette salle 5 est plus tardive, elle date de 2010), la mise en scène (boue) et la danse-épuisement tendent à donner une forte impression de réalité. En 1997, elle confie à Philippe Noisette « *qu'il n'était pas dans son intention de rendre l'interprétation < plus difficile : il s'agit de leur* [les danseurs] *faire prendre conscience de la réalité. J'aime le réel. La vie n'est jamais comme un plateau de danse, lisse et rassurant*>».[945]

Donc dans cette première section, *LA DANSE COMME EXPRESSION DE SOI,* on voit que la danse s'est débarrassée des carcans et de la sentimentalité de la danse classique, pour arriver, grâce à des scandales, à une danse où le corps se libère (Duncan), montre sa sensualité (Nijinsky), s'exprime (Laban, Wigman), rejoint la vie dans sa réalité (Bausch). C'est un ''Big Bang'' de la danse.

« *Au début du XX^e^ siècle, ode à la nature et rituels collectifs trouvent des retentissements dans les milieux artistiques et intellectuels. Lorsque surgit le désenchantement du monde, la modernité fouille un passé sans âge pour tenter de comprendre le présent* »[946], mais surtout la danse devient une expression libérée du sentimentalisme du XIX^e^ siècle pour faire une part beaucoup plus grande à la corporéité. Dans cette partie, on assiste de la sous-section 1 à 5, à un recours incessant à la nudité (Matissse, Von Laban) à l'érotisme et au paganisme (Nijinsky, Derain) et à une intensité physique et émotionnelle intense (Wigman, Bausch). La commissaire de l'exposition, Christine Macel, y voit une forme nouvelle de subjectivité : « *la modernité a pu inventer de nouvelles subjectivités notamment grâce à la conception d'une nouvelle corporéité. Le corps, lieu de projection de l'identité personnelle, a été la fabrique de l'identité moderne. Les corps modernes se dénudent, se mettent à danser librement, sont sculptés par la gymnastique* »[947].

Le côté éthérée de la danse classique est oublié : les légères danseuses classiques touchaient à peine le sol de leurs pointes, alors que les « nouveaux danseurs » pèsent solidement sur le sol, leurs pieds, souvent nus, posés sur la terre ou sur la scène (que Bausch transforme en parterre de boue) ; leur corps expriment leurs sentiments par des mouvements libérés, liés à une force et à une logique interne.

944 Dossier pédagogique *Danser sa vie,* Centre Pompidou, p.5.
945 Pina Bausch, *Mot pour mot,* entretien avec Philippe Noisette.
946 Roland Huesca , *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*, puf, 2012, p. 51.
947 Catalogue *Danser sa vie,* Centre Pompidou, Paris, 2011, p.20.

4. Triomphe de la technique

Comme l'introduction de cette section *DANSE ET ABSTRACTION* le précise : « *L'histoire de l'abstraction ne serait pas ce qu'elle est sans la libération du corps en mouvement et, inversement, la danse si elle n'avait puisé dans les arts visuels un nouveau répertoire de gestes. Espace, lumière, rythme et mécanisation sont les éléments qu'elle ne cesse de convoquer pour les mettre en relation* »[948]. Le visiteur est conduit à établir des relations sensorielles à partir des variations entre le mouvement du corps et l'abstraction.

A. Abstractions : manifeste du siècle

En entrant dans la sous-section *rythmes abstraits*, on est frappé par une grande toile (290 x 300) de Picabia *Udnie*[949](1913) qui représente, d'une manière abstraite, une jeune fille exécutant une danse « *hindoue, mais furieusement dionysiaque* »[950] dans un spectacle à New York.

n° 201 : Picabia, Udnie, 1913

Une autre grande pionnière de la danse moderne, Loïe Fuller (1862-1928), trace dans sa *Danse Serpentine*[951] des cercles, en déployant les mouvements de sa chorégraphie grâce à des grands flots de voile coloré sous des faisceaux de lumière qui explorent de nouvelles technologies comme la lumière électrique.

n° 202 : Anonyme (film produit par Auguste et Louis Lumière), vidéo Danse serpentine II, 1897-1899

La peintur abstraite de František Kupka, *La Foire ou La Contredanse*[952] (1912-1913) qui représente le corps en mouvement semble exprimer ce que l'on peut voir dans *Danse Serpentine*, le film

948 Dossier pédagogique, *Danser sa vie*, Centre Pompidou, 2011.

949 Illustration n° 201 : Francis picabia, *Udnie,* (Titres attribués : Jeune fille américaine ; Danse), 1913, Huile sur toile, 290 x 300 cm.

950 Extrait du catalogue *Collection art moderne - La collection du Centre Pompidou,* Musée national d'art moderne , sous la direction de Brigitte Leal, Paris, Centre Pompidou, 2007.

951 Illustration n° 202 : Anonyme (film produit par Auguste et Louis Lumière), vidéo *Danse serpentine II,* 1897-1899.

952 Illustration n° 203 : František Kupka, *La Foire ou La Contredanse*, 1912-1913, Huile sur toile, 73 x 283 cm.

des frères Lumière : « *l'avènement de l'éclairage électrique, l'imagination créatrice de Loïe Fuller donne naissance à une autre révolution avec ses ballets cinétiques* »[953]. Selon František Kupka : « *les différentes positions du corps, les mouvements – volontaires ou automatiques – que nous accomplissons au cours de notre vie, sont autant de manières de nous situer dans l'espace. Traduits en rythmes, ces mouvements se font danse* »[954].

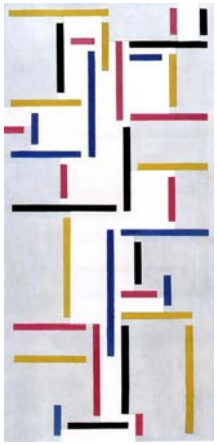
n° 203 : František Kupka, tableau La Foire ou La Contredanse, 1912-1913

Il est intéressant de noter aussi la présence de deux petits tableaux[955] (28x36) et (28x33,5) du choregraphe Nijinsky qui ressemblent à de l'art abstrait, géométrique.

n° 204 : Vaslaw Nijinski, Arcs et segments : lignes (Bögen und Segmente : Linien), 1918-1919

Selon Nijinski : « *le cercle est le mouvement complet, parfait. Tout est fondé là-dessus: la vie, l'art et, à coup sûr, notre art. C'est la ligne parfaite* »[956], cela fait penser aux réflexions de Kandinsky dans <u>*Point et ligne sur plan*</u>.

Dans la sous-section *danse et géométrie,* le visiteur peut d'abord voir le tableau de Theo Van Doesburg, *Rythme d'une danse russe*[957] (1918) qui fait penser à Mondrian: « *je trouve que la danse et l'expression la plus dynamique de la vie et, par conséquent, le thème le plus important pour l'art visuel pur* »[958].



n° 205 : Theo Van Doesburg, Rythme d'une danse russe, 1918

953 Dossier de presse de l'exposition *Danser sa vie,* p.6.

954 František Kupka, *La Création dans les arts plastiques,* texte et trad. établis par E. Abrams, Paris, Cercle d'art, coll. « Diagonales », 1989, p. 166.

955 Illustration n° 204 : Vaslaw Nijinski, *Arcs et segments : lignes* (Bögen und Segmente : Linien), 1918-19 Mine graphite et crayon de couleur sur papier - 28 x 36 cm Hambourg, Stiftung John Neumeier

956 Vaslav Nijinski, cité par Romola Nijinski, dans Millicent Hodson, « *De chair et de pierre. La chorégraphie de Nijinski* », Nijinski 1889-1950, cat. expo. , Paris, RMN, 2000,p. 242-243.

957 Illustration n° 205 : Theo Van Doesburg, *Rythme d'une danse russe,* 1918, 135.9 x 61.6 cm.

958 Dossier de presse *Danser sa vie*, Centre Pompidou, Paris, 2011, p. 20.

A côté, se trouvent le dessin *Raum und Körper* (1937) et la photo *Ikosaeder Tanz*[959] (1925) de Rudolf von Laban. Selon lui : « *Le mouvement est pour ainsi dire une architecture vivante, vivante à la fois par les changements de position et de cohésion. Cette architecture créée par les mouvements humains est faite de trajets traçant des formes dans l'espace, et nous appelons ces formes des formes-traces* »[960]. Nous voyons donc que cette scénographie agit surtout par analogie formelle et par confrontations qui tendent à souligner des influences, ce qui permet au visiteur d'enregistrer plus facilement le rapport entre les expressivités du mouvement corporel et l'abstraction.

n° 206 : Rudolf von Laban, Ikosaeder Tanz, 1925

B. Croisement entre machine et corps

n° 207 : Man Ray, danger/dancer, 1917-1920

Dans la sous-section *Ballet futuriste et mécanique* de *DANSE ET ABSTRACTION* on voit que le monde des machines s'introduit dans la danse. En 1917, l'écrivain italien Filippo Tommaso Marinetti, dans son *Manifeste de la danse futuriste*, écrit que « *La danse a toujours extrait de la vie ses rythmes et ses formes. Il faut imiter par les gestes les mouvements des machines ; faire une cour assidue aux volants, aux roues, aux pistons ; préparer ainsi la fusion de l'homme et de la machine, parvenir au métallisme de la danse futuriste* »[961]. Les artistes vont tenter de refléter leur positionnement par rapport à la société où ils vivent, et en particulier au fonctionnement mécanique qui influence le mode de vie. Une peinture à l'aérographe sur verre *danger/dancer*[962] (1917-1920) de Man Ray exprime « *la présence perturbante de l'inhumain dans l'humain. Car c'est une machine impossible que la sienne, figuration troublante d'une danseuse dont les roues dentées, réparties en deux groupes, sont emboîtées les unes dans les autres sans pouvoir tourner* »[963]. Man Ray tente de provoquer des questionnements concernant la relation

959 Illustration n° 206 : Rudolf von Laban, *Ikosaeder Tanz*, 1925, epreuve gélatino-argentique bibliothèque du kunsthaus de Zurich.

960 Lisa Ullmann à propos de Rudolf von Laban, Communication de presse, *danser sa vie*, Centre Pompidou, Paris, 2011, p. 21.

961 Le site du Centre Pompidou, sur l'exposition *danser sa vie*, 2011-2012.

962 Illustration n° 207 : Man Ray, *danger/dancer,* 1917-1920, peinture à l'aérographe sur verre dans un encadrement en bois, 60,8 x 35,2 x 2 cm.

963 Catalogue *Danser sa vie*, Centre Pompidou, p. 160.

entre la réalité sociale et la danse, que souligne le jeu de mot du titre *danger/dancer*.

A côté de l'œuvre de Man Ray, le visiteur peut voir le tableau *Hommage à la danse*[964] (1925) de Fernand Léger, qui présente un effet de jambes en mouvement de rotation.

n° 208 : Fernand Léger, Hommage à la danse, 1925

Le peintre Fernand Léger a été dès le début lié au monde de la danse : en 1922, il a créé pour la ballet suédois les décors et les costumes et, en 1924, avec le cinéaste Dudley Murphy et Man Ray à la caméra, il tourne le film *Ballet mécanique* caractérisé par des mouvements mécaniques, des formes géométriques, des effets kaléidoscopiques ou des séquences de la vie quotidienne. Ce film provoque chez le visiteur une sensation dynamique. Comme le dit Fernand Léger : « *Tout peut bouger, <la mesure humaine> qui, jusqu'ici, était dominante disparaît. L'homme devient un mécanisme comme le reste ; de but qu'il était, il devient un moyen (multiplication des moyens d'effet)* »[965].

On voit les liens étroits entre le monde des arts plastiques, le cinéma et la danse, tous préoccupés par une nouvelle vision du monde.

A l'entrée de la sous-section *J.Baker/J.Mills,* un mobile, *Joséphine Baker IV* (vers 1928) d'Alexandre Calder, est suspendu. Ce mobile est confronté à une vidéo *The dancer*[966] qui montre la danseuse franco-américaine Joséphine Baker dansant, vêtue d'une courte jupe de bananes, sur un rythme de charleston. C'est l'époque de la *Revue Nègre*, spectacle créé au théâtre des Champs-Élysées (où avait eu lieu déjà le scandale des Ballets Russes de Nijinski) et dont Joséphine Baker fut l'étoile. Elle a permis la diffusion de la culture noire et du Jazz en Europe.

n° 209 : Joséphine Baker, vidéo The dancer, 1922

C. Bauhaus : les nouvelles synthèses spectaculaires

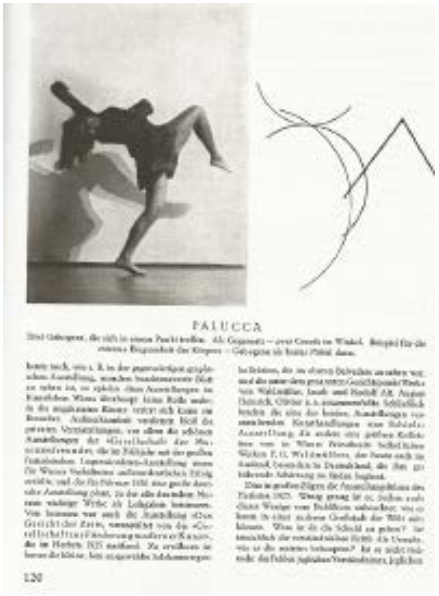
Dans la sous-section *Danses du Bauhaus,* au milieu d'une salle obscure, on découvre une installation des costumes du fameux *Ballet Triadique*[967](1922) d'Oskar Schlemmer, illuminée comme s'il s'agissait d'une scène de théâtre du Bauhaus.

964 Illustration n° 208 : Fernand Léger, *Hommage à la danse,* 1925, huile sur toile galerie maeght, Paris.
965 Communication de presse, *Danser sa vie*, Centre Pompidou, 2011 p. 23.
966 Illustration n° 209 : Joséphine Baker, vidéo *The dancer,* 1922.
967 Illustration n° 210 : Oskar Schlemmer, *Das Triadische Ballett [Le Ballet triadique],*costumes du Ballet triadique dans la revue Wieder Metropol, Berlin, 1926, Photographie, épreuve originale, 23/23,3 × 29,5/29,2 cm.

Sur les murs de la salle, une série de photos représentant ce *Ballet Triadique* est aussi mise en relief par l'éclairage. On y voit les personnages habillés de costumes plastiques de formes géométriques : cercles, cônes, cylindres « *dont les formes abstraites indiquent les mouvements dans lesquels elles-même induisent le corps du danseur.»*[968] Oskar Schlemmer a élaboré une *« mathématique de la danse »*[969]. Ce ballet est *''Triadique''* parce qu'il est fondé sur le chiffre trois, qui correspond au trois couleurs primaires, bleu, rouge, jaune (couleurs de costumes des danseurs), et aux trois formes fondamentales, le cercle, le carré et le triangle (formes que dessinent les mouvements des danseurs dans l'espace, et on pense encore à Kandinsky). Le ballet (en trois actes) est interprété par trois danseurs (dont Oskar Schlemmer, lors de sa création).

n° 210 : photo les costumes du Ballet triadique dans la revue Wieder Metropol, Berlin, 1926

Cette recherche sur le primaire, le fondamental est une recherche de pureté et, autour de cette installation, d'autres photographies et des dessins (extraits du magazine *Das Kunsftblatt*[970] (1926). ''*Tanzhurven. Zudentäzen der Palucca*'' de Vassily Kandinsky et Charlotte Rudolph) témoignent de l'interdisciplinarité du Bauhaus.



n° 211 : photo page 120 de la revue Das Kunsftblatt

Selon Kandinsky : « *Dans la danse tout le corps et, dans la danse contemporaine, chaque doigt dessinent des lignes aux expressions précises. Le danseur "moderne" suit sur la scène des lignes distinctes et il les inclut comme un élément essentiel dans la composition de sa danse (Sakarov). Tout le corps du danseur jusqu'au bout*

968 Catalogue *Danser sa vie,* Centre Pompidou, p. 176.

969 Oskar Schlemmer, « *Mathématique de la danse* », 1926, Théâtre et abstraction, trad. Éric Michaud, Lausanne, L'âge d'homme , 1978, p. 39-42.

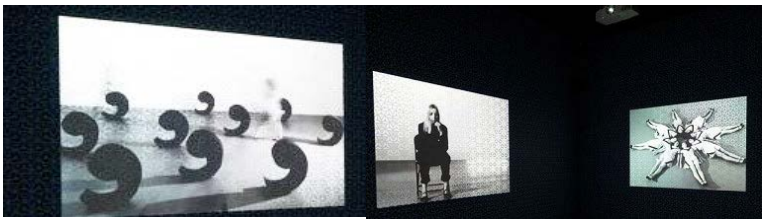
970 Illustration n° 211 : photo page 120 de la revue *« Das Kunsftblatt,* mars 1926, suivie sur la même pages d'un article de Kandinsky et Charlotte Rudolph *«Tanzhurven. Zudentäzen der Palucca»,* Collection Adrien Sina.

des doigts constitue à tout moment une composition linéaire ininterrompue (Palucca) »[971]. (Ceci nous rappelle ses études sur les lignes[972]).

Les dessins, à côté des photos de la danseuse, sont de Kandinsky lui-même qui reproduit par un graphisme géométrique et abstrait la « forme simple » des mouvements de Palucca, qui fréquentait le Bauhaus (en 1927 une soirée de danse de Gret Palucca a eu lieu sur la scène du Bauhaus)[973]

D'ailleurs plusieurs aquarelles très graphiques de Kandinsky ornent les murs de cette salle. La relation étroite entre la peinture abstraite, la musique et la danse moderne est d'ailleurs mise en évidence par une expérience de Kandinsky : « *J'ai moi-même mené une expérience à l'étranger avec un jeune musicien et un danseur. Le musicien choisissait parmi quelques-unes de mes aquarelles celle qui lui semblait la plus évidente musicalement. En l'absence du danseur, il jouait cette qui lui semblait la plus évidente musicalement. En l'absence du danseur, il jouait cette aquarelle. Puis venait le danseur, on lui jouait le morceau de musique et il le transposait en danse, devinant ensuite l'aquarelle qu'il avait dansée* »[974] [975]. On retrouve ici la notion de télépathique qui a été illustrée (dans *Big Bang*) par l'installation abstraite de R. Filliou, une sorte de télépathie, qui, selon Kandinsky unit les artistes exerçant différentes formes d'art : « *On ne saurait surestimer le rôle central de la danse, <forme originelle> et <noyau générateur> de la scène que Schlemmer qualifiait de <domaine total>. Kandinsky, qui collabora avec la danseur Alexander Sakharov (1886-1963), voyait un élément-clé du Gesamtwerk. Dans son cours au Bauhaus, il déclarait : < Duncan danse la musique, Hodler la peint. Debussy traduit la peinture en musique. Comprendre les différences = faire la synthèse>* »[976]. La danse apparaît ici comme un élément fédérateur et explique sans doute aussi la décision du Centre d'attribuer à la danse sa propre exposition.

Dans une sous-section consacrée à l'artiste suisse d'origine franco-vietnamienne, spécialiste du quotidien, Mai-Thu Perret, une installation vidéo à trois écrans *An Evening of the Book*[977] (2007) présente le rapport entre danse et art minimal,



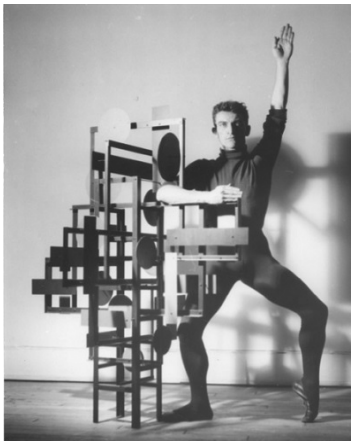
n° 212 : Mai-Thu Perret, vidéo à trois écrans An Evening of the Book, 2007

971 Communication de presse, *danser sa vie*, Centre Pompidou, Paris, 2011, p. 25.
972 Voir partie II. b. Les formes : leur émancipation, pp. 198-204.
973 Michael Siebenbrodt, Lutz Schöbe, *Bauhaus : 1919-1933* (Relié) , Parkstone, NY, 2009.
974 *Contrechamps n°2 Schoenberg-Kandisky : correspondance*, 1984, p.109.
975 Cette expérience d'appréciation de la vérité ''intérieure'' des aquarelles de Kandisky, d'abord par le musicien, puis par le danseur, rappelle d'allieurs le côté ''theosophique'' de l'expression artistique de Kandisky. (voir pp.190-203 dans *Big Bang*).
976 Dictionnaire du Théâtre (site - Les Dictionnaires d'Universalis)
977 Illustration n° 212 : Mai-Thu Perret, vidéo à trois écrans *An Evening of the Book,* 2007.

en chorégraphiant une série de mouvements abstraits, « *plus encore que les danses du Bauhaus ou celles de Monte Verità, le paradigme à l'œuvre dans Evening est celui du rapport entre danse et art minimal à l'époque du Judson Group, à la fin des années 1960. J'ai beaucoup puisé dans leur conception de la danse comme répétition de gestes quotidiens, d'actions en temps réel, pour chorégraphier les mouvements des trois films* »[978].

La sous-section suivante présente des sculptures de Nicolas Schöffer, spécialiste de l'art interactif. Sa sculpture mobile et réfléchissante, *Chronos 8*[979] (1967), dont les effets de lumière et la cinétique permettent d'envahir les trois dimensions de la salle, est placée à côté d'une photographie Maurice Béjart. Une photo de *Spatiodynamique 16* (1953)[980] représente aussi le danseur et chorégraphe Maurice Béjart dansant avec la sculpture. Béjart, qui à partir de 1953 est à la recherche d'un nouveau répertoire d'attitudes et de mouvements, il se rend chez Schöffer danser avec ses sculptures, parfois pour des pas de deux avec ses partenaires privilégiées, en particulier Claude Bessy. Pour le premier *Festival d'Avant-garde* à Marseille, il crée un ballet avec la première sculpture *cybernétique autonome CY9PI* sur le toit de la cité Résidence de Le Corbusier : la sculpture, dotée d'un « cerveau éléctronique », se déplace et s'anime de manière interactive suivant la chorégraphie de Béjart pratiquée par deux danseuses ; c'est la première fois qu'une sculpture « danse ». Béjart voit comment la danse s'intègre dans la pluridisciplinarité : « *Un autre art pouvant aider la danse, c'est la sculpture* »[981].

n° 213 : Nicolas Schöffer, sculpture Chronos 8, 1967



n° 214 : Yves Hervochon, photo Maurice Bejart et Spatiodynamique 16, 1953

Avec la sculpture cybernétique, Nicolas Schöffer « *marque un tournant dans l'histoire des relations entre l'art et la danse : il crée des œuvres-robots qui, grâce à leurs mouvements et leur capacité à interagir avec leur environnement, prennent réellement*

978 Mai-Thu Perret, entretien de Sophie Bernard, « *Dialogues croisés de l'"attraction passionnée" à "Land of Crystal" féminismes et nouveaux mondes* », Charles Fourier, l'écart absolu, Dijon, Musée des Beaux-Arts et d'Archeologie de Besançon, Les Presses du Réel, 2010, p.224.

979 Illustration n° 213 : Nicolas Schöffer, *Chronos 8,* 1967, Acier inoxydable poli miroir, miroirs, moteurs, combinateurs, circuit éléctrique, plateau tournant, 308 x 125 x 130 cm Poids : 40 kg.

980 Illustration n° 214 : Yves Hervochon, *Maurice Béjart et Spatiodynamique 16 de Nicolas Schöffer,*1953 Épreuve gélatino-argentique, 20,2 x 16 cm, Paris, Archives Eléonore de Lavandeyra Schöffer.

981 Catalogue *Danser sa vie,* Centre Pompidou, 2011-2012, p.295.

part à des chorégraphies. [...] *Mais il est surtout marqué par la lecture de l'essai de Norbert Wiener, Cybernétique et société, 1950, qui brouille les frontières entre le vivant et l'artificiel, les hommes et les machines* »[982] et il participe à des nombreux spectacles, dont les ballets de Maurice Bejart (en 1956).

Dans la sous-section *Alwin Nikolais*, le visiteur peut voir une vidéo, *Fusion* (1967), du chorégraphe américain Alwin Nikolais, qui travaille aussi beaucoup sur les lumières et sur la scénographie dans ses ballets. Il propose « *une intégration esthétique du monde de la technologie à la scène en métamorphosant, grâce à l'action de la lumière, les corps géométrisés des danseurs en éléments fantasmagoriques d'une composition globale* »[983]. Ses œuvres chorégraphiques possèdent une telle possibilité de convergences et d'hybridations par le croisement de médias qu'il pousse les artistes à exploiter à l'infini toute les techniques.

Par rapport à la première partie de l'exposition, qui introduit la libération du corps par la danse en s'exprimant d'une manière souvent dionysiaque, paganiste et expressionniste, la danse s'exprime dans cette deuxième partie *DANSE ET ABSTRACTION,* dans ses rapports étroits avec la modernité à la fois de l'art (abstraction, rythmes, géométrie), de l'ouverture sur le monde (art nègre, Jazz) et de l'industrie (Bauhaus, côté mécanique, futuriste, l'électricité, la cybernétique). Le parcours est conçu pour répondre à de multiples exigences, en s'adaptant, d'une part, à la phase logique de la modernité et, d'autre part, à la mise en scène de ces œuvres en analogie formelle, afin de répondre au renouvellement des approches sur le triomphe de la forme et de la matière dans l'art plastique et la danse.

5. Une réinvention du corps dans les relations transversales aux événements

Dans la section *DANSE ET PERFORMANCE : LE CORPS COMME ÉVÉNEMENT,* la commissaire de l'exposition, Christine Macel, souligne la réflexion sur une réinvention du corps à partir du terme : « *Danser à l'envers* »[984] d'Antonin Artaud et sur un « *renversement métonymique ; il s'agit de contester la suprématie de l'élan vertical, de faire vaciller le corps, de le faire ployer sous son propre poids afin qu'il réinvestisse la terre et change notre rapport au monde* »[985]. Le parcours dans la troisième section s'appuie sur une généalogie de l'histoire culturel de la danse en relation avec les changements de

982 Dossier pédagogique *danser sa vie,* Centre Pompidou, 2011-2012.
983 Communication de presse, *danser sa vie,* p. 8.
984 Catalogue *Danser sa vie,* Centre Pompidou, 2011-2012, p.206.
985 *Ibid*., p. 158.

la société et surtout de l'engagement physique du créateur. Le philosophe et l'historien de l'art Georges Didi-Huberman souligne les « *commotions réciproques de l'espace et des corps dans l'art du XX^e siècle, avec cette nouvelle valeur qu'y prend le sol en tant que champ opératoire* »[986].

La mise en scène invite le visiteur à suivre l'émergence des diverses expressions corporelles qui ne cessent de s'entrelacer pour renouveler le rapport entre le corps dansant et la gravité, entre la corporéité et l'imagination, entre le pluriel et le singulier.

Dans la sous-section *Danse dada/Contorsions et Distorsions,* le visiteur rencontre l'artiste, peintre et sculptrice Sophie Taeuber, qui, grâce à son amie Wigman, a pris des cours de danse avec Rudolf von Laban. En 1915 elle s'installe à Zurich, rencontre Jean Arp (qu'elle épouse en 1921) et grâce à son talent de danseuse, elle participe à des spectacles de danse[987] au Cabaret Voltaire, Cabaret où se réunissent les dadaïstes.

Une photographie[988] la représente, vêtue d'une manière très originale, dans ses danses, de costumes et de masques créés par elle-même ou par Marcel Janco, un des principaux dadaïstes.

n° 215 : Sophie Taeuber dansant avec un masque de Marcel Janco au Cabaret Voltaire, Zurich, 1916,

A côté de cette photo de Sophie Taeuber se trouve une photo, par August Sander (1929), de Raoul Hausmann[989], cofondateur du mouvement dadaïste de Berlin en 1918. C'est un écrivain, photographe, plasticien dadaïste et aussi un danseur. De sa danse, où il contorsionne toute les parties de son corps (même le visage et les doigts), il est dit : « *Ses gestes n'étaient ni laids ni beaux, ils racontaient une sorte d'histoire étrange et tout en lui se mouvait : son visage, ses yeux, ses doigts, en cela cette danse s'apparentait aux danses de Bali* »[990].

n° 216 : August Sander, photo Raoul Hausmann en danseur, 1929

986 Georges Didi-Huberman, « *la terre se meut sous les pas du danseur* », La Part de l'œil, n° 24, ce qui fait danse : de la plasticité à la performance, 2009, p. 137.

987 sous des masques pour ne pas être reconnue, car elle enseigne à l'École des Arts décoratifs de Zurich

988 Illustration n° 215 : *Sophie Taeuber dansant avec un masque de Marcel Janco au Cabaret Voltaire, Zurich*, 1916.

989 Illustration n° 216 : August Sander, photo *Raoul Hausmann en danseur,* 1929.

990 Vera Broidoà propos de Raoul Hausmann, dans Raoul Hausmann, cat. expo., Saint-Étienne, musée d'Art moderne, 1994, p.150.

Plus loin, deux tableaux montrent aussi des contorsions : l'un de Picasso, l'autre de Matisse.

Picasso fréquentait le milieu de la danse (marié en 1918 à la danseuse Olga Kohklova, il a collaboré à plusieurs ballets,[991] en en créant les décors, dont le plus connu est *Parade*). Il assiste à de nombreuses répétitions de ballet, qui lui permettent « *d'observer de près les métamorphoses de ses corps d'athlètes, extraordinairement flexibles, rompus à toutes les acrobaties. Ses dessins rapidement enlevé, qui transposent ce monde étrange de figures élastiques, amorcent un nouveau revirement stylistique résumé par Werner Spies comme un phénomène <d'amplification de la forme à partir de la danse>*»[992], et l'on assiste donc ici la manière dont la danse a pu influencer la peinture. Selon Michel Leiris : « *Ce sont d'autres créatures que nous, ou bien plutôt, les mêmes, mais d'une forme différente, d'une structure plus éclatante, et, par -dessus tout, d'une merveilleuse évidence* »[993]. On peut dire la même chose du tableau *Acrobate* (1952)[994]de Matisse, qui s'est complu à étudier dans de nombreuses œuvres, les mouvements de corps souples contorsionnés et à créer des peintures représentant des danseurs nus exécutant des rondes qui rappellent les danseurs de l'école de Laban[995].

n° 217 : Pablo Picasso, Femme acrobate, 1930

n° 218 : Henri Matisse, Acrobate, 1952

La sous-section suivante *empreintes et traces,* rappelle que la danse (dans l'espace et le temps) est faite d'empreintes et de traces, comme le sont certaines œuvres plastiques.

Une vidéo *Quando l'uomo principale è una donna*[996] (2004) de Jan Fabre est confronté au tableau *Anthropométries de l'époque bleue*[997] (1960) d'Yves Klein que nous avons déjà vu dans *Big Bang*.

n° 219 : Jan Fabre, vidéo Quando l'uomo principale è una donna

991 Parade, Pulcinella, Mercure et Cuadro Flamenco, le train bleu, 1924.
992 Catalogue *danser sa vie*, Centre Pompidou, 2011-2012, p.158.
993 Communication de presse *danser sa vie*, p. 28.
994 Illustration n° 218 : Henri Matisse, *Acrobate,* 1952 encre de chine sur papier vélin d'arches centre Pompidou, musée national d'art moderne, Paris.
995 Voir p. 295 photo de *Meisenbach.*
996 Illustration n° 219 : Jan Fabre, *Quando l'uomo principale è una donna,* 2004 Filmé par charles picq à la maison de la danse, lyon, 2004 Film 16 mm, couleur, sonore.
997 voir Illustration n° 41 : Yves Klein, *Anthropométries de l'époque bleue,* 1960.

L'« action painting » de l'artiste Yves Klein, faite à partir de l'empreinte sur toile des corps de femmes recouvertes de peinture bleue, est la source d'inspiration de *Quando l'uomo principale è una donna* de Jan Fabre: « *La danseuse Lisbeth Gruwez évolue sous un ciel de bouteilles, duquel tombe de la peinture à l'huile, d'abord goutte à goutte, puis à flots, pour finalement transformer la scène en un bain luisant* »[998]. Cette vidéo a été beaucoup remarquée par le public à cause de la fluidité des mouvements de glissement du corps sur le sol, qu'augmente la présence de l'huile.

Dans cette même salle on voit aussi de Kazuo Shiraga le tableau *Chizensei-Kouseimao*[999] (1960) peint par l'artiste avec ses pieds : « *si le corps est transformé en pinceau, c'est non seulement la matérialisation picturale d'une danse mais aussi la transformation figurée de la peinture en déchet du corps* »[1000].

A coté du tableau de Pollock, peinture *Number 26 A, Black and White*[1001] (1948) est situé un film documentaire, *Jackson Pollock at work,* qui montre la méthode utilisée par Pollock pour créer ses grands tableaux : il projette de la peinture (ses « drippings ») en tournant autour des quatre cotés de sa toile posée sur le sol. Selon son photographie Hans Namuth, « *c'était très spectaculaire,* [...] *une véritable explosion quand la peinture frappait la toile le mouvement quasi chorégraphique, le regard tourmenté avant de savoir à quel endroit il allait jeter la peinture; la tension et puis, à nouveau, l'explosion* »[1002].

n° 220 : Jackson Pollock, peinture Number 26 A, Black and White, 1948

Ces deux œuvres sont confrontées à un dessin de la danseuse et chorégraphe Trisha Brown, figure majeure de la post-moderne danse ; Trisha Brown traçait aussi ses dessins, parfois allongée sur le sol ou avec un fusain entre ses orteils. Tous ces artistes « dansaient » leur œuvre.

n° 221 : Trisha Brown, dessin It's a Draw (New york), 2002

On remarque, comme dans les exemples précédents de Léger, Man Ray, Oskar Schlemmer, Nicolas Schöffer, la multi-disciplinarité d'un

998 Jean-Marc Adolphe, http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00742/danse-dans-un bain-d-huile.html

999 déjà vu dans *Big Bang*, p. Illustration n° 93 : Kazuo Shiraga, *Chizensei-Kouseimao*, 1960, Huile sur toile, 161,5 x 130 cm.

1000 "*L'art au corps à corps*", dans Hors Limites. L'art et la vie 1952-1994, cat. d'exp. Paris : centre Georges-Pompidou, 1994.

1001 Illustration n° 220 : Jackson Pollock (1912 - 1956), *Number 26 A, Black and White*, 1948, Peinture glycérophtalique sur toile, 205 x 121,7 cm.

1002 Communication de presse *danser sa vie*, Centre Pompidou, 2011, p. 30.

grand nombre de ces artistes et les liens qu'ils établissent entre la danse, les arts et les nouvelles technologies.

Dans ces deux sous-sections, *Danse dada/Contorsions et Distorsions* et *empreintes et traces* le spectateur est conduit à voir non plus des chorégraphies d'ensemble, mais les corps de danseurs individuels performant des contorsions ou laissant des traces. Des photographies, des vidéos, des peintures témoignent de ce ''corps comme événement''.

Dans la sous-section *Danse et sculpture*, le visiteur peut voir la juxtaposition d'une installation (décor de scène pour Martha Graham) d'Isamu Noguchi et la vidéo *Hérodiade* (1944-1945) ballet de Martha Graham.

n° 222 : vidéo de Martha Graham et May O'Donnell, dansant Hérodiade, 1944-1945

Dans la vidéo de Martha Graham dansant *Hérodiade*, le décor du ballet, installé devant la vidéo, est l'œuvre de Noguchi[1003]. Cette œuvre est une installation de plusieurs sculptures ressemblant à de grands os. Pour Martha Graham, le sculpteur Noguchi, avec qui elle a collaboré depuis 1935 et jusqu'à la mort de celui-ci en 1988, est très important : « *Sans Isamu Noguchi, je n'aurais rien pu faire. Il m'a fait ressentir ce qu'est un espace habité, un espace qui vibre et qui vit, qui n'est pas que du vide.* [...] *Il m'a toujours donné quelque chose qui vivait sur scène, comme un autre personnage, comme un autre danseur* »[1004]. Le ballet *Hérodiade*, sur un poème de Mallarmé et la musique de Hindemith, est , selon la chorégraphe : « *une danse qui correspondait à une crise profonde dans ma vie, en 1944. J'imaginais une femme en train d'attendre, errant dans l'espace de sa propre psychè, et ses os blanchis placés devant le miroir obscur de son destin. Que voit-on, quand on regarde dans un miroir ? voit-on uniquement ce qu'on a envie de voir, et non ce qui s'y trouve ? Si l'on est introspectif, on voit sa propre mort. Un miroir est un instrument d'introspection, on s'en sert pour rechercher la vérité* »[1005]. Le travail de

n° 223 : une des images de la vidéo Hérodiade, 1944-1945

1003 Illustration n° 222 et n° 223 : Martha graham et May o'donnell, *Hérodiade* (Film), 1944-1945; Isamu Noguchi, *Hérodiade* (décor de scène pour Martha Graham).
1004 Catalogue de l'exposition *danser sa vie,* Centre Pompidou, p. 227.
1005 Communication de presse, *danser sa vie*, Centre Pompidou, p. 32.

Martha Graham est très influencé par la psychanalyse (son père était psychanalyste) et est marqué par « *les contractions et les relâchement autour du bassin, centre de toutes les pulsions* »[1006].

A côté de la vidéo de Martha Graham et de l'installation de Noguchi, se trouvent deux photos prises par Brancusi dans son atelier, l'une montrant une sculpture abstraite *La sorcière, la colonne sans fin*[1007] (1926), et l'autre la danseuse *Lizica Codreano*[1008] (1922). Brancusi sans avoir créé de sculpture sur la danse recevait dans son atelier le musicien Erik Satie et des jeunes femmes liées à la danse.

n° 224: Constantin Brancusi, Vue d'atelier : La Sorcière, La colonne sans fin I, Vers 1926

Une sculpture d'Allan Kaprow, *Rearrangeable Panels* (1957-59), se trouve aussi dans cette salle. Ces panneaux servent de décors dans *18 Happenings in 6 parts* à New York, en 1959 : « *les panneaux peuvent en effet être disposés selon divers ordres et configurations. Leur preneur en charge doit ainsi décider de leur mode de présentation ; en d'autres termes, il les interprète selon une œuvre chorégraphique ou musicale* »[1009]. Cette idée de Happening apparaît aussi, en quelque sorte, dans l'œuvre de la chorégraphe Anna Halprin *Parades and Changes* (1965)[1010].

n° 225 : Performance de Lizica-Codreano dans l'atelier de Brancusi sur les Gymnopedies d'Erik Satie, 1922

Les danseurs apparaissent d'abord en chemise blanche et pantalons noirs, se déshabillent, s'entremêlent, nus, en agitant des morceaux de papier. Cette danse créée en 1965 à Stockholm, fit scandale à San Francisco et New York ; le ballet fut repris en France partiellement en 2004, et en entier en 2008. Pour la chorégraphe, ce n'est pas l'érotisme qui est important, mais la vérité des danseurs à partir de leurs improvisations.

Toute sous-section est consacrée à un chorégraphe très important : Merce Cunningham.

1006 Site intégration des femmes dans la danse, http://tpemelanieclarisse.e-monsite.com/pages/iii-b-marta-graham-contraction-release.html

1007 Illustration n° 224 : Constantin Brancusi, *Vue d'atelier : La Sorcière, La colonne sans fin I,* Vers 1926, 29,8x 23,7 cm, Paris, Centre Pompidou, Droits d'auteur ©ADAGP.

1008 Illustration n° 225 : *Performance de Lizica-Codreano dans l'atelier de Brancusi sur les Gymnopedies d'Erik Satie,*1922. (Costume de la sorcière créé par le Brancusi pour Lizica Codreano, 23,8 x 17,8 cm, collection de Francois Fontenoy).

1009 Catalogue de l'exposition *Danser sa vie,* Centre Georges Pompidou, Paris, p.230.

1010 Anna Halprin, film, Parades and Changes,1965.

Un mouvement artistique important se développe au Black Mountain College, fondé en 1933 en Caroline du Nord, où enseignent des anciens du Bauhaus. Cette université érige l'interdisciplinarité de l'art en un moyen de promotion des arts plastiques, des arts scéniques – théâtre, danse, performance, film, enregistrements. Des artistes tels que les peintres Josef Albers et Willem De Kooning, le plasticien Robert Rauschenberg, le musicien John Cage, le danseur et chorégraphe Merce Cunningham qui ont fréquenté ce Black Mountain College, jouent un rôle important dans cette période marquante de l'avant-garde artistique américaine. Cunningham y est « *inspiré par les pratiques du corps qui y sont enseignées, héritées de la danse moderne allemande* »[1011].

n° 226 : Stan Vanderbeek et Nam June Paik, Variations V, 1965 Film 16 mm noir et blanc

En entrant dans la salle Cunningham, on est confronté surtout à des films donnant une idée de la chorégraphie de Merce Cunningham, considéré comme le chorégraphe majeur du 20e siècle.

Un film *Variations V*[1012] (1965) montre une performance expérimentale de Cunningham, en collaboration avec les artistes John Cage pour la musique, Stan Vanderbeek et Nam June Paik pour la vidéo. On y voit : « *une scène éclairée par un dispositif vidéo qui diffuse des images tirées de la télévision, les danseurs déambulent à travers des capteurs sensoriels qui déclenchent des sons retravaillés en direct par une équipe de musiciens. En retour, les danseurs improvisent sur ces sons en en déclenchant d'autres* »[1013].

Grâce à l'emploi de la vidéo et des techniques modernes, ce film permet de voir, en résultat : « *une chorégraphie amplifiée, qui se développe comme un organisme ou un univers en expansion* »[1014].

n° 227 : Robert Rauschenberg, Carolyn Brown, Per Olof Ultvedt, film, Pelican, 1963

Plus loin, *Pelican*[1015] (1963), un film de 2mn20 de Robert Rauschenberg, un proche de Cunningham, explore « *le rapport du corps à*

1011 Catalogue *Danser sa vie*, Centre Pompidou, 2011, p.248.

1012 Illustration n° 226 : Stan Vanderbeek et Nam June Paik, *Variations V* (1965), Film 16 mm noir et blanc, sonore 47'20'' réalisation Arn Arnbom chorégraphie: Merce Cunningham, courtesy of the Merce Cunningham dance company, ny.

1013 Dossier pédagogique *Danser sa vie,* Centre Pompidou, 2011.

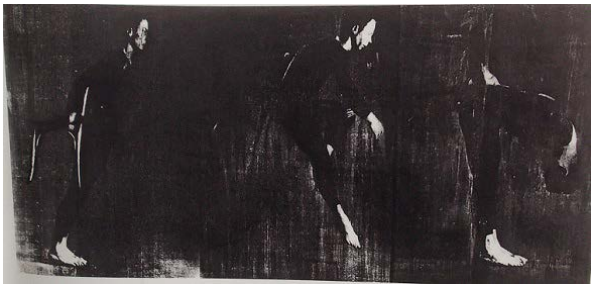
1014 Emma Lavigne, catalogue de l'exposition *Danser sa vie,* p.248.

1015 Robert Rauschenberg, Carolyn Brown, Per Olof Ultvedt, film*, Pelican,* 1963.

l'espace en déplaçant des corps affublés de parachutes sur des caissons à roulettes »[1016]. Rauschenberg, artiste plasticien, appartenant au mouvement Neo-Dada et précuseur du Pop Art, est ici le chorégraphe et même un des danseurs de *Pelican*.

Dans la même salle on trouve une autre œuvre de Robert Rauschenberg, un tableau[1017] qui est une sérigraphie de reproductions de photographies, prises par lui même ou trouvées dans des magazines, qui font allusion à des événements historiques contemporains – en particulier, en haut, une photo de danseurs de Cunningham (Carolyn Brown, Viola Farber, Steve Paxon), surmontée de la seule tache rouge dans ce collage où domine le noir et le blanc.

n° 228 : Robert Rauschenberg, Express, 1963



n° 229 : Andy Warhol, Merce Cunningham, 1963

Une sérigraphie et peinture aérosol d'Andy Warhol présente son ami Cunningham en train de déployer un mouvement[1018]. Dans le catalogue de l'exposition *Danser sa vie*, une citation de Cunningham définit la danse suivant des critères d'immobilité et de mouvement : « *L'essence de la danse est immobilité en mouvement et le mouvement dans l'immobilité, comme la plante s'apprête à grandir, ou comme l'éclair reste en suspens dans l'air* »[1019]. C'est ce que montre cette sérigraphie de Warhol, qui a d'ailleurs aussi parfois créé des mises en scène pour Cunningham (par exemple, *Rainforest,* 1968).

La place de Cunningham dans la danse est assez particulière par l'accent qu'il met sur l'aléatoire, sur le hasard[1020] : « *les combinaisons de mouvement sont jouées à pile ou face. Le ballet devient dès lors un terrain de jeu de tous les possibles, les séquences dansées répondant à des coups du sort* »[1021]. Il n'y a pas d'histoire, pas de danseur étoile. De plus, la musique de John Cage et la chorégraphie « aléatoire » de Cunningham sont préparées de manière séparée, car Cunningham ne veut pas imposer au spectateur un émotion par une musique en harmonie avec les mouvements. Il veut créer un sentiment

1016 Communication de presse *Danser sa vie*, p. 59.
1017 illustration n° 228 : Robert Rauschenberg, *Express,* 1963, 182.9 × 304.8 cm.
1018 illustration n° 229 : Andy Warhol, *Merce Cunningham*, 1963.
1019 Merce Cunningham, cité par David Vaughan, Merce Cunningham : un demi-siècle de danse, trad. De l'anglais (États-Unis), par D. Luccioni, Paris, édition Plume, « Librairie de la danse », 1997, p.97.
1020 Voir Partie II. I. Aléatoire et hasard: que devient le créateur ? , pp.205-209.
1021 Philippe Noisette, *Danse contemporaine, le guide,* Flammarion , Paris, 2015, p.154.

de liberté pour le spectateur : « *Il n'y a pas d'histoire, mais il se passe des choses, et on a, en tant que spectateur, le sentiment que quelque chose peut jaillir, un fracas, un hasard. On ne pense pas, on ressent. Merce ne nous rend jamais captif : on a une très grande liberté en regardant cette danse-là* »[1022] dit Charlotte Pudlowski. C'est comme pour la peinture et la sculpture : on passe du figuratif qui décrit ou raconte une histoire, à l'abstraction qui est du domaine du ressenti.

Ceci ressemble à ce que Rauschenberg dit de son œuvre picturale : « *Je veux donner au spectateur un rôle beaucoup plus actif. Je veux qu'il fasse partie de mon œuvre* »[1023].

Cet « aléatoire » est intéressant, car il semble rejoindre un des aspects d'un mouvement important dans l'art moderne, le dadaïsme. « *De Dada découlent la confiance dans la fulgurance artistique née du hasard et de l'acte improvisé* »[1024] dit Jean Roger Merle. (On retrouve ceci dans les collages de Jean Arp en 1916 faites « *suivant les lois du hasard* »[1025] et dans la sous-section *Aléatoire* de *Big Bang*[1026]).

Un autre aspect de la chorégraphie de Cunningham est le rapport qu'il voit entre la danse et les enfants. D'enfants qu'il voit jouer dans une cour d'école, il dit : « *Ce n'était pas de la danse, il n'y avait aucune musique, mais soudain j'ai compris qu'il auraient absolument être en train de danser. C'était merveilleux. Je me suis demandé ce que c'était. Et j'ai compris que c'était le rythme. Pas un rythme immédiat, car chacun d'eux faisait quelque chose de différent, mais leur rythme personnel était si clair, ils agissaient si <entièrement>. Comme font les enfants qui ont cette façon extraordinaire d'inventer sans en être conscient* ».[1027] Cet aspect ''enfantin'', présent dans la manière qu'a Cunningham de concevoir la chorégraphie, se retrouve déjà aussi chez des peintres modernes : par exemple, chez Picasso (« *J'ai mis toute ma vie à savoir dessiner comme un enfant » ou « Dans chaque enfant, il y a un artiste, le problème est de savoir comment rester un enfant* »[1028]), ou chez Kandinsky (« *Dans tout dessin d'enfant, sans exception, la résonance intérieure de l'objet se dévoile d'elle-même* »[1029]) Ceci est à relié aux rapports des artistes modernes avec les expressions primaires, primitivisme ou art brut. On trouve cet aspect

1022 Site Slate, Culture : auteur Charlotte Pudlowski, ''*Vous ne comprenez rien à la danse? Merce Cunningham est fait pour vous*''

1023 Robert Rauschenberg, cité par Nancy Spector, « *Rauschenberg and Performance, 1963-67: A "Poetry of Infinite Possibilities"*», and Walter Hopps et Susan Davidson (éds.), Robert Rauschenberg: A Retrospective, New York, Guggenheim Museum Publications, 1997, p.233.

1024 Jean Roger Merle, PDF ''*Approcher l'œuvre de Merce Cunningham : une ouverture culturelle*'' Académie de Montpellier-Cercle d'étude en Art/Danse-2007, p.123.

1025 *Ibid*, p.123.

1026 Voir la partie II. I. Aléatoire et hasard: que devient le créateur ? pp. 205-209.

1027 Merce Cunningham, *Le Danseur et la Danse : entretiens avec Jacqueline Lesschaeve,* Paris, Belfond, p.90

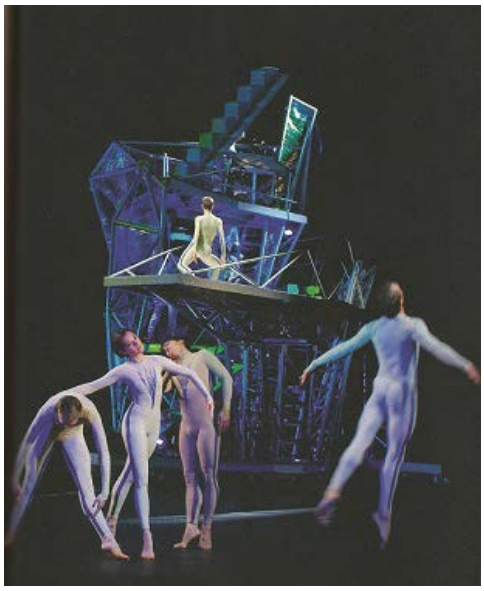
1028 Colin Rhodes, *Le Primitivisme et l'art moderne*, éd. Thames & Hudson, Coll. « L'univers de l'art », 1997.

1029 Colin Rhodes, *Le Primitivisme et l'art moderne, Ibid*.

« enfantin » jusqu'aujourd'hui, en particulier chez un peintre tel que Michel Basquiat.

En accord avec son temps, Cunningham a aussi utilisé l'ordinateur et un logiciel (DanceForms) à partir de 1989 pour son travail chorégraphique, afin de « *trouver des mouvements et des enchaînements inconcevables autrement. Son appétit de mouvement l'entraîne tout naturellement vers des techniques multimédias, notamment la capture du mouvement dans Biped en 1999* »[1030]. Selon Roland Huesca : « *Avec Merce Cunningham, le corps devient en soi une figure positive et signifiante du savoir chorégraphique. D'emblée, il s'impose comme un véritable objet de connaissance et de création. Sensations, organisations perceptives, dynamiques gestuelles et structures de coordination prescrivent leur logique aux enchaînements pour faire sens.*[...] *Affranchi des formes narratives traditionnelles et liant sa danse à l'émergence d'une signification purement kinesthésique, Merce Cunningham brouille les repères et repense la nature du récit* »[1031].

Nous avons voulu présenter aussi une photo[1032]qui n'était pas dans l'exposition, mais qui rend compte de la façon dont les danseurs de Cunningham occupent et se servent de l'espace pour déployer leurs mouvements d'énergie corporelle : « *la grande révolution opérée par Cunningham tient certainement à sa vision de l'espace et à la façon de se mouvoir du danseur en son sein.* [...] *Ses danseurs peuvent se présenter dans n'importe quelle direction de l'espace : de face, mais aussi de dos, de profil, de trois-quarts* »[1033].



n° 230 : Merce Cunningham, Nearly Ninety, déc. 2009, Paris 4e. Théâtre de la Ville

L'influence de Cunningham, « *l'homme qui a réinventé la danse* »[1034] s'est fait sentir sur la ''modern dance'' et la ''post-modern dance'' et est lié, comme beaucoup d'aspects de la danse moderne, à une relation très forte avec les autres formes d'art.

1030 PDF Le programme ''*Constellation Merce Cunningham Hommage au chorégraphe*'' organisé par l'association pour la danse contemporaine (ADC), Du 5 novembre au 18 décembre 2009 Au Théâtre du Bâtiment de Forces Motrices, à Genève et au Flux Laboratory à Carouge

1031 Roland Huesca , *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*, puf, 2012, p.100.

1032 Illustration n° 230 : Philippe Noisette, *Danse contemporaine, le guide,* Flammarion , Paris, 2015, p.149

1033 Cunningham Merce (1919-2009), *La conquête de l'espace-temps,* site Universalis encyclopedie, http://www.universalis.fr/encyclopedie/merce-cunningham/2-la-conquete-de-l-espace-temps/

1034 Ariane Bavelier, '' *l'homme qui a réinventé la danse*'' article Le Figaro, site http://www.lefigaro.fr/culture/2009/07/27/03004-20090727ARTFIG00409-merce-cunningham-l-homme-qui-a-reinvente-la-danse-.php

Ces deux sous-sections, *Danse et sculpture* et *Merce Cunningham* soulignent les liens étroits qui existent entre différentes formes d'art (interdisciplinarité).

La sous-section suivante est consacrée à la danse post-moderne et la danse minimale.

Le mouvement de la « Post-moderne dance » « *aux États-Unis,* [témoigne d'une] *réflexion sur le corps autant que sur son environnement, le postmodernisme se nourrit des arts plastiques, de performances, d'improvisations* »[1035] et met l'accent sur le mouvement minimal.

Les chorégraphes présentés dans cette salle ont fait partie du Judson Dance Theater qui a été un atelier chorégraphique collectif de la danse postmoderne, créé à New York en 1962. Selon Yvonne Rainer, une de ses fondatrices, c'était : « *vraiment l'événement d'un groupe social et collaboratif qui contenait un immense sentiment de solidarité et d'esprit de corps* »[1036].

n° 231 : Lucinda Childs, Film, Dance, 1979, 35 mm

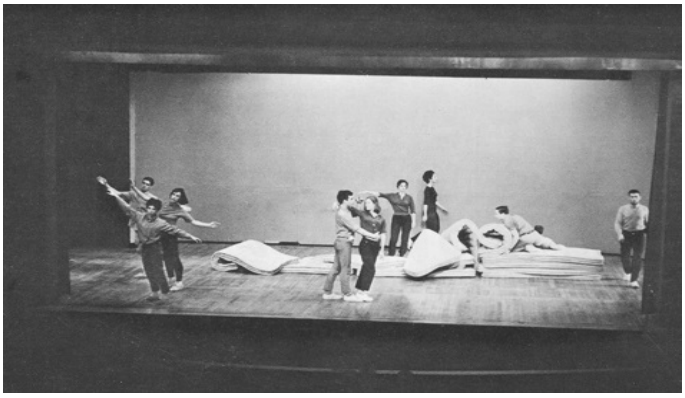
Le film *Dance*[1037] (1979) de la danseuse et chorégraphe Lucinda Childs, sur une musique de Philip Glass[1038], présente une chorégraphie basée sur un mouvement minimal. Ce film présente « *des dédoublements de perception entre l'espace bidimensionnel du film et celui tridimensionnel de la scène* »[1039], grâce à des projections du plasticien minimaliste Sol LeWitt[1040]. Lucinda Childs voulait « *explorer, tenter d'épuiser, toutes les variations possibles offertes par une simple phrase chorégraphique. Uniquement par les changements de direction, de position des danseurs par rapport aux autres* »[1041].

1035 Philippe Noisette, *Danse contemporaine, le guide*, Flammarion , Paris, 2015, p.126
1036 catalogue de l'exposition Danser sa vie, p.258
1037 Illustration n° 230 : Lucinda Childs, *Dance,* 1979, Film, 35 mm, N/B, sonore, 60' de Sol LeWitt, musique de Philip Glass Réalisation : Helena Van Dantzig, 2008, Chorégraphie : Lucinda Childs, Interprétation : Le Ballet de l'Opéra national du Rhin, Courtesy : Lieurac Productions
1038 Philip Glass, musicien, il est considéré comme l'un des compositeur importants de la fin du XX[e] siècle.
1039 Catalogue de l'exposition *Danser sa vie,* p.272.
1040 Sol Le Witt est artiste plasticien issu du mouvement minimal.
1041 Lucinda Childs, *propos recueillis* par Dominique Frétard, programme du Théâtre de la Ville, Paris, novembre 1993 in PDF -Dossier pédagogique *Danse - Lucinda Childs*, le Manège de Reims, scène nationale.

Un autre film, *Site*[1042](1963) de l'artiste Robert Morris, est « *une chorégraphie-performance qui interroge la peinture, son cadre et son motif. [Robert Morris] fait en effet jouer à sa partenaire l'artiste Carolee Schneemann le rôle de l'Olympia de Manet, ainsi reconstituée en tableau vivant* »[1043]. Le célèbre tableau Olympia de Manet est mis en scène grâce à une performance qui peut apporter un regard nouveau sur la peinture aussi bien que sur la danse.

n° 232 : Robert Morris, film, Site, 1963

Dans la même salle se trouvent sur les murs des photographies de Peter Moore (qui travaille pour des spectacles vivants). Ces photographies *Parts of some sextets* (1965) montrent l'œuvre de la chorégraphe postmoderne Yvonne Rainer, qui présente une réflexion sur la vie quotidienne avec dix danseurs habillés comme des gens ordinaires, déplaçant ou roulant douze matelas. Rainer est marquée par les recherches de la chorégraphe californienne Anna Halprin, qui en 1957 introduit la notion de « Tasks », et travaille avec des personnes (pas forcément des danseurs) de manière égalitaire, à qui elle fait exécuter des actions (tasks) sans leur demander d'être des virtuoses de la danse.



n° 233 : Photo de Peter Moore, Yvonne Rainer, Parts of some sextets, 1965

Pour Rainer, dans son *Parts of some sextets*, les objets ont autant d'importance que les danseurs, c'est un moyen pour elle de « *se débarrasser du narcissisme et du culte de la personnalité dont elle dénonce la prééminence en danse. Ainsi, Parts of Some Sextets se compose d'actions inspirées des mouvements les plus anodins de la vie quotidienne. Surtout, Rainer offre le rôle principal au matelas, objet à la fois atypique et absurde, avec lesquels les danseurs doivent interagir. En analysant la place centrale offerte à l'objet matelas dans cette chorégraphie, on s'attachera à mettre en lumière comment la remise en question du traitement de l'objet a permis à l'artiste de*

1042 Illustration n° 232 : Robert Morris, *Performance au Surplus Dance Theater, Stage 73,* New York, 1963.

1043 Voir dossier pédagogique *Danser sa vie,* Centre Pompidou, 2011

profondément repenser sa pratique »[1044]. Ce rapprochement d'objets connus appartenant au quotidien (chez Rainer les matelas et les habits ordinaires), ou même à l'art (du tableau de Manet chez Morris) correspond à ce que Danto a appelé dans son livre *la transfiguration du banal* [1045].

Ange Leccia, qui donne son nom à la sous-section suivante, n'est pas un danseur ou un chorégraphe. C'est un artiste français, qui pratique surtout la photo et la vidéo ; il a même travaillé avec Merce Cunningham et avec les ballets de Monte-Carlo. Son nom a peut-être été choisi pour rappeler ce que la danse, art de l'éphémère, doit à la photo, aux films et à la vidéo, pour « survivre dans le temps » (sans ces techniques d'art moderne, qui permettent d'enregistrer le mouvement, comment saurait-on comment dansaient Ducan, Fuller, Nijinski et beaucoup d'autres ? et même comment réaliser une exposition telle que *Danser sa vie* ?)

Dans sa vidéo *Impossible étoile* (2010), Ange Leccia, utilise « *des images refilmées du mythique Saturday Night Fever* »[1046]. Il utilise ce film de 1977 du cinéaste John Badham, qui raconte l'histoire d'un jeune homme, Tony Manero, qui mène une vie très morne comme petit employé de quincaillerie à Brooklyn, mais qui sort le samedi soir pour danser dans une boîte disco, où il devient le héros de la piste de danse au son des disques des Bee Gees (dont une des chansons « *Stayin' Alive* » montre que c'est la danse qui aide Tony Manero à survivre malgré la monotonie de sa vie). Ce film, qui a fait de Travolta une grande vedette, a eu un succès retentissant à travers le monde, parce qu'il « démocratisait », en quelque sorte, la danse pour tant de personnes qui pouvaient se croire des dieux dans une discothèque le « samedi soir ». Très étrangement, alors que certains chorégraphes tendaient alors à « démocratiser » la danse en la plaçant dans le quotidien, ici la « démocratisation » sort de la vie quotidienne pour entrer dans une courte libération qui transforme, grâce à la danse, un petit individu ordinaire en une sorte de dieu. Selon Ange Leccia :« *j'ai toujours été intéressé par le fait qu'un élément populaire et domestique bascule dans le champ de l'art* »[1047]. Cette vidéo présente le « disco », une tendance de la chorégraphie qui rejoint la culture populaire présentée dans les deux sous-sections suivantes.

Dans la première des deux sous-sections suivantes (*danse et culture populaire* et *Jérôme Bel*), on est frappé immédiatement par la présence de 96 petites

1044 Jonanna Renard, *Un arrangement d'objets et de personnes : étude de Parts of Some Sextets d'Yvonne Rainer, Revue des arts de la scène*, Agôn [en ligne], Dossiers, N°4, L'Objet, L'objet, le corps : de la symbiose à la confrontation, mis à jour le : 22/12/2011, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1988

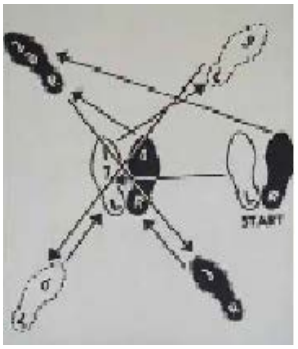
1045 Titre du livre d'Arthur Danto : *Tranfiguration du Banal*, 1981(trad. Claude Hary- Shaeffer, Paris, Seuil, 1989)

1046 catalogue de l'exposition *Danser sa vie,* p.276.

1047 *Ibid*, p.276.

photos de 15x10 cm que Wolfgang Tillmans a prises de 1998 à 2003 dans une night-club de Berlin, où l'on voit les gens danser (comme dans *Saturday Night Fever*). Ceci devient son œuvre *Ostgut/December Edit* (2002) (titre qu'il donne à cet assemblage sur le mur de cette salle). Emma Lavigne, dans son texte sur Tillmans dans le catalogue[1048], dit que ces photos représenteent « *une réinvention d'un corps collectif, dont il saisit l'organicité sensuelle* »[1049] et rajoute ce qu'a pensé le philosophe Michel Maffesoli, qui voit ceci comme « *une réactualisation postmoderne du sentiment mystique et une contestation salutaire de l'individualisme hérité de l'époque moderne* »[1050].

Ensuite une œuvre d'Andy Warhol, connu surtout dans le mouvement Pop Art, mais qui avait aussi des relations avec le milieu de la danse, *Dance Diagram*[1051] (1962) est un dessin explicatif d'un pas de danse, qui est accompagné « *d'une affichette invitant les spectateurs à enlever leurs chaussures et à placer leurs pas dans ceux de tango ou de fox trot redessinés par Warhol sur la toile* »[1052].



n° 234 : Andy Warhol, peinture Dance Diagram, 1962

Warhol s'approprie « *l'esthétique collective du Judson Dance Theater qu'il transpose dans le champ pictural. Au delà de leur inscription dans les stratégies du Pop Art, ces danses ready made dévoilent les affinités que l'œuvre de Warhol entretient dès 1963 avec les recherches de la postmodern dance , plaçant au cœur de sa dialectique les notions de mouvement et d'immobilité, d'improvisation et de sérialité* »[1053].

Dans la même salle, l'œuvre *Untitled* (*Go-Go Dancing Platform*,1991), est une sculpture plate de l'artiste cubain Felix Gonzalez-Torres, sur laquelle un danseur se livre, quelques minutes par jour, à du gogo dancing , une forme de danse érotique moderne.

n° 235 : Felix Gonzalez-Torres, installation Untitled (Arena), 1993

Cette installation *Untitled (Arena)*[1054] représente un espace, comme on en trouve dans un night-club : un grand nombre d'ampoules, un tamiseur de lumière et des écouteurs de musique peuvent donner l'impression aux visiteurs d'être dans une discothèque. Selon Gonzalez-Torres : « *c'est quand quelque chose a lieu, quand l'œuvre devient une sorte d'élément catalytique qui*

1048 Catalogue de l'exposition *Danser sa vie*, Centre Pompidou, 2011, p. 282.
1049 *Ibid*, p.282
1050 Catalogue de l'exposition *Danser sa vie,* Centre Pompidou, 2011 p. 282.
1051 Andy Warhol, *Dance Diagram*, 1962, crayon sur toile de lin, 181,6 x 135,9 cm.
1052 Dossier de presse – l'exposition *Warhol underground*, Centre Pompidou de Metz, 2015, p. 8.
1053 *Ibid*., p. 8.
1054 Illustration n° 235 : Felix Gonzalez-Torres, installation *Untitled (Arena)*, 1993.

fait que quelque chose se passe, que quelque chose devient possible »[1055].

La danse dans la culture populaire représente un signe emblématique qui permet à l'individu de renouer avec les autres dans la vie quotidienne, comme le souligne le philosophe Georges Didi-Huberman : « *on danse le plus souvent pour être ensemble* »[1056], ou bien aussi pour donner du relief à une vie monotone (*Saturday Night Fever*).

Dans la deuxième sous-section, *Jérôme Bel,* se trouve une vidéo *The show must go on* (2001) de Jérôme Bel. Le chorégraphe a introduit « *le ready-made dans la danse. Avec des pièces où les danseurs sont habillés avec leurs propres vêtements, dansant peu, voire parfois pas du tout, s'adressant aux spectateurs ou les laissant monter sur scène, il opère une redéfinition conceptuelle radicale de sa pratique* »[1057]. Jérôme Bel « *n'a cessé de saper depuis quinze ans tout l'édifice sur lequel nombre de spectateurs avaient eux-mêmes structuré leur rapport à l'art* »[1058].

Cette tendance, qualifiée de « non-danse », est apparue « *dans les années 1990 pour qualifier le travail de certain chorégraphes* […] *appréhendant autrement le corps en scène. Lenteur, nudité, référence artistique, performance, ces artistes osent une danse où la virtuosité dans la gestuelle n'est plus la seule finalité* »[1059]. On peut se demander où sont passés la joie de vivre, la liberté, l'enthousiasme exprimés par la première section de l'exposition ? Comme le dit l'historienne de la philosophie Véronique Fabbri : « *la performance serait alors ce qui introduit dans la danse quelque chose comme un drame de la tristesse ou une poétique de l'effondrement.* […] *La performance pourrait être ce qui, confronté à la danse, la déroute et la fait migrer vers d'autres territoires, au risque, certes, de l'effondrement, mais aussi comme une exploration renouvelée de ses propres forces* »[1060].

The show must go on est une « chorégraphie » qui comprend une vingtaine d'interprètes et un DJ qui fait entendre des disques des Beatles et de Bowie. La danse ou plutôt la non-danse suit la musique. Jérôme Bel est aussi connu pour appeler le public à participer sur scène à des créations, ainsi que pour des scènes de nudité :« *quitte à rendre le public mal à l'aise, le chorégraphe déploie sa recherche, explore l'intime, scrute le détail, localise les lieux du corps dans un fragment d'expérience* »[1061].

« *Jérôme Bel n'est pas un chorégraphe comme les autres* ».[1062]

1055 Felix Gonzalez-Torres, *entretien avec Hans Ulrich Obrist* (mars 1994), in H.U. Obrist, Conversations. Volume I, Paris, Manuella Editions, 2008, pp 326-327.

1056 George Didi-Huberman, « *Arenas ou les solitudes spatiales* », Le Danseur des solitudes, Paris, Éditions de Minuit, 2006, p. 9.

1057 Dossier pédagogique de l'exposition *Danser sa vie*, Centre Pompidou, 2011.

1058 *Ibid*.

1059 Philippe Noisette, *Danse contemporaine, le guide*, Flammarion , Paris, 2015, p.126.

1060 Véronique Fabbri, « *D'une poétique de la danse l'autre* », La Part de l'œil, n° 24, op. cit., p. 2

1061 Roland Huesca, *la danse des orifices, étude sur la nudité*, édition Jean-Michel Place, 2015, p.21.

1062 Philippe Noisette, *Danse contemporaine, le guide*, Flammarion , Paris, 2015, p.182.

Conclusion de l'exposition *Danser sa vie*

En conclusion, on peut dire que cet aperçu de l'exposition *Danser sa vie* déroule un récit du développement très enrichissant de la danse moderne et contemporaine mis en juxtaposition avec les arts plastiques. C'est un va-et-vient constant entre arts plastiques et danse, montrant tout le bien que peut apporter à l'art en général l'interdisciplinarité d'un Centre culturel tel que Pompidou. Le parcours thématique est conçu pour répondre à de multiples approches qui invitent à découvrir comment les arts plastiques se reflètent dans la danse et vice-versa dans des contextes sociaux différents : dans la première section, *DANSE COMME EXPRESSION DE SOI*, les pionniers de la danse desserrent les carcans de la danse classique en montrant la prise en conscience du corps, exprimant la joie, la liberté, et leur relation avec la nature et les cultures païennes. Le visiteur peut voir cette évolution de la danse à travers une thématique transversale : au départ, la danse apparaît grâce à un sujet pictural (*La danse de Paris* de Matisse) ou sculptural (*Mouvement de danse* de Rodin), mais ensuite la danse se nourrit aussi de littérature (le poème *L'après-midi d'un faune* de Mallarmé, les théories de Laban), et de théâtralité (*Le Sacre du printemps* de Pina Bausch).

Dans la deuxième section, *DANSE ET ABSTRACTION*, il s'agit de la danse développée dans ses multiples aspects par rapport à différents mouvements (art abstrait, futurisme, Bauhaus et références à la mécanique [Léger, Man Ray]) ; le parcours propose un regard sur les recherches des artistes et des chorégraphes à partir de mêmes formes abstraites, mécaniques ou géométriques présentes dans l'art moderne et contemporain en général. La danse, comme un des moteurs pour la création artistique des avant-gardes favorise l'échange de réflexions sur le corps, l'organisation spatiale, les costumes, les décors et la musique. Selon le peintre Theo Van Doesburg : « *je trouve que la danse est l'expression la plus dynamique de la vie et, par conséquent, le thème le plus important pour l'art visuel pur* »[1063]; les effets scéniques et les mouvements du corps permettent une autre façon de voir, d'écouter, de resentir, de réfléchir sur l'art en général.

Dans la troisième section *DANSE ET PERFORMANCE : LE CORPS COMME ÉVÉNEMENT,* depuis Dada qui désacralise aussi la danse, les artistes ou les chorégraphes explorent des supports différents, des outils, des médiums et des espaces variés. La juxtaposition de la danse avec des œuvres d'autres disciplines (peintures, sculptures, photos, vidéo) favorise la comparaison de diverses expressions artistiques ; des échanges fructueux sont liés à la diversité : happening (Allan Kaprow), improvisation (Judson Church), aléatoire/hasard (Merce Cunningham et John Cage), minimalisme

1063 Voir la citation de Theo Van Doesburg, dans le catalogue *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*, (Paris, 23 novembre 2011- 2 avril 2012), Paris, Editions du Centre Pompidou, 2011.

(Lucinda Childs), dimension du quotidien et de la culture populaire (disco, cinéma). La notion d'interdisciplinarité (les collaborations entre chorégraphes et artistes) est de plus en plus enracinée dans la danse et les arts visuels. Le visiteur découvre la danse moderne et postmoderne qui entrent dans une multiplicité qui prend en compte l'abolition entre l'art et la vie quotidienne.

Le parcours de *Danser sa vie* est à la fois thématique, anthropologique et se relie à différents communautés telles que celles de Laban à Monte Verità, du Bauhaus, du Black Mountain Collge (John Cage et Merce Cunningham), de Judson Church (Anna Halprin, Yvonne Rainer, Trisha Brown) que Roland Huesca cite dans son ouvrage *Danse, art et modernité. Au mépris des usages* : « *Monte Verità, Bauhaus, Black Mountain College, Judson Church, etc.,* […] *Contestant ou déjouant les évidences familières de leurs contemporains, des groupes de marginaux rêvent de changer les visions du monde et de l'art. S'émancipant des modèles prédéfinis de pensées et de comportements, ils s'affranchissent des savoir-faire institués. Faisant de la critique une nécessité, leurs style de vie proposent une éthique où esprit et intelligence se plaisent à bouleverser les sensibilités, les présupposés artistiques et les modes d'existence du moment* »[1064].

L'exposition *Danser sa vie*, après les moments d'émergence de la danse moderne, n'établit pas de chronologie évidente entre les mouvements, mais « *trace une histoire discontinue* »[1065] de la danse et des arts visuels. Ceci montre bien que l'histoire ne se comprend pas si on la considère simplement comme un déroulement chronologique. Selon les propos de Michel Foucault : « *L'histoire apparaît alors non pas une grande continuité sous une discontinuité apparente, mais comme un enchevêtrement de discontinuités superposées.* […] *on est amené, par là, à découvrir à l'intérieur de l'histoire des types de durées différentes. L'histoire, ce n'est donc pas la durée, c'est une multiplicité de durées qui s'enchevêtrent et s'enveloppent les unes les autres* »[1066].

L'organisation muséale de cette exposition repose sur une multiplication du regard en mêlant à la danse, la peinture, la sculpture, les costumes, la photographie, la musique, les vidéos et performances. La mise en scène avec des dispositifs de luminosité et d'obscurité, favorisant l'immersion des visiteurs, propose de nouvelles voies pour interpréter et renouveler le regard non seulement sur la danse, mais sur l'art en général. Le fait d'exposer la danse est ici un moyen au service d'un objectif du Centre Pompidou : produire un discours et un dialogue avec des publics différents en proposant une vision pluridisciplinaire, un élargissement des sens, des sensations, des connaissances des arts et en même temps offrir la possibilité de vivre des expériences plurielles (voir, entendre, et même danser[1067])

1064 Roland Huesca , *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*, puf, 2012, p.65.
1065 Voir dossier pédagogique *Danser sa vie,* Centre Pompidou, 2011.
1066 Michel Foucault, «*Revenir à l'histoire», Dits et Écrits,* 1954-1988, t, I, Paris, Gallimard, 1994, p.268-281.
1067 Voir *Dance Diagram* (1962) d'Andy Warhol, p. 302.

Le communiqué de presse du Centre Pompidou explique ce qu'est « *Danser sa vie* », c'est « *une exposition* [qui] *explore le dialogue parfois fusionnel de la danse moderne et contemporaine avec les arts visuels* »[1068]. Cette exposition, née grâce aux possibilités de transdisciplinarité créées par ses différents services (IRCAM, BPI, MNAM), montre les liens subtils qui se tissent entre les différentes formes d'art moderne et contemporain depuis les années 1900 jusqu'à aujourd'hui.

Si *Danser sa vie* apparaît comme une exposition très riche et réussie, c'est grâce aux apports fournis par la musique (IRCAM), les documents (BPI) et les collections du musée (MNAM) ; cela s'apparente à une recherche anthropologique qui met en valeur la danse. Jacques-Louis Binet[1069] décrit cette exposition dans un article pour Canal Académie dont le titre est révélateur : « *L'art et la danse, quelle explosion de joie* »[1070].

Roland Huesca souligne l'enrichissement que peut apporter l'introduction de la chorégraphie au musée :« *Dès la fin du XX^e siècle, dans les milieux les plus <contemporains>, certaines formes chorégraphiques intensifient leurs relations avec les arts plastiques et visuels. D'un même élan, ces pratiques se dynamisent et se transforment mutuellement. L'historicité de chaque art, cependant permet de saisir pourquoi les choses sont ce qu'elle sont, et pourquoi elles apparaissent lorsqu'elles apparaissent. Intégrant des dé-définitions à ces définitions, l'art chorégraphique existe en incorporant ce qu'il n'était pas jusque-là. Accommodant le réel à sa mesure, il témoigne des mutations imposées par des changements de culture et, en retour, révèle la logique de ces bouleversements. Loin des évidences coutumières, ces décompositions/recompositions de la nécessité des partages renouvellent les interrogations sur les arts et les sociétés, sur leurs codes et leurs conventions* »[1071].

Selon les commissaires de cette exposition, un des buts, en effet, de cette exposition était de « *faire découvrir au grand public comment les médiums de la danse et des arts visuels, par leur nature même, se sont réciproquement influencés*». Elles soulignent aussi que c'est «*la vie même* [qui] *reste au centre des préoccupations des artistes des deux bords qui parfois se rejoignent. Illustrant également le constant dialogue qui existe entre <high> and <low culture>, cette manifestation offre une nouvelle manière de regarder l'art* »[1072].

En lisant des écrits sur cette exposition, on s'aperçoit aussi que souvent des personnes liées au monde des arts (peinture, sculpture, littérature, ...) auraient aimé

1068 Le communiqué de presse *Danser sa vie* du Centre Pompidou, p.6.
1069 Professeur médecine, passionné d'art contemporain, il est membre de l'Académie des Beaux-arts.
1070 Site Canal Académie : http://www.canalacademie.com/ida8196-L-art-et-la-danse-quelle-explosion-de-joie.html
1071 Roland Huesca, *la danse des orifices, étude sur la nudité,* édition Jean-Michel Place, 2015, p.102.
1072 Introduction, catalogue de l'exposition *Danser sa vie*, Centre Pompidou, 2011, p. 9.

être des danseurs. Nietzsche, dont *Danser sa vie* s'ouvre sur une citation : « *Et que l'on estime perdue toute journée où l'on n'aura pas dansé au moins une fois* »[1073] et qui dit aussi : « *Je ne saurais pas ce que l'esprit d'un philosophe pourrait désigner de meilleur que d'être un bon danseur* »[1074] ou « *Je considère comme gaspillée toute journée où je n'ai pas dansé* »[1075]. Pour Paul Valéry, « *L'état de danse* [est] *une sorte d'ivresse, qui va de la lenteur au délire, d'une sorte d'abandon mystique à une sorte de fureur* »[1076]. Pour le compositeur Stravinsky : « *Le danseur est un orateur qui parle un langage muet* »[1077]. Pour le plasticien Jean Dubuffet « *Danser est le fin mot de vivre et c'est par danser aussi soi-même qu'on peut seulement connaître quoi que ce soit* »[1078]. Pour l'acteur Jean-Louis Barrault : « *Danser, c'est lutter contre tout ce qui retient, tout ce qui enfonce, tout ce qui pèse et alourdit, c'est découvrir avec son corps l'essence, l'âme de la vie, c'est entrer en contact physique avec la liberté* »[1079]. Warhol confie : « *Je n'ai jamais voulu devenir peintre ; je voulais être danseur de claquettes* »[1080] et même le scientifique Einstein affirme que : « *Les danseurs sont les athlètes de Dieu* »[1081].

Comme pour les expositions *Big Bang* et *elles@*, le visiteur de l'exposition *Danser sa vie*, même s'il débarque en terre plus ou moins inconnue, trouve des renseignements grâce aux cartels, panneaux explicatifs et audioguides. *Danser sa vie* est aussi accompagnée par un catalogue[1082]de 320 pages, dans lequel des historiens d'art, des conservateurs, des artistes et des chorégraphes explorent le dialogue entre art et danse de 1900 à nos jours. Un condensé de ce catalogue (60 pages et 70 illustrations) existe aussi en version bilingue (français/anglais). Un autre ouvrage *Danser sa vie. écrits sur la danse* « *propose une compilation inédite de textes capitaux autour de la danse, provenant de sources très diverses, de Nietzsche à Mary Wigman, en passant par Maurice Béjart et Henri Michaux* »[1083]. C'est trois documents facilitent l'approche du public en lui permettant de mieux comprendre les relations entre différentes formes d'art et en ouvrant les frontières du musée vers la danse.

1073 http://www.aleph-ecriture.fr/Ecrire-la-danse
1074 Nietzsche, Friedrich, Le Gai Savoir, traduction de Pierre Klossowski, édition ... André, L'Amant des Amazones, Paris : Editions de La Banderole, 1921, p.381
1075 Site http://www.ladanse.com/index.php?page_corps=10;3;123;0
1076 Site http://www.atramenta.net/lire/le-temps-dune-danse/54204
1077 PDF Emilie Gerin, *Art et danse. Quelques repères en histoire de la danse à travers les Arts*, CPD Art 2015
1078 Site http://www.ladanse.com/index.php?page_corps=10;3;7;0&mode=modif
1079 Site http://latelierdeladanse.free.fr/?p=109
1080 Andy Warhol, cité par Gretchen Berg, « *Andy Warhol : Mu True Story* », Los Angeles Free Presse, 17 Mars 1967 ; repris dans Kenneth Goldsmith (dir.), I'll Be YourMirror. The Selected Andy Worhol Interview, New York, Carroll and Graf Publishers, 2004, p.85-96
1081 PDF Emilie Gerin, *Art et danse. Quelques repères en histoire de la danse à travers les Arts,* CPD Art 2015
1082 *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours,* Catalogue de l'exposition, sous la direction de Christine Macel et d'Emma Lavigne. 270 ill. couleurs 22 x 28 cm broché, 320 pages
1083 Communication de presse, *Danser sa vie*, p. 47.

Cette exposition est aussi accompagnée de plusieurs « événements » : de nombreuses conférences ont lieu et sont aussi présentés (dans d'autres salles que les salles du musée), 250 films et vidéos retraçant une historie de la danse, dans laquelle se trouvent même des extraits de ballet classique (*la mort du cygne*, interprétée par Pavlova, par Plissetskaïa, et par Chauviré) aussi bien que des danseurs venues d'ailleurs, comme le buto, danse japonaise d'avant-garde (années 1960) exprimant la souffrance dans des situations extrêmes (Hiroshima). La plupart de ces films a lieu au Forum ; mais des ''rendez-vous avec la danse contemporaine'' sont même prévus hors des murs du Centre, au cinéma MK2 quai de Loire (d'après ce que nous avons pu voir sur le net, la danse est très appréciée du public qui ne refuse pas de sortir du Centre pour continuer à ''visiter'' l'exposition).

Dans le Forum-1 au sous-sol une œuvre en live, *Planes* (datant de 1968) de Trisha Brown est produite avec le soutien du Centre National de la Danse, du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris : des « *danseurs escaladent un mur sur lequel est projeté un film de Jud Yalkut montrant des vues aériennes de la ville de New York sur une musique bruitiste de Simone Forti* »[1084]. Dix séances de *Planes* ont eu lieu du 23 Novembre 2011 au 2 janvier 2012, les spectateurs sont invités à ''entrer dans la danse'' et sont appelés à imiter les mouvements chorégraphiques des danseurs ; ceci sera filmé et pourra servir de modèle pour d'autres utilisateurs. Autre exemple, dans le Forum du rez-de-chaussé, *Mechanical Clock for 60 dancers* de Davide Balula présente une chorégraphie en « *forme d'une horloge mécanique où 60 danseurs incarnent littéralement le passage du temps* »[1085]. Il n'y a eu qu'une séance de Mechanical Clock le 20 Novembre 2011.

Mais si nous avons particulièrement choisi de faire référence à cette exposition (comme nous l'avons dit à la fin du chapitre sur *elles@centrepompidou*), c'est surtout à cause de son aspect Deleuzien de rhizome.[1086]

Ce phénomène « rhizomique » de *Danser sa vie* n'est pas le seul dans la suite des nombreuses expositions offertes par le Centre Pompidou : il est aussi évident, par exemple, dans le rapport entre l'exposition *Traces du Sacré* (2008) et *Big Bang* (2005), dont nous avons analysé la trame initiatrice liée au sacré ; entre l'exposition *Féminin-Masculin, Le sexe de l'art*[1087] (1995) et *elles@* (2009), dont nous avons abordé

1084 Voir Communication de presse, *danser sa vie*, p.42.
1085 Communication de presse, *danser sa vie,* p.4.
1086 Voir la conclusion de l'exposition *elles@*, pp. 269-272.
1087 *Féminin-Masculin, Le sexe de l'art :* « *le sexe est partie prenante des processus de l'art lui-même. L'ambition de cette exposition est de montrer, en dehors de toute approche chronologique, comment les productions artistiques du XXe siècle n'ont eu de cesse de venir brouiller les fatalités biologiques, anatomiques et culturelles traditionnellement liées au sexe. Aborder l'art dans la perspective de la différence sexuelle, ce n'est pas mécaniquement opposer un art "masculin" à un art "féminin", mais tenter de donner à voir comment les oeuvres se trouvent traversées par cette question, au-delà du sexe - du genre - des artistes qui les produisent* ». source le site du Centre Pompidou.

les spécificités du genre ; entre l'exposition *Le Mouvement des images* (5 avril 2006 -29 janvier 2007) et *Voyage(s) en Utopie Jean-Luc Godard, 1946-2006* (mai 2006- août 2006).

Ceci montre aussi comment le Centre Pompidou fonctionne pour organiser ses expositions et comment, à partir de moyens servant d'accompagnement à une exposition elle-même, peut naître une toute nouvelle exposition.

CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE

Si on compare les trois expositions *Big Bang*, *elles@* et *Danser sa vie*, on remarque que la manière dont la conception et la méthodologie curatoriale mises en place sont faites, tend vers un but, qui est de provoquer une réflexion et expliciter autant que possible les expressions artistiques diverses que l'on peut trouver dans ces trois expositions.

Pour faire une comparaison schématique des expositions de *Big Bang,* de *elles@* et de *Danser sa vie*, nous avons préparé un tableau.

	Big Bang	***elles@***	***Danser sa vie***
La période	15 juin 2005 -27 février 2006	27 mai 2009 – février 2011	23 novembre 2011- 2 avril 2012
Disciplines représentées	Exposition pluridisciplinaire	Exposition pluridisciplinaire	Exposition pluridisciplinaire
Nombre de chapitres	8	7	3
Nombre de sous-chapitres	42	43	22
Surface	un parcours de 4500m^2	8000 m^2	2140 m^2
Manifestations associées	Conférences, Dossiers pédagogiques, Rencontres croisées, Ateliers	Conférences, Rencontres croisées, Projections de films, Ateliers	Conférences, Dossiers pédagogiques, Projections de films
Site web de l'exposition	oui (une visite virtuelle d'une partie des œuvres de l'exposition)	oui (information complète sur l'exposition : œuvre, parcours, chronologie du féminisme)	non

D'après ce tableau, on pourrait croire qu'il n'y pas une grande différence entre les deux expositions *Big Bang* et *elles@.* Cette comparaison montre seulement que la surface de l'exposition *elles@* est beaucoup plus importante que celle de *Big Bang*,

mais ceci peut être dû au fait que, à cause de la restructuration du cinquième étage en 2005, *Big Bang* ne pouvait occuper que le quatrième étage. Il faut ajouter cependant que, si pour le visiteur de l'exposition *elles@*, le nombre d'œuvres à voir restait le même, Mme Morineau a eu recours à trois accrochages afin de faire connaître le plus possible des artistes-femmes qui faisaient partie déjà des collections (elle parlait d'ailleurs de cette exposition comme d'une « *exposition-collection* »), ce qui fait que même si, à chaque fois, *elles@* ne dépassait pas les 300 artistes, beaucoup plus de femmes-artistes ont été présentées. L'exposition *Danser sa vie*, est beaucoup plus limitée du point de vue de sa durée (4 mois et demi), de ses sections (3), de sa surface (2140 m^2) et ne comporte pas de site web.

Concernant les différences, nous remarquons que le parcours de *Big Bang* donnent plus d'explications sur les approches formelles, telles que *Défiguration*, *Transparence* et *Échelle aberrante*, et sur les approches conceptuelles, telles que *Nostalgie, Anti-musée* et *Vanité*. Le parcours de *elles@* donne priorité aux approches historiques, telles que *PIONNIÈRES, Abstraites, Primitives* et *Féminismes,* et aussi à l'approche monographique–avec des salles consacrées à certaines artistes (Gae Aulenti, Annette Messager, Dominique Gonalez-Foerster, Maja Bajevic, Marguerite Duras, Valérie Mréjen, Eija-Liisa Ahtila, Cristina Iglesias, Rosemarie Trockel, Tacita Dean, Elisabeth Ballet et Delphine Reist), justement parce que les artistes-femmes sont moins connues que leurs collègues masculins. Dans *Danser sa vie*, nous voyons aussi beaucoup de noms de danseurs et chorégraphes comme titre de sous-section (Pina Bausch, Maurice Béjart, Merce Cunningham, Jérôme Bel), c'est aussi une façon de faire connaître de grandes figures de la chorégraphie à certains visiteurs qui ne sont pas encore habitués à la danse moderne.

Dans *Big Bang,* la présentation de l'exposition est plus novatrice : le visiteur peut voir plus de croisements entre les arts plastiques, l'architecture et le design, le parcours visant à présenter les corrélations entre les œuvres ; alors que, dans *elles@*, l'architecture et le design obtiennent une place séparée – présentation plus traditionnelle – car Camille Morineau veut montrer les différentes facettes de l'art des femmes. Dans *Danser sa vie*, l'interdisciplinarité se fait surtout au niveau d'une rencontre enrichissante entre les arts plastiques (peinture, sculpture, installation) et les photographies et vidéos qui servaient à illustrer certains performances chorégraphiques.

Selon Catherine Grenier le « *corps est le fil conducteur* »[1088] : présent dans toute l'histoire de l'art, la vision du corps en est pourtant renouvelée dans les deux grandes expositions. Dans *Big Bang* nous avons une réflexion sur les changements en relation avec la notion d'esthétique avec l'émergence d'un mouvement artistique qui,

1088 Catherine Grenier cité par Harry Bellet, « *Big Bang*» au Centre Pompidou, Le Monde, 21 juin 2005.

en totale rupture avec les conceptions et les techniques artistiques traditionnelles, montre la figure humaine dans tout ce qu'elle implique même de laid, de mélancolique et d'anormal, dans ce qui remplace ses représentations nobles, belles et charmeuses qui étaient la norme jusque-là. Et, avec *elles@*, nous avons une exposition qui part plutôt d'une réflexion liée à un problème de société : la place de la femme (au point que la première mouture de l'exposition, jugée trop exclusivement féministe, avait été refusée)[1089]. Le corps, dans *elles@*, reste malgré tout souvent perçu d'un point de vue féministe – le corps comme objet sexuel (*Le Baiser de l'artiste*[1090] d'Orlan), le corps emprisonné (*L'encoconnage n°1* de Françoise Janicot) et la femme elle-même représentée dans une position inférieure ou un rôle subalterne (*le Portrait de famille* de Dorothea Tanning et la vidéo *Semiotics of the kitchen*[1091] de Martha Rosler) et qui aboutit même à une transmutation du corps quand on voit des femmes qui, pour revendiquer leur égalité avec les hommes, portent barbes et moustaches (*Autoportrait*[1092] de Louise Bourgeois). Dans *Danser sa vie,* le corps, dans ses diverses expressions artistiques (joie libératrice, paganisme, exaltation) est l'essentiel, c'est la base fondamentale de l'exposition.

Donc, si l'on compare les trois expositions, on s'aperçoit que le projet de *Big Bang* est en priorité une réflexion sur l'art moderne et contemporain et une explication de cet art, afin de le rendre plus compréhensible aux visiteurs : *Big Bang*, selon ce que C. Grenier dit de son exposition, et selon ce qu'elle a voulu montrer, est « *l'abandon de toutes les formes traditionnelle de l'art, de la figuration et des mondes anciens de composition et de la relation du monde qu'entretenait l'art jusque là* »[1093]. C'est donc l'explication des raisons d'un tel changement et de l'avènement de nouvelles formes d'art à la fin du XIX[e] et jusqu'à présent. *Danser sa vie* ressemble assez à *Big Bang* de ce point de vue : c'est aussi une sorte d'explosion, cette fois dans le monde de l'art chorégraphique qui montre comment la danse s'est libérée de ses formes traditionnelle en n'acceptant plus les normes très contraignantes en cours jusqu'alors.

Quant à l'exposition *elles@,* elle traite plutôt d'un phénomène de société – la place de la femme dans l'art – qui allie à la fois des revendications souvent féministes à une découverte d'artistes-femmes, avec l'émergence de créatrices extrêmement intéressantes, qui auraient pu rester méconnues, et dont un grand nombre d'entre elles

1089 Voir la conclusion de l'exposition *elles@*, p. 269-272.

1090 Voir Illustration n° 147 : Orlan (1947 -), *Le Baiser de l'artiste. Le distributeur automatique ou presque! N°2* (*Action ORLAN-CORPS. Le Baiser de l'artiste*), 1977 / 2009, épreuve gélatino-argentique sous Diasec, 155 x 110 cm, avec une photographie, un document en 3 parties monté sous Plexiglas, une bande son.

1091 Illustration n° 173 : Martha Rosler (1943 -), *Semiotics of the Kitchen,* 1975, Betacam SP, PAL, noir et blanc, son.

1092 voir Illustration n° 152 : Louise Bourgeois, *Autoportrait,* 1942, p.235.

1093 Olivier BARROT interviewe Catherine Grenier. *Big bang, destruction et création dans l'art du XXe siècle,* émission *Un livre, un jour*, France 3, site http://www.ina.fr/video/2984358001.

semblent très à l'aise dans le développement des nouveaux moyens artistiques admis récemment dans les musées, tels que la photographie, la vidéo, le design, l'architecture et les nouveaux matériaux, et tels que le tissu, le plastique, les ampoules électriques.

Pour *Big Bang*, l'exposition de C. Grenier aborde une problématique de l'histoire de l'art et propose « *une lecture renouvelée des phénomènes culturels du siècle dernier. Fondé sur l'idée de novation et de révolution, le projet moderne s'inscrit dès l'origine sous les auspices de la destruction positive. Dans le champ de la création, les artistes ont expérimenté tous les modes de renversement des valeurs établies en mettant la représentation en crise et en instituant la scène de l'art comme le lieu d'une rénovation radicale* »[1094]. Cette mise en scène favorise, selon ce que disait Michel Foucault, déjà dans les années 1960 et 1970, « *un regard qui distingue, répartit, disperse, laisse jouer les écarts et les marges - une sorte de regard dissociant capable de se dissocier lui-même* »[1095], c'est à dire, qu'il s'agit de stimuler le visiteur, afin qu'il se détourne de l'interprétation unique et traditionnelle des œuvres d'art et qu'il se mette à penser « *la discontinuité (seuil, rupture, coupure, mutation, transformation)* »[1096]. *Big Bang* substitue à l'organisation traditionnelle antérieure du parcours des musées, fondée sur la chronologie et la classification des domaines artistiques, une organisation par regroupement d'œuvres d'art selon des similitudes ou des différences, car ces confrontations peuvent servir à renouveler les interrogations des visiteurs. *Danser sa vie* suit plutôt une présentation chronologique qui montre son évolution depuis les années de joie libératrice, de paganisme jusqu'au moment où le quotidien entre en jeu et travaille surtout sur des confrontation entre danse et art plastique.

Le commissaire Camille Morineau propose un regard sur le mal-être des femmes-artistes et sur la soumission imposée aux femmes par une société dominée par des critères masculins, ainsi que sur l'investissement novateur de la femme dans le genre artistique. La méthodologie curatoriale de *elles@* réoriente le regard du visiteur : l'organisation du parcours de l'exposition sur cet art féminin porte non seulement sur les caractéristiques des expressions artistiques et les évolutions technologiques, mais aussi sur les spécificités du genre.

On assiste, dans les deux expositions, *Big Bang* et *elles@,* à l'association des arts plastiques, avec la vidéo, la photographie, l'installation, l'architecture et le design, qui constituent constamment un facteur essentiel d'une nouvelle approche muséographique s'appuyant sur un point de vue anthropologique. *Danser sa vie* fait une part très belle aux films et à la vidéo, ainsi qu'à la musique qui accompagne les

---

1094 Dossier de presse *BIG BANG,* Centre Pompidou, 2005, p.4.

1095 Michel Foucault, « *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*», Hommage à Jean Hyppolite, Paris, P.U.F., coll. «Épiméthée», 1971, p.159.

1096 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir,* Paris, Gallimard, 1969, p.13.

représentations filmés des chorégraphies. Selon Jean-Louis Déotte : « *Le musée d'art contemporain n'est plus [simplement] le lieu du jugement esthétique, mais une nouvelle forme de jugement de connaissance* »[1097].

En somme, on pourrait dire que les deux grandes expositions *Big Bang* et *elles@* se complètent : la première, *Big Bang* explique l'art contemporain et en montre la richesse ; la deuxième, *elles*, décrit une partie de cet art qui n'avait pas encore été mentionnée, la partie concernant les femmes-artistes. Quant à *Danser sa vie*, exposition plus restreinte, elle présente un grand intérêt : d'abord, comme nous l'avons vu, en tant que phénomène rhizomique, ensuite parce qu'il s'agit d'une exposition traitant d'un sujet qui n'avait pas encore été vraiment abordé dans un musée : présente jusqu'alors sous forme de peintures ou de sculptures, la danse apparaît sous une forme artistique plus active avec la présence virtuelle, grâce aux films et vidéos, de performances chorégraphiques de personnes réelles que nous n'aurions jamais pu connaître, telles que Fuller, Ducan, Pina Bausch, et de tous ceux qui apparaissent tout au long du parcours de cette exposition.

Nous constatons que toutes trois intègrent l'apport de la pluridisciplinarité et la méthode anthropologique pour façonner l'idée que nous pouvons nous faire de l'histoire de l'art moderne et contemporain ; la stratégie de l'exposition thématique facilite aussi pour le visiteur la découverte de sujets et de courants artistiques nouveaux et ouvre un chantier historiographique pour l'art actuel. Il nous semble aussi que ces trois expositions, quand on les considère entre elles, montrent une certaine progression : *Big Bang* veut, en présentant les différents aspects de l'art moderne et contemporain, faire comprendre comment l'art actuel est né – c'est une exposition qui traite surtout d'art ; *elles@*, tout en présentant aussi des œuvres d'art moderne et contemporain, cette fois uniquement de femmes, est une exposition qui s'ouvre plus à des problèmes de société ; enfin *Danser sa vie,* qualifié par le Centre « d'exposition sans précédent » introduit dans le monde muséal une exposition sur un art de l'éphémère qui, avant l'avènement des vidéos et des films , aurait paru impossible à « exposer ».

Par rapport aux différentes expositions présentées dans la première partie de cette thèse et qui tendaient plutôt à « montrer » la place du Centre Pompidou dans le monde ou l'introduction de nouvelles disciplines artistiques (photo, vidéo, design, architecture), ces trois expositions thématiques présentent une nouvelle étape dans le développement du Centre : par leur façon d'aborder un sujet précis et de l'accompagner d'une trame, d'une histoire, d'un développement, elles incitent chaque visiteur,

---

1097 Jean-Louis Déotte, *Le Musée, l'origine de l'esthétique,* L'Harmattan, 1993, p.393.

selon ses connaissances, son expérience, sa personnalité, à mieux réfléchir, à mieux « comprendre » l'art moderne et contemporain.

Dans la partie III de notre thèse, nous allons étudier les moyens employés par le Centre Pompidou pour favoriser cette transmission, ainsi que les activités qui accompagnent la visite, et qui contribuent aussi à sa démocratisation.

TROISIÈME PARTIE :

LA VOLONTÉ D'OUVERTURE VERS TOUS : RENOUVELER LA TRANSMISSION CULTURELLE

Les chercheurs Daniel Jacobi et Elisabeth Caillet posent la question : « *l'art contemporain est-il parvenu à s'échapper du petit monde dans lequel il est enfermé pour élargir son audience et renouveler ses publics ?* »[1098]

Le Centre Pompidou, se définissant comme un Centre national d'art et de culture, recourt à des outils (cartel, citation, panneau, audioguide, catalogue, site web, visites guidées) et des manifestations périphériques (conférences, spectacles, projections cinématographiques) servant à élargir l'expérience artistique au delà de la visite du musée en apportant des explications et des connaissances plus précises sur l'art moderne à des public divers ; enfin il a aussi créé des ateliers destinés aux jeunes et nous étudierons, en particulier, ceux correspondant à deux expositions que nous avons choisis, *Big Bang* et *elles@centrepompidou.*

Chapitre I. S'ouvrir à tous : les différents outils de transmission culturelle

Depuis 1977, les premières grandes expositions du Centre Pompidou, *Paris-New York, Paris-Berlin, Paris-Moscou, Paris-Paris,* les commissaires ont sélectionné des objets issus de tous les domaines de la culture : peinture, sculpture, littérature, photographie, architecture, industrie, commerce, mode, théâtre et cinéma[1099] pour les mettre en scène ; mais surtout ces expositions déploient une documentation qui permet d'offrir de nombreuses données référentielles (affiches, catalogues, dépliants, cassettes servant de guide aux visiteurs). En 1981, par exemple, cette documentation dans l'exposition *Paris-Paris* est déjà particulièrement développée grâce à l'apport des différents départements du Centre qui organisent des conférences, débats, films, concerts, en plus du catalogue de l'exposition[1100]. Les œuvres exposées sont ainsi expliquées grâce à cette transmission d'informations non seulement artistiques, mais aussi historiques, et le visiteur peut alors apprécier l'exposition à partir de diverses données. Cette communication favorise à la fois l'action éducative et le rôle de promotion culturelle envisagé par le musée. Les expositions ne se conçoivent plus seulement comme des moyens de présenter des œuvres d'art, mais veulent aussi être des instruments efficaces de transmission culturelle. Dans un texte intitulé « *Pourquoi*

1098 Daniel Jacobi Elisabeth Caillet, « *Introduction* », Culture & Musées n° 3, Les médiations de l'art contemporain, édition Acte Sud, 2004, p.13.

1099 Par exemple, Pontus Hulten dit qu'il souhaite étudier le rôle de la ville de Paris qui a « *réellement joué un rôle depuis un siècle dans les domaines de la culture internationale* », cité Pontus Hulten, « l'art, un style de vie. Les échanges », dans *Paris -New York*, cat. expo, Paris , éditions du Centre Pompidou, 1977, p.1

1100 Dossier de presse *Paris-Paris – création en France*, Centre Pompidou, 1981

considérer l'exposition comme un média ? »[1101], Jean Davallon aborde cette question, il souligne que « *l'exposition offre en effet la particularité d'être un agencement de choses dans un espace avec l'intention de les rendre accessibles à des sujets sociaux* »[1102]. Le parcours de la visite est organisé comme un discours que le commissaire veut tenir et conçu comme un espace didactique permettant au public d'avoir une meilleure approche des œuvres et du thème de l'exposition.

Dans les deux expositions *Big Bang* (2005) et *elles* (2009) que nous avons présentées dans la partie précédente, cette ligne stratégique est poursuivie et même renforcée : chaque salle, dont la spécificité thématique, mise en évidence par le choix des œuvres qui la composent, est dotée d'une documentation importante qui vise à faciliter l'approche de l'art moderne et contemporain pour un public souvent non averti. Nous allons voir en quoi les dispositifs communicationnels, dans ces deux expositions, contribuent au renouvellement de la perception de la visite et aident à traduire la démarche et le propos des artistes et des organisateurs, en permettant ainsi aux visiteurs de se situer par rapport aux œuvres et d'avoir un accès à l'art dans tous ses changements.

Le but est de faciliter et d'enrichir la compréhension de l'exposition en offrant un ensemble de documents et de données référentielles permettant de s'orienter à travers les différentes salles du musée. « *Dans cette organisation de la documentation du musée, le paradigme qui prévaut est celui de la bibliothèque avec ses réserves accessibles* »[1103], aussi bien pour les organisateurs que pour les visiteurs. Mais la prise en compte de la réception par le public débouche sur la question de transmission qui est évidente déjà dans la scénographie de l'exposition, grâce au choix des œuvres et à leur répartition dans des sections et sous-sections, grâce aussi aux outils de médiation, par la présence de panneaux explicatifs, de dépliants, de catalogues, d'audioguides, du site web. Tous ces moyens explicatifs paraissent nécessaires pour rendre accessible l'art moderne et contemporain à un public divers et souvent peu averti.

Ces données sont importantes pour faire apparaître le contexte de la création, surtout en ce qui concerne la compréhension d'œuvres d'art contemporain, car comme l'explique l'historien d'art Rainer Rochlitz : « *L'art contemporain risque de devenir esthétiquement inintelligible, soit en raison d'un langage formel trop standardisé, soit en raison de signes qui, au lieu d'accéder à une fonction symbolique, n'ont qu'une valeur d'emblèmes personnels ou collectifs* »[1104]. Rochlitz souligne la difficulté de comprendre l'œuvre d'art contemporain à cause de son caractère très souvent

1101 Jean Davallon, « *Pourquoi considérer l'exposition comme un média ?* », in Médiamorphoses, n° 9, novembre 2003, p. 26.

1102 *Ibid.*,p.26.

1103 Bernadette Dufrêne, *'Art et médiatisation': les grandes expositions inaugurales du Centre Pompidou : Paris-New York, Paris-Berlin, Paris-Moscou*, p.62.

1104 Rainer Rochlitz, *Subversion et Subvention*, Paris, Gallimard, 1974, p.207.

inintelligible : très souvent, une œuvre exposée par le musée se voit rejetée ou moqué par le public qui, par manque d'explications nécessaires, ne le comprend pas.

Dans un but de transmission vers un public divers et afin d'atteindre par ce moyen des personnes qui, dans certains cas et sans cela, n'auraient eu aucun contact avec l'art contemporain, il s'agit surtout d'une diffusion médiatique qui devra tenir compte de la spécificité de chacun. Donner, grâce à ces outils d'accompagnement, des explications à des non-initiés paraît nécessaire pour atténuer le choc ou le rejet définitif que peuvent produire chez eux des œuvres souvent très déroutantes ; dans le cas des habitués et des connaisseurs ces outils d'accompagnement seront aussi souvent bénéfiques pour les mener plus loin dans leur cheminement à travers l'art moderne et contemporain.

Lorsque l'exposition est analysée en vue de la transmission d'un thème comme c'est le cas pour *Big Bang* et *elles@*, ce sont le conservateur et le (ou les) commissaire(s) de l'exposition qui ont pour tâche de mettre en lumière et de présenter les collections pour les rendre lisibles et en particulier de chercher à « *rendre l'arrière-plan de l'artiste commun avec celui du spectateur afin que celui-ci puisse entrer en relation avec l'œuvre* »[1105]. Des outils de médiation visent à mettre en évidence les thèmes, ou le développement des mouvements artistiques ou encore la préoccupation de l'artiste. L'exposition serait donc une entreprise qui, par des moyens divers, valorisent la perception des œuvres.

Nous allons voir comment cette action culturelle permet d'ouvrir aux visiteurs, en particulier dans le cas des deux expositions *Big Bang* et *elles@* entre 2005 et 2009, des voies d'appropriation des connaissances artistiques à travers sept approches.

- Du bon usage du cartel ;
- Logique diachronique : du nouvel usage de la chronologie ;
- Le croisement entre texte écrits et arts plastiques ;
- Constituer une trace -mémoire de la visite : les enjeux du catalogue ;
- La multiplicité des visites guidées ;
- Rendre la visite libre et autonome ?
- Accompagnement des visiteurs en situation d'handicap ;
- Coloniser un territoire virtuel

1. Du bon usage du cartel

Dans les deux expositions *Big Bang* (2005) et *elles* (2009), contrairement aux titres des sections et sous-sections, qui présentent un ensemble d'œuvres, le cartel

1105 Le Regard Instruit : *Action éducative et action culturelle dans les musées*. – La Documentation Française ; 2000.Après visite et art contemporain, http://artcompublics.wordpress.com/

est un outil de communication qui donne des informations se rapportant à une seule œuvre d'art de manière spécifique : le cartel en donne le titre et aussi des détails précis, tels que le nom de l'artiste, la date de réalisation, la technique, les matériaux employés, le numéro d'inventaire, le mode et la date d'acquisition. Dans les musées traditionnels, par exemple au Louvre, les anciens cartels souvent en métal, étaient situés sur les encadrement de la peinture, mais les cartels actuels en carton, qu'on trouve au Centre Pompidou (et même maintenant dans tous les musées traditionnels) sont situés sur le mur à proximité de l'œuvre[1106].

En ce qui concerne la signification des œuvres elles-mêmes, comment les cartels peuvent-ils rendre la visite plus accessible et compréhensible ?

A. De l'usage des titres

Tout d'abord dans le cartel le titre est un élément essentiel, surtout en ce qui concerne l'art moderne ou contemporain[1107].

n° 236 : Arman, La vie à pleine dents

Prenons, par exemple dans l'exposition *Big Bang*, l'objet artistique *La Vie à pleine dents*[1108] (1960) d'Arman, où l'artiste a accumulé des dentiers dans une boîte. Le titre de cette œuvre, par son côté ironique, conduit à une réflexion mélancolique sur la vie et la vieillesse, en accord avec les titres de la section *MÉLANCOLIE* et de la sous-section *Inquiétante Étrangeté*. Ou bien prenons *Torture Morte*[1109] (1959) de Duchamp, où l'artiste en représentant, dans une boîte faisant penser à un cercueil, une plante de pied (plâtre peint) sur lequel sont fixées des mouches synthétiques, semble rejeter, grâce à son titre, la mode des nature mortes des siècles précédents et se moquer du conformisme du passé : ne plus se laisser « torturer » par l'existence de ces « natures mortes », si représentatives de l'art traditionnel,

n° 237 : Marcel Duchamp, Torture-morte

1106 Il existe même des cartels pour enfants situés plus bas que ceux pour adulte, par exempe, au Centre Pompidou à Metz.

1107 dans les siècles précédents, le titre n'était qu'une évidence [les nombreux de Vierge à l'enfant] ou tout au plus n'était qu'évocateur [le voyage à Cythère de Watteau]

1108 Illustration n° 236 : Arman, *La vie à pleine dents,* 1960, Accumulation de dentiers dans une boîte, Résine, métal, bois, 18 x 35 x 6 cm.

1109 Illustration n° 237 : Marcel Duchamp (1887 – 1968), *Torture-morte*, 1959, Mouches collées sur plâtre peint, papier monté sur bois, dans une boîte en verre, 29,5 x 13,4 x 10,3 cm.

témoigne aussi d'un désir de se libérer de tout conservatisme et donc d'exister pleinement en tant qu'artiste « moderne ».

n° 238 : Yves Klein, Ci-gît l'espace

Autre exemple dans la sous-section *Pathos/mort* de *GUERRE, Ci-git l'espace*[1110] (1960) d'Yves Klein, où l'artiste utilise un panneau de bois doré, une couronne d'éponge IKB et un bouquet de roses artificielles, le titre de cette œuvre évoque une sépulture et conduit à une réflexion sur la mort en accord avec le sous-titre de la section.

Dans *elles@* prenons par exemple le tableau cubiste de Maria Blanchard (1917) qui s'intitule *Sois sage ou Jeanne d'Arc*, ce titre renvoie ironiquement à la position de la femme dans la société de l'époque : la femme n'a pas droit à la parole et, si elle veut donner son opinion, il lui faudra avoir la force d'une guerrière et même risquer l'anéantissement.

Ces titres valorisent l'aspect souvent surréaliste ou ironique de l'art moderne.

Mais parfois un titre peut réellement intriguer et même nécessiter une explication : dans la salle *Nostalgie* de la section *MÉLANCOLIE*, le visiteur peut voir un tableau, *Ceux du maquis*[1111] (1992) de Martial Raysse, qui présente une composition classique. Le regard du visiteur peut être séduit par ce paysage paisible, mais ici le titre semble énigmatique.

n° 239 : Martial Raysse, Ceux du maquis

Il est alors nécessaire pour le visiteur de chercher l'explication du tableau dans un autre outil : le catalogue de l'exposition. Selon Brigitte Leal, ce titre *Ceux du maquis* : « *peut faire référence à la résistance française pendant la dernière guerre comme à celle d'un bastion artistique. Il désigne* […] *une allégorie de la lâcheté, incarnée par un espace infini où les personnages sont perdus, symbole de la condition humaine dans sa confrontation constante avec l'inconnu et l'Histoire* »[1112]. Quand le titre de l'œuvre n'est pas facile à comprendre pour le visiteur, le titre ou le sous-titre de la salle, *Nostalgie,* peut aussi orienter le sens de l'œuvre. (le paysage à l'ancienne de « *Ceux du maquis* », à

1110 Illustration n° 238 : Yves Klein, *Ci-gît l'espace*, 1960, Sculpture. Eponge peinte, fleurs artificielles, feuilles d'or sur panneau, 10 x 100 x 125 cm.

1111 Illustration n° 239 : Martial Raysse, *Ceux du maquis,* 1992, Détrempe sur toile, 205 x 319,5 cm

1112 Brigitte leal, ''*MÉLANCOLIE*'', catalogue de l'exposition *Big Bang*, Centre Pompidou, p.150.

l'opposé des autres œuvres de Raysse[1113], pourrait alors vouloir dire, qu'il faut à présent se cacher – comme ceux du maquis – si l'on ose dire que l'art ancien peut encore être apprécié. Effectivement, comme nous l'avons vu, les titres ou les sous-titres situés sur les panneaux d'exposition tout au long du parcours donnent aussi une indication du sens – ici *Nostalgie* et *MÉLANCOLIE*).

Dans l'art moderne et contemporain on trouve aussi beaucoup d'œuvres « sans titre » (untitled)[1114] ou simplement désignés par leur aspect : « composition », « installation », « passage » suivi du nom de l'artiste. « *L'œuvre devient alors énigmatique et laisse à celle ou celui qui la regarde une entière – et vertigineuse – liberté d'interprétation, rejoignant ainsi, dans une trajectoire oblique, Marcel Duchamp et sa célèbre déclaration* ». « *C'est le regardeur qui fait l'œuvre* »[1115]. D'une part, dans le cas des œuvres ''sans titre'', on peut voir, le désir de l'artiste de laisser au visiteur une grande liberté d'expression : le philosophe américain Arthur Danto écrit : « *La théorie critique moderne, semble souscrire à une théorie de l'interprétation infinie, presque comme si l'œuvre était finalement une sorte de miroir dans lequel chacun de nous voit quelque chose de différent (soi-même), de sorte que la question de savoir quelle est l'image réfléchie correcte est dépourvu de sens* »[1116]. D'autre part, ces titres absents (untitled) sont parfois en relation avec la tendance de l'art moderne à intégrer dans le domaine de l'art des objets de la vie ordinaire, ce que souligne aussi Arthur Danto quand il considère « *les interprétations comme des fonctions qui transforment des objets matériels en œuvres d'art. En effet, l'interprétation est le levier qui extrait les objets du monde réel pour les élever au monde de l'art, où ils sont dotés d'attributs souvent inattendus* »[1117].

On peut se demander alors comment on aboutit à un titre. A côté du choix du titre par l'artiste lui-même, qui voit ce titre, pour telle ou telle raison, comme une évidence, on assiste à d'autres méthodes de création d'un titre : en 1918, par exemple, les peintres surréalistes organisent des réunions avec leurs amis pour faire des listes de titres possibles pour leurs œuvres[1118] ; souvent aussi ce sont les marchands d'art qui choisissent un titre qui fera mieux vendre l'œuvre.

1113 En particulier, sa série *Made in Japan,* où il détourne dans le style Pop Art par la couleur des œuvres, en particulier d'Ingres, comme ''*la grand odalisque*'' qu'il peint en vert. D'ailleur pendant plusieurs années, Raysse se réfugie dans le midi et ne peint que des arbres. Ensuite il revient à son style d'art moderne. (exposition à Venise dans Palazzo Grassi en 2015).

1114 Par exemple, les artistes tels que Thomas Schütte, Barnett Newman, qu'il emploient les titres ''sans titres'' dans l'exposition *Big Bang*; de même, les femmes-artistes telles que Anges Martin, Isa Genzken dans l'exposition *elles*.

1115 *Les mauvaises Fréquentations*, le blog de Thierry Savatier, http://savatier.blog.lemonde.fr/2012/11/03/

1116 Arthur Danto, *L'assujettissement philosophique de l'art*, Seuil, 1933, p.63.

1117 Arthur Danto, op.cit., p.69.

1118 *La fabrique du titre - nommer les œuvres d'art,* sous la direction de P.-M. de Biasi, M. Jakobi, S. Le Men, CNRS, édition, Paris 2012.

Mais lorsqu'un artiste choisit lui-même un titre, on peut penser que c'est qu'il veut que son œuvre soit comprise d'une certaine façon et il se réapproprie ainsi un peu plus son œuvre qui, dans une exposition thématique, semble être non seulement sa propre œuvre, mais aussi, comme nous l'avons déjà dit, celle du commissaire et du regardeur[1119].

Ne serait-il pas intéressant alors de tenter l'expérience suivante lors d'une exposition : demander au public de donner un titre à une œuvre dont le titre a été caché, afin de voir le résultat (sans doute, à cause de « l'homme pluriel », on aurait différentes réponses).

Ceci pose le problème de la valeur d'un titre et de sa lecture ; est ce qu'un titre donné fige l'interprétation de l'œuvre ? Est-ce qu'un titre dépend seulement de la manière dont chacun le ressent ? Marielle Macé, spécialiste de l'art de lire[1120], dit dans un entretien quelque chose qui peut s'appliquer à la lecture d'un titre : « *Dans l'expérience ordinaire et extraordinaire de la lecture, chacun peut alors se réapproprier son rapport à soi, à son langage, à ses possibles, à ses modes d'être, et la littérature apparaît comme le lieu où se médite ce qu'il entre de formes dans la vie* »[1121].

B. Le point de vue de l'artiste

Parfois dans une exposition qui présente un fait de société ou une revendication, comme dans *elles*@, le cartel – « titre » n'est pas suffisant.

A la différence de l'exposition *Big Bang*, dans l'exposition *elles*@, à côté de chaque tableau nous trouvons deux cartels, l'un sous l'autre : celui du haut correspond au cartel classique (nom de l'artiste, titre, etc.) ; sous celui-ci est situé un second cartel, beaucoup plus grand, mais de même apparence (typographie, couleurs semblables); ce second cartel, spécificité du Centre Pompidou et qui a une fonction d'interprétation, s'appuie sur un commentaire de l'artiste, un commentaire qui va dans le sens des revendications des femmes sur leur place en tant qu'artistes.

Il faut d'abord dire qu'au sujet des titres, dans *elle*@, un très grand nombre d'œuvres est soit simplement d'ordre descriptif (par exemple, *les lutteurs* (1909) de Natalia Gontcharova ou *Peeing with a Blue Dress on* (1996) de Marlene Dumas) ; d'autres œuvres, très nombreuse, s'intitulent ''sans titres'' ; parfois certains titres ne correspondent pas exactement à la réalité de l'œuvre : par exemple, l'installation d'Agnès Thurnauer, qui présente des noms de plusieurs artistes masculins féminisés (Francine

1119 Voir la Partie II. Vers une mise en scène ?, pp. 127-129.
1120 son livre *Façons de lire, manières d'être*, qui traite de la lecture en général.
1121 *La lecture, les formes et la vie*- Entretien avec Marielle Macé par Raphaël Baroni et Antonio Rodriguez , site vox-poetica.

Bacon, La Corbusier, Marcelle Duchamp) et le nom d'une seule femme masculinisé (Louis Bourgeois) ; cette installation s'intitule *Portraits Grandeur Nature*[1122](2007), mais ne comprend aucune représentation physique des artistes mentionnés, par conséquent ce titre nécessite une explication, qui est donné dans un deuxième cartel, et toutes les œuvres de *elles@* sont accompagnées de ce deuxième cartel.

n° 240 : Kristin Baker, Passage at Section K-P, 2004

Ce commentaire de l'artiste contribue à faire connaître la préoccupation centrale à l'origine de la réalisation. Par exemple, dans la section *ECCENTRIC ABSTRACTION*, pour *Passage at Section K-P*[1123] (2004) qui représente un paysage urbain, de Kristin Baker, l'entretien avec l'artiste se trouve sur ce second cartel.

En 2004, l'artiste elle-même avait expliqué son œuvre dans son exposition au Centre Pompidou : « *Je traduis l'environnement dynamique de la course [automobile] en peinture, sans pour autant le purger de l'expérience émotionnelle due au spectacle. De plus, mes dessins de panneaux d'affichage rappellent l'intérêt d'autres artistes du début du modernisme pour les structures et les formes industrielles. Des artistes comme Rodtchenko ont célébré ces structures, les ponts, les usines. Je ne célèbre ni ces structures, ni ces machines, j'essaie juste de reconnaître leur existence et leur présence dominante dans notre paysage contemporain* »[1124].

Ce texte repris sur le second cartel, qui indique pourquoi Kristin Baker a mis en scène des éléments industriels, est intéressant, car il montre, à la différence des commentaires « féministes » de beaucoup des artistes présentées, que certaines des artistes-femmes s'intéressent à leur œuvre en tant qu'oeuvre d'art et non pas seulement comme une revendication de leur égalité avec les artistes-homme. Les grandes dimensions du tableau, les formes géométriques, les couleurs vives, le geste spontané, produisent un ensemble fantasmatique et imaginaire impressionnant ; le commentaire de l'artiste est un moyen de rendre son style plus accessible et compréhensible.

Dans *elles@*, le contenu de ces seconds cartels présente donc l'avantage de donner des informations précises sur chaque œuvre en les complétant de commentaires de l'artiste. En mentionnant entretiens et commentaires des œuvres, fournis comme des ressources historiques afin d'éclairer le sens de la section et d'en favoriser l'accessibilité,

1122 voir Illustration n° 154 : Agnès Thurnauer, *Portraits Grandeur Nature,* 2007-2009.

1123 Illustration n° 240 : Kristin Baker (1975 -), *Passage at Section K-P,* 2004, peinture acrylique sur PVC, 246,3 x 457,2 cm.

1124 Kristin Baker dans Alison M. Gingeras, « *AMG/KB interview : Alison Gingeras/Kristin Baker* », dans Kristin Baker, cat. Expo., Paris, Centre Pompidou, Espace 315, 9 juin-16 août 2004 ; Éditions du Centre Pompidou, 2004, p.15.

le cartel s'avère alors être un véritable outil médiatique. Par exemple, dans la section *FEU A VOLONTÉ*, une vidéo, *Personal Cuts*[1125] (1982), représente l'artiste Sanja Ivekovic portant un masque noir, où, avec des ciseaux, elle découpe des trous, laissant ainsi progressivement apparaître son visage. Sur le second cartel l'artiste elle-même explique la signification de son œuvre en reprenant une partie de l'entretien qu'elle a eue avec l'historienne d'art Antonia Majaca : « *Les promoteurs de la nouvelle pratique artistique en Yougoslavie socialiste était surtout des hommes. Dans les années 1970, seules quelques femmes étaient visibles sur la scène artistiques.* [...] *l'un des thèmes récurrents de [mes] premières œuvres était l'aspect politique de la représentation de la féminité dans les médias* »[1126]. Sans cette explication, il aurait été sans doute difficile au visiteur de comprendre le rapport de cette œuvre avec la situation difficile des femmes artistes en Yougoslavie dans les années 1970.

n° 241 : Sanja Ivekovic, Personal Cuts, 1982

Thierry de Duve, spécialistes de l'art contemporain, souligne : « *L'expérience esthétique ne se transmet pas, elle n'est pas intersubjective. Seul le nom se transmet avec la chose nommée, et le nom ne garantit nullement l'identité de l'expérience. Il reste qu'en art il n'y pas de jugement par contumace ni de baptême in absentia, et que les déictique de l'expérience témoignent d'un sentiment dont l'occasion est unique, irreproductible et incessible* »[1127]. S'il est vrai que l'expérience immédiate est essentielle, il est vrai aussi que dans une exposition thématique, le contenu des cartels qui rassemblent la date, les techniques, les matériaux de réalisation, informe le visiteur sur le contexte artistique et que les titres par leur caractère souvent ironique, subversif, l'oriente sur la signification que l'artiste veut donner à son œuvre ; les seconds cartels, avec les commentaires des artistes, peuvent s'avérer être des outils communicatifs et médiatiques appréciables dans le cas de l'art actuel, car c'est surtout le discours de l'artiste qui joue un rôle important pour l'appréhension de l'œuvre.

Et ici on voit l'importance du langage dans une exposition : « *Les artistes ont fait avancer les réflexions sur l'appréhension de l'œuvre par celui qui la regarde,* [ils] *ont clairement affirmé que le langage joue un rôle prédéterminant dans le type de relation qui*

1125 illustration n° 241 : Sanja Ivekovic, *Personal Cuts,* vidéo, 1982.

1126 Sanja Ivekovic dans « *entretien avec Antonia Majaca* », dans Eva Ebersberger et Daniela Zyman, éd. Thyssen-Bornemisza Art Contemporary : The Collection Book, Cologne, Walther König, 2009, p.197.

1127 Thierry de Duve, *Au nom de l'art, Pour une archéologie de la modernité*, éd. Minuit, 1989, p.53.

s'instaure (ou non) entre l'objet œuvre d'art et le spectateur »[1128].

Ces nouveaux cartels, caractéristiques de *elles@* correspondent à une tendance moderne : l'artiste ne se contente plus seulement de créer une œuvre plastique, il accorde une grande importance au langage pour donner une signification à son œuvre. Il est nécessaire pour comprendre le thème, la trame, et les œuvres, de donner plus de renseignements que dans la plupart des expositions d'œuvres « classiques ».

Le « renouvellement » de l'expérience de la visite apparaît plutôt particulièrement évident dans le rapport entre les œuvres, les titres de section et les informations données dans les cartels.

2. Logique diachronique : du nouvel usage de la chronologie

Dans *Big Bang*, on trouve, à l'entrée de chaque salle, les titres des sections et de leurs sous-titres et une introduction traitant du thème de la salle. Dans *elles@*, ces mêmes renseignements sont aussi donnés, mais sont suivis d'une chronologie (pour ces deux expositions, ces présentations sont données en français et en anglais).

Pour *elles@*, la présentation des panneaux d'information des sept salles est enrichie par des couleur : orange vif (*FEU À VOLONTÉ*), rose (*CORPS SLOGAN*), violet (*ECCENTRIC ABSTRACTION*), vert (*LE MOT À L'OEUVRE*) et jaune (*IMMATÉRIELLES*). Le titre de chaque section est présenté de manière très visible sur ces panneaux colorés et les couleurs des titres sont reproduites dans le plan du dépliant pour les visiteurs[1129]. Elles constituent des indices de repérage spatial et émotionnel (symbolique des couleurs)[1130] pour permettre au visiteur de se situer au cours de la visite. Le mur du couloir de la galerie est ainsi utilisé comme un

n° 242 : le cloison de panneau LE CHAMBRE À SOI

1128 Atsuko KAWASHIMA et Marie-Sylvie POLI, *De la lecture à l'interprétation des cartels : les stratégies cognitives des visiteurs dans un musée d'art,* L'image et les musées, Champs visuels 14, p. 61.

1129 Illustrastion n° 242 : le cloison de panneau *LE CHAMBRE À SOI.*

1130 Pour Goethe la couleur révèle une démarche psychologique, et la notion de couleur est liée à une expérience sensorielle spontanée. Voir la partie II. H.Les couleurs et les formes : la part des artistes, p.190.

dispositif énonciatif qui présente la section grâce à des textes synoptiques et à une chronologie.

Cette chronologie (absente de *Big Bang*) indique les événements historiques liés aux différents thèmes de *elles@*, comme une contextualisation de type historique. Le tout est mis en scène de manière à faire de cette cloison un document informatif précis (avec lieux et dates des événements).

Par exemple, la chronologie de *CORPS SLOGAN* indique: « *1961 : Création à New York du Judson Dance Theater – par Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs et Simone Forti, entre autres –, qui revendiquent la primauté du corps comme lieu de l'expérience, de la pensée et de la compréhension du monde* »[1131]. Ensuite apparaissent des évènements pour les années 1964 (Free Expression à l'American Center de Paris) ; 1971 (Apparition en France de la notion d'art corporel) ; 1977 (Orlan réalise la performance Le Baiser de l'artiste à la FIAC, au Grand Palais, et Action Orlan-corps. MesuRage du Centre Pompidou) ; 1984 (*Exposition Difference. On Representation and Sexuality*, New York, New Museum of Contemporary Art) ; 1990 (à Princeton University School of Architecture, le symposium Sexuality and Space.) ; 1995 (L'exposition *Femininmasculin. Le sexe de l'art* au Centre Pompidou) ; 2001 (Publication de *La Vie sexuelle* de Catherine M. de Catherine Millet) ; 2008 (L'exposition *Female Trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen*, Pinakothek der Moderne, Munich) et on termine en 2009 (À la Biennale de Venise, Yoko Ono remporte le Lion d'or pour l'ensemble de son œuvre)[1132].

Ainsi dans la section *CORPS SLOGAN*, cette chronologie indique plusieurs événements importants liés à la notion d'art corporel, à la sexualité féminine, à la notion d'autoportrait et d'autobiographie et elle replace les préoccupations des artistes dans une succession évolutive d'actions artistiques dans le contexte social où l'émergence des revendications artistiques féminines se font de plus en plus sentir (par exemple, *Salon des femmes peintres et sculpteurs Paris*, 1975 ; exposition *Muse : An Exhibition of Works by Twenty-One Women Artistes, Philadelphia,* 1979 ; affiche des Guerrilla Girls, New York, 1985).

Ces grands panneaux chronologiques, introduisant les œuvres dans leur contexte socio-historique, placent le public au centre de l'univers présent, dont le sens est mis en relief par des références au passé. Le philosophe italien Gianni Vattimo explique, dans son livre publié en 1980 sur *La Fin de la Modernité Nihilisme et Herméneutique dans la culture Post-Moderne* qui s'intéresse au statut de l'œuvre d'art par rapport à la société, que : « *Un monde historique, une société ou un groupe social reconnaissent les traits constitutifs de leur propre expérience du monde - par exemple, les critères secrets de distinction entre le vrai et le faux, le bien et le mal, etc. – dans l'œuvre*

1131 site du INA, http://www.ina.fr/fresques/elles-centrepompidou/parcours/0003_1
1132 http://www.ina.fr/fresques/elles-centrepompidou/parcours/0003_1

d'art »[1133]. Donc le Centre Pompidou contribue, par des approches historiques et anthropologiques exprimées sur les panneaux, à éclairer le public.

Selon l'historien français François Hartog : « *le passé* [aussi] *exige d'être incessamment et compulsivement visité et revisité* »[1134]. L'exposition conduit le visiteur non seulement à prendre connaissance de l'histoire, mais à comprendre l'art dans son développement, grâce à une confrontation entre le passé que les panneaux lui apprennent et sa propre immersion dans l'œuvre. Tous ces tableaux dans *elles@* paraissent surtout liés au thème de l'exposition dont ils renforcent la signification voulue par ses organisateurs, c'est à dire la difficulté pour les femmes de trouver facilement une place dans le monde de l'art.

Cependant, dans chaque section, les œuvres elles-mêmes ne sont pas présentées en ordre chronologiques : par exemple dans la salle *Extrême tension*, on trouve des œuvres qui ne sont pas classées par dates : 2007 est suivi de 1966, de1970, de 1966, de 1956 (etc.), ramenant ainsi la présentation à l'intérieur des sections de *elles@* à une présentation comparable à celle de *Big Bang*, c'est à dire à une présentation thématique. Ces panneaux et ce tableau chronologique d'une trentaine de pages servent donc à replacer cette organisation thématique de l'exposition – qui témoigne de la spécificité de l'art féminin-- dans un contexte socio-historique – qui témoigne de la place de la femme dans l'art.

3. le croisement entre écrits et arts plastiques

A. Espaces de lecture dans le lieu muséal : du bon usage des citations

Que peut apporter un texte écrit à une œuvre ? Dans l'exposition *elles@*, on remarque aussi que certaines sections ou sous-sections sont empruntées à des œuvres ou à des expressions littéraires, comme *UNE CHAMBRE À SOI* (de Virginia Woolf), *Mobiliser un espace* (expression dont l'auteur est le philosophe Jean Baudrillard).

Si l'on compare *elles@* à *Big Bang,* l'exposition *elles@* enrichit les titres de sections et les sous-sections de citations de femmes anthropologues (Françoise Héritier), philosophe (Angela Davis, Judith Butler), sociologues (Christine Delphy), psychanalystes (Julia Kristeva)ou de romancières (Virginia Woolf). Dans chaque salle, les citations sont placées près de la porte, pour inciter les visiteurs à les lire avant de voir les œuvres très variées par leurs formes et leurs messages. Ce sont des clés sur le contenu de l'exposition. Camille Morineau insiste sur l'importance de sa décision de

1133 Vattimo G., *La Fin de la Modernité Nihilisme et Herméneutique dans la culture Post-Moderne*, 1985, trad. Alunni C., Paris, Seuil, 1987, p.65.

1134 François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003, p.153.

traiter les références littéraires comme une composante importante de l'exposition. Elle fait remarquer que : « *L'explosion de la présence des femmes en littérature est en fait, pas encore tout à fait correctement relayée par leur présence dans les prix littéraires* [...] *mais historiennes et philosophes, sociologues et anthropologues, universitaires et journalistes sont désormais assez nombreuses pour souligner les manques au fur et à mesure qu'ils apparaissent, rectifiant à la fois la pensée et le discours* »[1135].

C'est ainsi que l'on trouvera des citations de Virginia Woolf, de Simone de Beauvoir ou de Susan Sontag portant sur des points de vue nouveaux pour l'époque et concernant la place de la femme, ses recherches artistiques originales et les contextes sociaux. On le voit, par exemple, avec une citation inscrite près de la porte de la salle *Face à l'histoire*, extraite de l'ouvrage *Le Deuxième Sexe* (1949) de Simone de Beauvoir, qui annonce la théorie des genres chère à Camille Morineau : « *On ne naît pas femme : on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine ; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin. Seule la médiation d'autrui peut constituer un individu comme un Autre* »[1136]. Cette citation qui remet déjà (1949) en question la notion traditionnelle de féminin et de masculin permet aujourd'hui à Camille Morineau de situer le problème dans le cadre de l'exposition. Si l'on compare les deux citations – celle de Virginia Woolf[1137] et celle de S. de Beauvoir – on voit que celle de V. Woolf (1929) présente surtout, de façon explicite, la condition de la femme en tant qu'artiste et ses revendications (en particulier, d'avoir au moins une « petite chambre à soi » où elle pourra créer), alors que celle de S. de Beauvoir, en 1949, signifie surtout que ce n'était pas la naissance qui déterminait le fait d'être « femme », c'est-à -dire un être inférieur, mais que c'était le poids de la société qui la plaçait dans ce rôle secondaire. Si les deux citations peuvent être qualifiées de féministes, celle de Beauvoir va déjà dans le sens de la théorie des genres et annonce les « gender studies »[1138], où est effacée la prise en compte du sexe de naissance. Dans sa conférence inaugurale sur *elles@*[1139], Camille Morineau dit que ces « gender studies », déjà fortement développées en 1980 aux U.S.A, quand elle va faire des études universitaires sur l'art aux États-Unis, l'ont poussée à aller vers son désir de

1135 Catalogue de l'exposition *elles@centrepompidou,* Centre Pompidou, 2009, p.19.
1136 Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe,* Paris, Gallimard, 1949.
1137 cité dans Chapitre II. Le parcours thématique de *elles@centrepompidou*, p. 210.
1138 Aux Etat-Unis l'anthropologue Margaret Mead à partie de 1935, le sexologue John Money, dans les années 50, et le pychanlaliste Robet Stoller en 1964 (gender identity), en plarlant des personnes transgenres et des homosexuls, réfléchissent à la notion de genre, mais d'un point de vue de la sexualité. Ce n'est qu'à partir de 1970, que les féministes reprennent la notion de ''genre'' dans une perspective critique, liées à la place de la femme dans la société.
1139 Conférence ''*une chambre à soi* '', Camille Morineau, conservateur au Centre Pompidou http:// www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/0/6DA59E954D1FC5BDC125755C004C0B1A?OpenDocument&sessionM=2.10&L=1

travailler dans un musée. Mais Camille Morineau explique aussi que cette exposition a été ressentie par elle comme un défi, car elles@ repose sur un paradoxe : faire une exposition consacrée entièrement à des « artistes- femmes » tout en cherchant à effacer le mot « femme » dans cette expression (on ne dit pas « artistes-hommes »), afin de donner aux femmes la possibilité d'être artistes de plein droit : « *faire émerger un thème pour le faire disparaître* » dit-elle[1140].

Grâce à ces citations, dès l'entrée de la salle, le visiteur pourra ainsi s'interroger sur la place de la femme dans la société et surtout en tant qu'artiste. La citation sert d'outil médiatique et permet de dépasser la vision de l'exposition-collection pour arriver à une transformation du cadre mental et à une réflexion non seulement sur les œuvres, mais aussi sur l'impact de la société dans la création artistique.

Avant d'entrer dans la salle *Rouge est la couleur*, on peut lire la citation de l'historienne de l'art féministe Linda Nochlin : « *La forte présence des artistes femmes dans le monde de l'art contemporain est aujourd'hui un fait reconnu. Il est pourtant important de situer sa genèse dans le contexte des vastes révolutions sociales et culturelles menées par les Noirs, les gays, au nom du féminisme ou du postcolonialisme, qui se déroulent depuis les années soixante-dix et sont loin d'être terminées* »[1141]. Ce texte, qui cite les années post 68, montre que la forte présence des artistes-femmes est apparue dans le contexte des révolutions sociales et culturelles et en a bénéficié. Le texte de Linda Nochlin renseigne le visiteur, dans un sens plus anthropologique, sur l'aspect historique du féminisme et explique la présence de la couleur rouge, symbole de vastes révolutions, dans la présentation de cette section. Cette approche anthropologique est conforme à ce que l'historien américain Hal Foster a dit sur le passage de l'art dans le champ culturel, de l'anthropologie[1142], qui conduit le visiteur à revisiter l'histoire pour mieux percevoir les composantes de l'art actuel.

Dans la section *UNE CHAMBRE À SOI*, à l'entrée de la salle *Portraits de famille*, on peut déjà lire une citation tirée de l'ouvrage de Sylviane Agacinski, *Métaphysique des sexes, masculin/féminin aux sources du christianisme* : « *Souligner, comme le feront les Pères, que la femme est femme par son corps signifie implicitement que l'homme est mâle par son esprit. Ainsi se construit la dissymétrie des corps sexués, masculin et féminin, l'un étant le corps de l'image de Dieu, le signifiant de l'Esprit, l'autre étant un second corps donné à l'homme* »[1143]. Comme si, dés le départ, la femme était soumise à l'homme. On voit que ces citations sont mises en jeu suivant un parcours qui, d'œuvre en œuvre,

1140 *Ibid*.
1141 Linda Nochlin, *After the Revolution. Women Who Transformed Contemporary Art,* Munich & London, Prestel, 2007.
1142 Voir Partie I. chapitre II. c. Vision contextuelle : des thématiques anthropologiques, p.79-82.
1143 Sylviane Agacinski, *Métaphysique des sexes, masculin/féminin aux sources du christianisme*, Paris, Seuil, 2005.

conduit à mieux situer l'art dans une vision sociologique plus vaste.

Dans l'exposition *elles@*, cette stratégie littéraire, faite de citations affichées tout au long du parcours, consiste donc à créer des espaces de lecture dans le lieu muséal, car comme le souligne la spécialiste de littérature française moderne Marielle Macé : « *La lecture apparaît bien comme un phénomène d'attraction et de réplique : les livres offrent à notre perception, à notre attention et à nos capacités d'action des configurations singulières qui sont autant de <pistes à suivre>.* […] *Considérons donc la lecture comme un exemple de conduite esthétique intégrée, qui se déploie sur un arc existentiel complet. Intégrée, c'est à dire : non isolée des autres moments d'une esthétique de la vie quotidienne, de toutes les autres conduites qui s'y trouvent mises en jeu*.»[1144]

Tous ces espaces de citations permettent au public d'acquérir des connaissances et des précisions indispensables à la compréhension de ce que veut exprimer cette exposition sur la place de la femme dans l'art. Proposer cette lecture au visiteur est une tentative d'amélioration de la stratégie du parcours thématique, par le croisement des arts plastiques avec la littérature.

On peut cependant se poser une question : que serait cette exposition sans toutes ces références à des écrits ? Nous nous permettons de donner ici notre expérience personnelle. La première fois que nous avons visité *elles@*, nous avons seulement regardé les œuvres (car la lecture de tous ces textes était pour nous assez difficile, à cause de notre niveau de français) et l'exposition nous a beaucoup touché grâce à la grande diversité des œuvres. C'est notre sensibilité qui réagissaient à la variété des expressions artistiques (formes, couleurs, matières, nouveautés) comme nous le faisons d'habitude dans n'importe quelle exposition. Nous sommes retourné trois fois pour voir cette exposition et pour essayer de comprendre la signification du parcours et des thèmes et, pour cela, nous avons été obligé de lire autant que possible les citations ; cette fois-ci les problèmes des artistes femmes nous sont apparues de manière plus évidente. Donc, nous en concluons qu'il y a plusieurs façons de voir une exposition telle que *elles@* : avec sa sensibilité, ses réactions personnelles (homme pluriel), mais aussi avec son intellect et, dans ce cas-là, le rôle des citations a une très grand part, car il ordonne la réception des œuvres dans une certaine direction.

B. Voyage à travers l'exposition : brochure et dépliant

A côté de ces espaces de citations littéraires, nous trouvons aussi des textes plus long à lire, des écrits préparés par le Centre, avec la brochure de *Big Bang* et le dépliant de *elles@*, entreposés à l'entrée des expositions et destinés à donner des

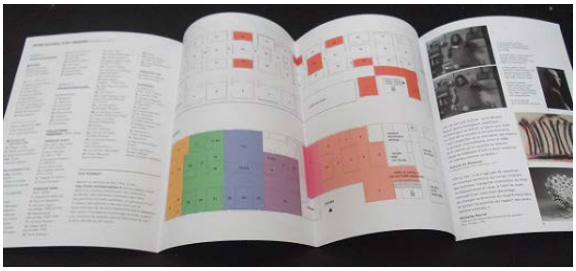
1144 Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être,* Gallimard, 2011, p.15.

informations précises au visiteur sur le parcours. Ils établissent un plan d'accès, et décrivent le site à visiter. Ils sont conçus en complément des textes suspendus aux murs dans elles et présentent l'avantage de pouvoir être conservés par le visiteur dans son cheminement.

Avec les brochures et dépliants, le visiteur peut se balader dans l'exposition, parce que le plan indique le sens du parcours. Quand le visiteur est submergé par l'exposition, comme s'il se trouvait dans un labyrinthe, il peut se sentir perdu. Il a donc besoin d'une carte pour se situer ou trouver un itinéraire. Le plan, qui se trouve aussi bien dans la brochure que dans le dépliant, facilite sa navigation et lui permet de s'orienter à la recherche des œuvres.

Face à la diversité du comportement des visiteurs, on voit que l'exposition au Centre Pompidou, cherche toujours à créer une offre plurielle pour un homme pluriel et à faciliter l'accès de l'art moderne à des publics divers (de niveaux culturels différents : curieux pouvant être attirés par l'originalité du centre, amateurs d'art, touristes, scolaires, chercheurs, jeunes, familles, handicapés ou les quatre types de visiteurs[1145] cités dans l'étude d'Eliséo Véron et Martine Levasseur).

Pour l'exposition *Big Bang*, c'est une brochure, mise gratuitement à la disposition du visiteur, qui présente chaque section et son titre. Au-dessous de chaque sous-titre, des textes explicatifs servent d'introduction et des exemples d'œuvres sont donnés qui permettent un parcours pédagogique et un regard sur un univers nouveau. Ils sont nécessaires pour se situer et pour fournir quelques repères historiques sur la période. Cela peut être un complément à d'autres outils pédagogiques ou servir à quelqu'un qui visite sans guide une exposition. C'est à la fin de la brochure, qu'on peut trouver le plan de l'exposition et seize illustrations en couleur représentant des œuvres emblématiques de chaque section du parcours. Cette brochure de *Big Bang* est nécessairement plus détaillée que le dépliant de *elles@*, car les murs de *Big Bang* ne sont pas revêtus de citations littéraires et historiques comme le sont les murs et panneaux d'*elles@*.



n° 243 : le dépliant de elles

Dans *elles*, c'est un dépliant en 4 volets (3 plis roulés : 8 pages)[1146] qui présente d'abord une introduction générale de l'exposition, en verso ; le visiteur y

---

1145 les « fourmis », les « papillons », les « sauterelles » et les « poissons », voir Partie I. Le renouvellement du programme : développement de la stratégie de l'exposition thématique, b. L'errance : le style mosaïque ou labyrinthe, p. 75, les sociologues Eliséo Véron et Martine Levasseur avaient distingué quatre types de visiteurs dans l'ouvrage *l'Ethnographie de l'exposition, l'espace, le corps, le sens*, Centre Pompidou, 1983, le Tableau Typologie des visiteurs dans Annexe, p.445.

1146 Illustration n° 243 , le dépliant de exposition *elles*, 4 volets (plis roulés : 3 plis- 8 pages)

trouve une introduction qui situe les sept sections de l'exposition par rapport aux collections modernes (1905-1960).

En ouvrant le dépliant, on peut voir la liste des différentes sections et sous–sections, le plan des salles numérotées et en couleur, quatre images des œuvres[1147] et deux des citations[1148]. Le choix du dépliant a été fait afin de permettre une modification du contenu en fonction de l'accrochage mobile murales de l'exposition[1149] qui contribue à élargir l'exposition sur d'autres œuvres de temps en temps.

De plus, nous remarquons que, dans *elles@*, si les visiteurs disposent bien d'un plan des salles sous forme de dépliant, ils ne disposent pas d'un ordre de visite clair, ce qui fait qu'ils ne sont pas toujours obligés de suivre un dispositif imaginé d'avance par les commissaires et qu'ils peuvent donc se créer une trame narrative personnelle – contrairement à *Big Bang* où le sens du parcours se fait de façon linéaire, car la trame est construite pour suivre le thème de *Destruction/Création* et, la trame d'initiation du visiteur. Le parcours de *elles@* permet une plus grande liberté de visite qui, pourtant, parfois, peut être gênante, car le visiteur peut se sentir perdu.

L'intérêt de ces dépliants et brochures c'est qu'ils permettent au visiteur à la fois de s'orienter dans le parcours, puis, d'apprécier le thème, mais ils peuvent aussi, lorsque le visiteur a terminé sa visite, lui permettre (chez lui, à n'importe quel moment) de revivre plus facilement son expérience muséale et d'y réfléchir.

C. Feuilles pour le visiteur « sauterelle »

Lorsque le visiteur de *elles@* arrive au cinquième étage, vers lequel les dépliants l'on orienté, pour voir, en confrontation, une vingtaine d'œuvres d'artistes femmes avec les œuvres masculines de l'exposition permanente, il trouve quatre feuilles permettant des visites très rapides, en somme pour le type de visiteur ''sauterelle'', qui orientent le regard vers des sections de 2 à 4 tableaux. Ces feuilles sont une des caractéristiques d'accompagnement de la collection permanente : il s'agit de feuilles à lire recto-verso (recto :le titre, en grosses lettres, verso : le slogan et un commentaire).

Une feuille pour le premier parcours, avec comme titre « *ÇA CRAINT – un quart d'heure pour dire non!* », (une visite de 15 min.), présente des questions sur les

1147 4 images des œuvres : 1. Martha Rosler, *Semiotic od the Kitchen,* 1975. ; 2. Claude Cahun, *Autoportrait*, 1919. ; 3. Nancy Spero, Victims (extrait de la série The War), 1967. ; 4. Louise Campbell, Chaise « Veryround », 2006.

1148 Les citations de Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe,* Paris, Gallimard, 1949. ; Michelle Perrot, Préface à *Une Histoire des femmes est-elle possible ?*, Paris, Rivages, 1984.

1149 Voir dossier de presse *elles@centrepompidou : RÉACTIVATION DE L'ACCROCHAGE DU MUSÉE,* NIVEAU4, janvier 2011, trois accrochages afin de pouvoir présenter autant d'artistes (200) que possible.

moments historiques auxquels il faut dire « NON » : avec, en références, deux œuvres présentant l'idée de dictature (sans doute une dénonciation de jusqu'où peut aller ce désir de pouvoir masculin, non seulement sur les femmes, mais sur une civilisation entière) : *Force de concentration de Monsieur K*. (1934) de Victor Brauner qui par une peinture « *nauséeuse* […] *fait le portrait du despote et dénonce les dictatures qui, en 1934, sont de plus en plus présentes en Europe* »[1150] et *L'Adoration du veau* (1941) de Picabia, où l'on voit « *des bras tendus, ressemblant à des saluts fascistes* » qui soutiennent une tête de veau.

Le deuxième parcours, « *GRAND HUIT- trois quart d'heure la tête en bas* », (une visite de 45 min.) propose de voir quatre œuvres : *La Gigue irlandaise* (1961) de Jean Dubuffet ; *La Femme à la guitaire* (1913) de George Braque où l'on voit « *Figure majeure du cubisme – courant attaché à la décomposition des objets en de multiples facettes –, Braque met au défi les capacités de perception du spectateur* »[1151] ; *Xpace and the Ego* (1945) de Matta où l'on voit des « *corps totémique, membre squelettique, gueule crispée, sexe érigé* – […] *Xpace and the Ego met en scène l'impuissance et la révolte de l'homme face aux désastres d'ordre naturel, moral et politique* »; *Roue de bicyclette* (1916) de Marcel Duchamp : « *L'objet <promu au rang d'oeuvre d'art > devient dès lors une véritable machine à produire du discours sur l'art* »[1152]. Les textes incitent à observer les formes et les techniques, mais aussi à découvrir comment les courants cubiste, surréaliste et dadaïste traitent le sujet de l'art moderne.

Pour le troisème parcours, « *SPEED DATING – deux minutes trente avec Sylvia* » (Pour une visite de 2 min.30), la feuille de présentation guide le visiteur vers une œuvre unique : *Portrait de femme* (1926) d'Otto Dix, un portrait de journaliste Sylvia Von Harden qui « *affiche une pose nonchalante, voire arrogante.* […] *Sa laideur, transcendée par sa sensualité, fascine* »[1153].

Le quatrième itinéraire, « *FENG SHUI- une demi-heure en apesanteur* » (une visite de 30 min.), conduit vers trois œuvres : *L'Acrobate bleu* (1929) de Pablo Picasso : « *son corps tracé d'une seule ligne évoque un nuage en mouvement. Nulle contrainte ne l'entrave, la peur du vide lui est étrangère* »[1154] ; *La Sieste* (1925) de Mirò : « *c'est un champ de résonance, de pulsations et de vibration, ouvert à toutes les lectures, où le lourd et le léger, le haut et le bas, le réel et le virtuel, le précis et l'informe entrent en mystérieuse* »[1155] et *Ecriture rose* (1958) de Simon Hantaï, où l'artiste a « *recopié des textes provenant de la Bible ou de ses lecture philosophiques. Ce qui ressort de cette œuvres ? Une vibration et un suspens, les signes paraissant disséminés dan une sorte*

1150 Voir annexe, pp. 448-455, les feuilles accompagnés : Parcours à la découverte des collections, *ÇA CRAINT – un quart d'heure pour dire non !*
1151 *Ibid.GRAND HUIT- trois quart d'heure la tête en bas,* Centre Pompidou.
1152 *Ibid.*
1153 *Ibid*. *SPEED DATING – deux minutes trente avec Sylvia.*
1154 *Ibid*. *FENG SHUI- une demi-heure en apesanteur.*
1155 *Ibid*.

d'apesanteur »[1156].

Ce type de mise en valeur de certaines œuvres peut paraître très intéressant. Ces feuilles d'accompagnement sont conçues comme des supports d'interprétation qui répondent aux préférences de chacun. Elles sont nécessaires pour fournir quelques repères historiques sur la période couverte, pour identifier des faits se passant pendant la période importante pour l'art moderne (fuite des artistes, en particulier juifs vers les États-Unis), pour s'informer rapidement sur différents mouvements artistiques (cubisme, primitivisme, le ready-made), pour évoquer un thème (la légèreté, l'apesanteur) chez certains artistes, Picasso, Miro, Simon Hantaï. Les textes de ces feuilles d'accompagnement proposent un questionnement, censé provoquer une réflexion nécessaire à la compréhension, non seulement, de l'histoire de l'art moderne, mais aussi du thème qui, quoiqu'identique sur chaque feuille est traité de manière différente selon les artistes.

On peut se demander alors pourquoi *Big Bang* et *elles*@ n'ont pas exploité ce type d'invitation à contempler certaines de leurs œuvres. La réponse tient dans le genre d'expositions de *Big Bang* et *elles*@ : l'exposition thématique qui est préparée spécialement pour répondre à une question développée par le parcours et la scénographie : pour *Big Bang* comment est né et s'est développé l'art moderne ? Pour *elles*@, quelle est la place des femmes dans le domaine artistique ?

Une autre aide intéressante qui comporte une présentation en partie textuelle, mais cette fois qu'il faut acheter (29,90 euros pour *Big Bang* et 39,90 euros pour *elles*@) est le catalogue de l'exposition, auquel nous allons maintenant nous intéresser.

4. Constituer une trace mémoire de la visite : les enjeux du catalogue ?

Nous allons examiner les nouveaux enjeux du catalogue à partir de quatre approches :

- Discours analytiques dans le catalogue de *Big Bang*
- Pour comprendre *elles*@: textes et contextes
- La singularité par rapport à la mode d'existence des expositions
- Chronologie art/société

Dans une introduction à un cours de catalogage pour les élèves bibliothécaires, Germain Viatte, directeur des collections au MNAM, présente ce qu'est un catalogue. Les catalogues d'exposition produits par les musées il y a trente ans (c'est

1156 *Ibid*.

à dire, étant donnée la date 1991 de l'article, il s'agit maintenant d'il y a plus de 55 ans) comportaient une liste des œuvres et peu ou pas de textes documentaires. Germain Viatte : « *évoque l'évolution vers une publication d'un genre nouveau, réunissant, outre les commentaires des pièces et tableaux exposés, des textes d'auteurs, d'artistes, d'historiens de l'art qui ont parfaitement saisi l'impact documentaire de ce nouvel outil sur un public de plus en plus demandeur* »[1157].

Si on compare le catalogue de l'exposition *DADA* qui a eu lieu du 30 juin au 25 août 1920, à Berlin, et dont le titre était *Dada Messe (la Première Internationale dadaïste)* qui ne comportait qu'une seule feuille et, par exemple, le catalogue *DADA* de l'exposition, organisée par le Centre Pompidou en 2005, ouvrage broché qui « *réunit l'ensemble le plus complet à ce jour de documents, correspondances, œuvres participant de l'esprit dada, dont un grand nombre d'inédits* »[1158], on s'aperçoit que les catalogues ont beaucoup changé en 85 ans, et qu'il s'agit à présent d'œuvre qui exigent beaucoup de recherches. Laurent Le Bon, responsable de ce catalogue *DADA*, parle du magnifique catalogue de l'exposition inaugurale (en 2010) du Centre Pompidou de Metz (dont il a été directeur) *Chef d'œuvres ?*, catalogue de 568 pages, relié, doré sur tranche, comme d'un « *beau livre* [...] *le livre que l'on pose sur sa table basse* »[1159]; en somme, un catalogue peut même être un objet de luxe, un chef d'œuvre en soi, ou même un objet de spéculation financière, puisque le gros catalogue broché de 350 pages de 350 pages de *Danser sa vie* [29,90 euros au départ] devenu quasiment introuvable, coûte maintenant, en français, de 295 à 500 euros selon l'état, et, en anglais, 772 euros).

Pour *Big Bang* et *elles*@, il ne s'agit pas de catalogues aussi luxueux que *Chef d'œuvres ?*, mais de catalogues contenant un nombre important de pages (183 pages pour *Big Bang* et de 384 pages pour *elles*@), avec une couverture brochée et pliante (qui offre, seulement dans le cas de *elles*@, à l'avant et à l'arrière des photos d'œuvres de l'exposition), des catalogues qui ressemblent aux catalogues produits actuellement par le Centre. Ces catalogues sont entreposés dans les salles d'exposition, par exemple, à l'entrée de elles dans *FEU À VOLONTÉ* et dans la salle *Cellules d'habitation* de la section *CHAMBRE À SOI ;* ainsi le visiteur peut feuilleter sur place le catalogue. Il est possible d'y retrouver des photos des œuvres des artistes et des textes orientant le lecteur vers une compréhension de l'exposition. Les catalogues sont destinés à donner des informations précises sur les œuvres exposées. Ils sont conçus pour le public en complément des textes suspendus aux murs.

1157 Delaigle, Francine. *Les catalogues d'exposition*. Bulletin des bibliothèques de France [en ligne], n° 2, 1992 [consulté le 17 octobre 2015]. Disponible sur le Web : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1992-02-0106-001>. ISSN 1292-8399.

1158 Le catalogue est devenu une sorte d'oeuvre de collection et se vend aujourd'hui entre environ 200 euros et 600 euros.

1159 *Écrire sur l'art (aujourd'hui), Propos autour du catalogue d'expo…*, Laurent Le Bon (entretien avec Roland Huesca), Le portique numéro 30 : 2e semestre 2012, p.103.

Le catalogue justifie la conception de l'exposition et conserve la trace de l'événement éphémère qu'est une exposition. C'est à la fois un outil de communication et un outil documentaire important. Ce n'est pas seulement une compilation pour la mémoire institutionnelle, ni une tentative de donner une description détaillée des œuvres au public. La publication du catalogue correspond à une politique éditoriale qui s'appuie sur une stratégie pour répondre à la fonction promotionnelle de l'exposition.

Nous allons étudier d'abord le catalogue de *Big Bang* et son discours analytiques, puis celui de *elles@* avec l'exposé des moyens utilisés pour comprendre cette exposition.

A. Discours analytiques dans le catalogue de *Big Bang*

La mise en page du catalogue de *Big Bang* s'organise suivant les thèmes dans la logique d'exposition des œuvres. Par exemple, le catalogue de *Big Bang* offre une présentation des huit sections centrales formant le parcours thématique : *DESTRUCTION, CONSTRUCTION/DÉCONSTRUCTION, ARCHAÏSME, SEXE, GUERRE, SUBVERSION, MÉLANCOLIE,* et *RÉENCHANTEMENT.* Cette conception thématique fait sortir l'exposition de la narration chronologique traditionnelle.

Huit textes d'introduction[1160] apparaissent au début du catalogue. Après un Avant propos et une Préface[1161], on peut lire une Introduction dans laquelle Catherine Grenier, commissaire de l'exposition, expose l'idée directrice[1162] – la destruction – qui a présidé à la conception de cette exposition. Veinent ensuite de la p.22 à la p.27 des textes traitant des formes d'art nouvelles admises de la p.22 à p.25 dans le musée – d'abord sur l'architecture et le design, de Chantal Béret, conservatrice du MNAM et historienne de l'art, portant sur la pensée évolutive de la destruction dans le domaine de l'art et surtout de l'architecture, sous le titre : *De table rase en radicalité : quelques figures de la destruction architecturale*. Elle y cite une figure majeure comme Le Corbusier et décrit l'évolution moderne de l'architecture : « *contre l'ennui du monde administré, contre l'Autorité, contre la <chiourme architecturale> dénoncée par Georges Bataille, contre la normalité, contre ce rêve de pureté inhumaine devenu cauchemar, contre la moralité et savante. <Contre-architectures> et fictions spatiales cristallisent avec une <insoutenable légèreté> de nouveaux modes de vie. Structures gonflables, containers, caravanes, bulle transparente, dômes, capsules, combinaisons spatiales, tel sera l'habitat des 'nouveaux aéronautes de l'esprit', qui accèdent à l'apesanteur et au nomadisme* »[1163]. Ce texte présente les tendances nouvelles en opposition avec les

1160 Catalogue de l'exposition *Big Bang*, Centre Pompidou, Paris, 2005, de p.9 à la p.36.
1161 Catalogue de l'exposition *Big Bang*, de p.9 à 12.
1162 Catalogue de l'exposition *Big Bang,* Centre Pompidou, 2005, de p.13 à 21.
1163 Catalogue *Big Bang*, Centre Pompidou, p.24.

différents styles, formes, traditions et notions de passé. Dans le catalogue, le visiteur en aura une illustration[1164] avec des œuvres comme *The Cocoon*, (1971) de Klaus Pinter ou *Bulle* (1983) de Jan Kaplicky dans la sous section *Anti-architecture*, œuvres évoquant les systèmes gonflables. Plus de la p.25 à p.27 se trouve un texte sur le design par Nicole Chapon-Coustère (commissaire d'expositions du MNAM), suivi par trois textes de la p.28 à la p.38 liés au thème de la destruction qui apportent un supplément de renseignements sur le thème de la « *Destruction : Explosion de gaz chez un vitrier* », par Marianne Alphant (écrivaine et critique littéraire française) et « *Destruction vs Destruction* » de Érik Bullot (cinéaste français), pour terminer par un entretien entre Catherine Grenier et le philosophe Alain Badiou, qui contribue à la valorisation de l'exposition en en faisant une référence artistique.

Tous ces textes apparaissent comme des clés de la compréhension dont la dimension narrative explique la logique thématique de l'exposition et sont beaucoup plus précis et analytiques que les panneaux explicatifs à l'entrée des salles.

Après ces six textes d'introduction (de la p.13 à la p.36 du catalogue), viennent à la fin de chaque section, des textes qui présentent et analysent le contenu de la section. Prenons comme exemple le texte sur « *Le caractère destructeur* » par Walter Benjamin, qui écrit en 1931 : « *Le caractère destructeur ne connaît qu'un seul mot d'ordre : faire de la place ; qu'une seule activité : déblayer. Son besoin d'air frais et d'espace libre est plus fort que toute haine. Le caractère destructeur est jeune et enjoué. Détruire en effet nous rajeunit, parce que nous effaçons par là les traces de notre âge, et nous réjouit, parce que déblayer signifie pour le destructeur résoudre parfaitement son propre état, voire en extraire la racine carrée.* [...] *Le caractère destructeur rejoint le front des traditionalistes. Certains transmettent les choses en les rendant intangibles et en les conservant ; d'autres transmettent les situations en les rendant maniables et en les liquidant. Ce sont ces derniers que l'on appelle les destructeurs.* [...] *Aux yeux du caractère destructeur rien n'est durable. C'est pour cette raison précisément qu'il voit partout des chemins. Là où d'autres butent sur des murs ou des montagnes, il voit encore un chemin* »[1165].

Le texte de Walter Benjamin évoque une approche anthropologique et une thématique cruciale pour *Big Bang* ; il décrit l'aspect plutôt positif du caractère destructeur en soulignant ses particularités : le destructeur a l'esprit jeune et enjoué, il n'accumule rien du passé, il est plein d'énergie. Pour les visiteurs, la destruction a ainsi un aspect positif plus rassurant et, pour ceux qui auraient tendance à ne pas accepter l'aspect inattendu de l'art contemporain, ce texte montre que l'art a une sorte de destin : « *là où d'autres butent sur des murs ou des montagnes, il voit encore un chemin* ».

La destruction a été effectivement associée aux conceptions et théories esthétiques, mais ce texte apporte aussi des interprétations sur les questions

1164 Illustration n° 193 : Catalogue *Big Bang*- page 143, Centre Pompidou, Paris, 2005, p.143.
1165 Catalogue *BIG BANG*, Centre Pompidou, Paris, 2005, p.58.

ontologiques de l'art et évoque le fait que le caractère destructeur est inhérent à l'art comme une de ses caractéristiques majeures : déblayer et transmettre. Cet acte artistique apparaît comme le caractère essentiel de l'art moderne et contemporain. Le destructeur se nourrit de la réflexion sur le contexte et aboutit à l'élaboration d'un processus de pratiques artistiques multiples. La citation restitue la spécificité de l'œuvre d'art dans le contexte moderne.

La constitution d'un catalogue (le plan, les informations sur les œuvres, les textes, les images) contribue à la mise en lumière pour le lecteur de la signification que les organisateurs de l'exposition ont choisi, mais ils « *portent* [aussi] *les discours contribuant à la signification que leur assignent leurs différents lecteurs* »[1166]. La dimension narrative du catalogue élucide une intention du concepteur de l'exposition (artiste, commissaire ou scénographe), mais les lecteurs, comme nous l'avons vu, restent pluriels.

Sur la partie repliée de la couverture à la fin du catalogue est imprimé un petit texte de 20 lignes qui résume le sens du catalogue et de l'exposition, et qui apporte « *une lecture renouvelée des phénomènes culturels et artistiques du XX^e^ siècle, ainsi qu'une compréhension des pulsions et des procédures qui ont été à l'œuvre* »[1167].

Est-ce à dire qu'un catalogue (et même l'exposition qui a donné lieu à ce catalogue) peut rendre un phénomène dans sa totalité. Ce ne peut être que le condensé d'un phénomène qui s'est déroulé pendant de longues années et qui, d'autre part, ne présente que le point de vue du commissaire et des collectifs qui ont crée aussi bien le catalogue que l'exposition et forcément qui contient donc des non-dit ; mais cela reste une « lecture de phénomènes culturels et artistiques » et une tentative d'expliquer « les pulsions et procédures qui ont été à l'œuvre » pour, dans le cas de *Big Bang*, faire naître l'art moderne en rappelant une époque que beaucoup de visiteurs de l'exposition et de lecteurs du catalogue n'ont pas connue. Tous ces textes, en présentant les caractéristiques artistiques de l'exposition, analysent aussi les conditions sociales et historiques dans lesquelles les œuvres exposées ont été créées et ont donc une portée anthropologique aussi bien qu'artistique et soulignent le côté culturel du Centre Pompidou.

B. Comprendre l'exposition *elles@* : textes et contextes

Pour *elles@*, même si le catalogue fait, en partie, référence au début du XX^e^

1166 Roger Chartier, *Au bord de la falaise : L'histoire entre certitudes et inquiétude,* Albin Michel, 2009, p.212.

1167 Le catalogue de l'exposition *Big Bang,* Centre Pompidou, la couverture à la fin du catalogue.

siècle et à ses problèmes, l'exposition portant sur les revendications de beaucoup de femmes-artistes qui s'expriment à présent, doit se présenter de façon différente du catalogue de *Big Bang* : A chaque exposition son catalogue.

Pour l'exposition *elles@*, c'est Camille Morineau et Annalisa Rimmaudo[1168] qui décident du choix du contenu du catalogue. On trouve une démarche un peu différente : au début du catalogue sont présents (de la p.4 à la p.9) des Remerciements à toutes les artistes présentées et un Avant-propos du Président Alain Seban, et d'un autre du mécène de l'exposition Yves Rocher (directeur de sa marque de produits esthétiques), une Préface d'Alfred Pacquement, directeur de MNAM, cautionnant le choix de cette exposition par sa principale organisatrice, le commissaire Camille Morineau.

Par ces pages de 4 à 9 (remerciements, discours de personnages importants), Camille Morineau semble vouloir montrer l'importance de cette exposition, ce catalogue s'appuie sur le parcours des sept sections qui sont chacune précédée d'Introductions écrites par Camille Morineau et différents conservateurs qui ont travaillé avec elle, ainsi qu'avec des historiens et théoriciens de l'art[1169].

C'est en fin de catalogue que l'on trouve douze longs articles (de la p.276 à la p.335) de philosophes, d'historiennes, de sociologues, de journalistes, de professeurs, de critiques d'art, qui analysent et donnent leur avis sur le « genre » (par exemple « *Le genre en représentation* » [1170]) et sur les féministes, les femmes et la société (« *La gêne du féminin* »[1171] ou « *Les femmes artistes et les institutions avant 1950* »[1172]).

Prenons par exemple, « *Le genre en représentations* », écrit par le sociologue Éric Fassin qui souligne l'exemple d'un collectif féministe, *La Barbe*, et lance la réflexion sur la mise en scène du genre dans le théâtre. À la fin de son article, il dit : « *Au travail politique qui donne à voir, avec l'exclusion des femmes, l'ordre qui régit le monde de l'art, répond ainsi le travail esthétique qui construit une représentation (et non un reflet) de la féminité – et du même coup participe, non pas à sa naturalisation, mais à sa déconstruction* »[1173] (« *Autrement dit, des femmes parlent en tant que femmes pour ne pas se voir assigner un rôle de femmes* »[1174]).

Les autres essais – par exemple, « *Pussy Galore et Bouddha du futur, Femmes, graphisme* », écrit par Catherine de Smet, historienne d'art, proposent ensemble un

---

1168 Annalisa Rimmaudo est un professeur en histoire de l'art, voir le catalogue *elles@*, Centre Pompidou, p.381.

1169 Les introductions aussi bien écrites par des femmes (5) que par des hommes (3).

1170 Éric Fassin, *Le genre en représentation*, Catalogue exposition elles@centrepompidou, Centre Pompidou, 2009, p. 300-303.

1171 Élisabeth Lebovici, *La gêne du féminin*, Catalogue exposition *elles@centrepompidou,* Centre Pompidou, 2009, p. 276-277.

1172 Catherine Gonnard, *Les femmes artistes et les institutions avant 1950*, Catalogue de l'exposition *elles@centrepompidou*, Centre Pompidou, 2009, p.286-289.

1173 Cat. de l'exposition *elles@centrepompidou*, Centre Pompidou, 2009, p.303.

1174 *Ibid*., p. 303.

renouvellement de l'esthétique conventionnelle et rendent compte des diversités culturelles et des transformations profondes de la société à travers les thèmes que les artiste-femmes ont abordés.

La question est donc de savoir quels textes pour quels lecteurs ? Ces douze articles dans le catalogue de *elles@* s'adressent à des spécialistes de domaines différents, des lecteurs cultivés ou certainement déjà amateurs de l'art moderne et contemporain ou à des féministes.

Il faut remarquer que, dans le catalogue de *elles@*, se trouve aussi déjà, à côté de chaque œuvre, un commentaire de l'artiste sous forme d'une interview, d'une citation ou d'un texte dans lequel elle s'exprime sur son propre travail artistique et, souvent, sur la place de la femme dans la société. Ce commentaire remplit une fonction explicative et interprétative de l'œuvre qui peut alimenter aussi bien la réflexion du visiteur (spécialiste, amateur), que celle du novice ou du visiteur non-initié.

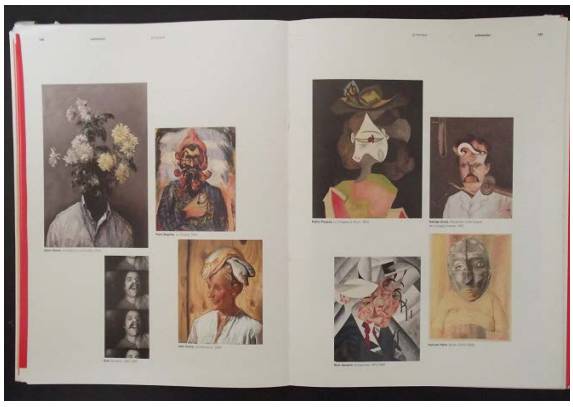
En effet, à chaque catalogue selon sa spécialité : *Big Bang* expose une thèse (comment s'est formé l'art moderne et contemporain) à laquelle Grener invite le visiteur grâce à un parcours structuré par étapes (les huit sections), alors que l'exposition *elles@* doit présenter à la fois la situation de la femme dans la société, des œuvres de femmes-artistes dans différents domaines et la revendication d'une place reconnue de la femme dans le domaine de l'art.

Le catalogue est conçue comme un moyen de faire accéder à l'art le grand public quel qu'il soit. Nous allons voir en quoi se ressemblent et se différencient la présentation visuelle dans les catalogues des œuvres de chacune des expositions et leur mise en page.

C. la représentation visuelle par rapport aux modes d'existence des deux expositions

a. *Big Bang* : une analogie visuelle

Dans le catalogue de *Big Bang*, une page rassemble d'une à quatre images représentatives d'un thème. Par exemple, pour la sous section *Éclats*, dans la section *CONSTRUCTION ET DÉCONSTRUCTION*, on voit les quatre photographies des œuvres suivantes: *Éclats peints n°78 Vert Armor* de Daniel Buren, *Prikken paa I en* de Kurt Schwitters, *Bouteille et verre* d'Henri Laurens et *Canapé*



n° 245 : page 136,137 du Catalogue Big Bang

Kandissi d'Alessandro Mendini.

Ce rassemblement d'images correspond à des œuvres qui, dans l'exposition, se trouvent disposées les unes à proximité des autres. On voit qu'il y a donc une tentative de rendre, aussi bien que possible, la place des œuvres comme le visiteur peut les voir, afin de mieux faire ressortir le thème de l'exposition.

La mise en page du catalogue *Big Bang* correspond à l'intention scénographique de C. Grenier. De même, dans la sous-section *Grotesque* (*SUBVERSION*), le lecteur peut remarquer qu'il y a aussi quatre images sur chaque page[1175]. Dans les deux illustrations, on voit que sous chaque image est présente une légende minimale (le titre, l'auteur, l'année de réalisation, la dimension: une sorte de ''cartel'' minimaliste).

Voir ces œuvres présentées ensemble sur la même page, par une mise en scène semblable à celle de l'organisation de l'espace de l'exposition et sans commentaire, provoque une analogie formelle qui en accentue la perception et tend à valoriser les œuvres, les unes par rapport aux autres.

b. *Elles@* : Interprétation visuelle

n° 246 : page 66,67 du Catalogue elles@

Dans le cas de *elles@*, du fait des commentaires qui accompagnent chacune des œuvres, les pages ne présentent, le plus souvent, qu'une illustration (beaucoup plus rarement deux) ; l'effet n'était pas le même dans le catalogue *Big Bang* qui valorisait les œuvres par analogie formelle ; dans *elles@* chaque illustration est valorisée et interprétée par un discours, comme ceux que le visiteur peut trouver sur le cartel supplémentaire au long du parcours.

L'autre rapport du catalogue avec le mode d'existence de l'exposition *elles@* pose la question des reproductions visuelles qui ne correspondent pas forcément à la scénographie telle qu'elle a été réalisée à différents moments, car il y a eu des réaccrocharges (3 fois) pour présenter autant d'artistes que possible (plus de 200 dont d'ailleurs le catalogue donne aussi la très longue liste de la p.374 à la p.379 et même si certaines n'apparaissent pas dans l'exposition).

Ceci soulève le problème du moment de présentation d'un catalogue d'exposition, engendrant parfois une certaine frustration ou un inconvénient, que souligne l'ancien directeur du Centre Pompidou de Metz, Laurent Le Bon dans un entretien avec Roland Huesca : « *c'est dommage que le catalogue surgisse le jour du vernissage, car ce qui serait intéressant c'est qu'il arrive après pour témoigner de ce qui a*

1175 Illustration n° 245: Catalogue *Big Bang*-page 136,137, Centre Pompidou, Paris, 2005, p.136.

été, au niveau visuel notamment »[1176].

Il y a aussi plus d'œuvres vidéo dans *elles@*. Il est évident que le catalogue ne pourra jamais parfaitement illustrer ce type d'œuvre, mais il permet, pour le musée et le public, qu'une trace en subsiste après l'exposition. C'est évident que « l'espace exposition » et « l'espace catalogue » ne peuvent être les même : l'expérience vécue de l'un et de l'autre est différente: dans les salles du musée, les lumières, la réalité des œuvres, leur présentation sur les murs ou dans l'espace, la scénographie générale concourent à créer un effet d'immersion plus fort, peut-être parce qu'immédiat, alors qu'avec un catalogue il est possible de réfléchir à loisir, de revenir aussi souvent qu'on le désire sur telle ou telle œuvre (même après des années lorsque l'exposition a disparu); mais l'œuvre présentée dans le catalogue ne peut être cependant que le reflet photographique, même très beau, de l'œuvre ''vivante'' de l'artiste.

D. Chronologie art/scociété

L'autre question que nous voulons soulever ici concerne la présentation de la chronologie très détaillée du catalogue de *elles@* (de la p.338 à la p.369). Cette partie, inexistante dans le catalogue *Big Bang*, est située à la fin du catalogue *elles@* et vient compléter les commentaires du commissaire et des autres auteurs. La mise en page de cette chronologie s'étend de 1900 à 2009, date de l'exposition, et présente, en parallèle, l'évolution de l'art féminin du XX^{e} siècle sous le titre *ART* (moitié haute de chaque page) et l'évolution mondiale du féminisme sous le titre *SOCIÉTÉ*[1177] (moitié basse de chaque page).

Cette chronologie du catalogue *elles@* est beaucoup plus détaillée que celle des panneaux qui accompagnent dans les salles d'exposition, car elle veut nettement définir les rapports de l'art féminin avec les événement de la société. Cette chronologie détaillée peut inciter le lecteur à fouiller et décrypter l'amas des événements qui ont pu créer les tendances artistiques féminines de l'époque. Cette chronologie met aussi en évidence la manière dont l'histoire actuelle de l'art associe les mouvements artistiques aux mouvements sociaux.

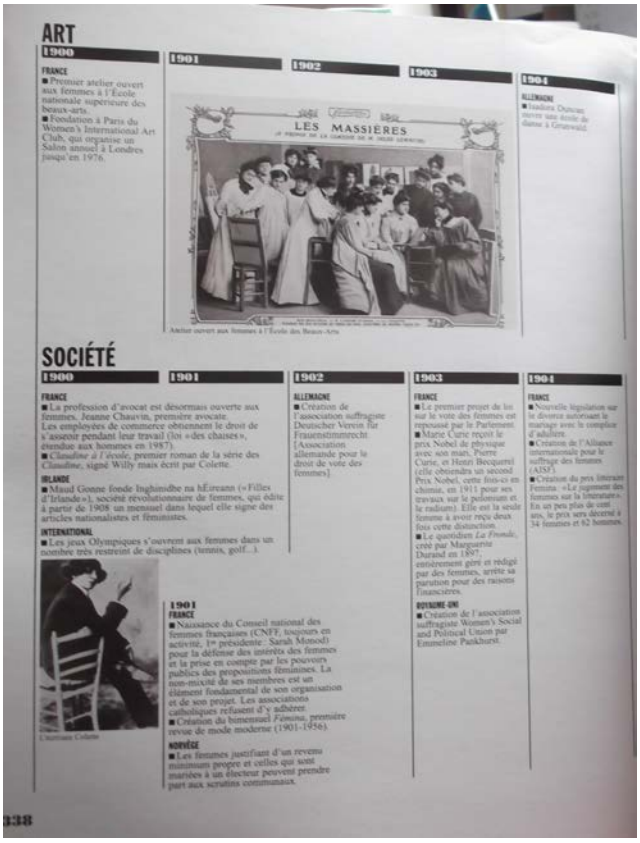
La chronologie *ART* « *tente de retracer les événements artistiques majeurs dans l'histoire de l'art et des femmes aux XX^{e} et XXI^{e} siècles, principalement en Europe et aux État-Unis, en privilégiant les actions et les expositions collectives* »[1178]. Par exemple, on y lit qu'a eu lieu aux État-Unis, en 1972, l'« *Ouverture à New York d'A.*

1176 Laurent Le Bon (entretien avec Roland Huesca), *Propos autour du catalogue d'expo…,* le Portique numéro 30 : 2^{e} semestre 2012.

1177 Illustration n° 247 : catalogue de l'exposition *elles@centrepompidou*- page 338, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 360.

1178 Nathalie Ernoult, *Chronologie,* catalogue de l'exposition *elles@centrepompidou*, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 337.

I.R (Artists in Residence), première galerie coopérative de femme artiste […] »[1179]. En France, « *Catherine Millet, critique d'art, fonde avec Daniel Templon la revue d'avant-garde Art Press International.*»[1180] Et « *Annette Message réalise Les Tortures volontaires, œuvre photographique qui met en scène les stéréotypes de beauté imposés aux femmes par le biais des médias* »[1181]. Ces textes sur les événements contemporains des œuvres présentées renseignent sur l'ensemble des manifestations concernant l'engagement des femmes dans le domaine de l'art. Ils élargissent donc la vision des œuvres en les plaçant dans la perspective des événements artistiques concomitants à travers le monde.



ART
1900
Premier atelier ouvert aux femme à l'École nationale supérieure des beaux-arts.
1904
Isadora Duncan ouvre une école de danse à Grunwald.

SOCIÉTÉ
1900
les jeux olympiques s'ouvrent aux femmes dans un nombre très restreint de disciplines.
1901
Naissance du Conseil national des femmes française.
1902
Création de l'association suffragiste.
1903 Le premier projet de loi sur le vote des femmes est repoussé par le Parlement.

n° 247: Page 338 du catalogue de elles@

En dessous, dans la partie *SOCIÉTÉ* la chronologie « *privilégie les événements français et européens. Cependant sont mentionnés certains faits advenus en Amérique du Nord qui ont eu de fortes répercussions en Europe* »[1182]. Ces deux parties *ART* et *SOCIÉTÉ* sont inextricablement liées. Parfois apparaît un texte jugé important par l'équipe organisatrice de l'exposition : ainsi, entre la page sur l'année 1912 et la page sur l'année 1913, les deux parties de la chronologie sont unifiées par un texte intitulé « Manifeste

1179 Catalogue de l'exposition *elles@centrepompidou*, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 356.
1180 *Ibid*.
1181 *Ibid*.
1182 Nathalie Ernoult, *Chronologie, catalogue elles@centrepompidou*, Paris, Centre Pompidou, 2009, p.337.

de la femme futuriste », de Valentine de Saint-Point, dans lequel elle proclame « *Nous vivons à la fin d'une de ces périodes. Ce qui manque le plus aux femmes, aussi bien qu'aux hommes, c'est la virilité.* […] *Femmes, trop longtemps dévoyées dans les morales et les préjugés, retournez à votre sublime instinct, à la violence, à la cruauté* »[1183]. Elle pose la question du positionnement politique de la femme, souhaitant également montrer la nouvelle image de la femme moderne, réclamant l'égalité avec l'homme et l'émergence du mouvement des artistes-femmes. Autre exemple, entre l'année 1929 et l'année 1930, apparaît la citation des textes si importants de Virginia Woolf (1929) et celle du texte de Simone de Beauvoir pour l'année 1949.

Si cette chronologie de *elles@* propose une approche diachronique de la création au féminin permettant au lecteur de la situer dans le contexte des événements sociaux du XX^e^ siècle (ce qui paraît indispensable dans l'exposition *elles@*, dont le thème était l'évolution et l'avènement de la femme-artiste au XX^e^ siècle), cette chronologie ne s'imposait pas pour le catalogue de *Big Bang*, dont le sujet était justement la rupture radicale avec les pratiques artistiques antérieures. Dans *elles@*, le texte vise un champ plus ouvert sur le contexte d'apparition ou la conception des œuvres en rapport avec la société de leur temps.

ART

2008-2009
plusieurs expositions féministes.

SOCIÉTÉ

2008
Mariage homosexuel voté aux USA en Californie et Massachusette.[...] En France : persistance des inégalité de salaires (l'écart moyen entre les salaires masculins et féminins est de 40 %).

n° 248 : Page 369 du catalogue de elles@

Les catalogues offrent donc un point de vue sur les œuvres, qui complète et enrichit le contenu de l'exposition. Le sujet de l'exposition étant traité de manière transversale, le catalogue joue un rôle médiateur capital dans la découverte des œuvres,

1183 Nathalie Ernoult, *Chronologie, elles@centrepompidou*, op.cit., 2009, p. 331.

parce que les œuvres ne sont pas toujours en effet compréhensibles à première vue.

Les catalogues de *Big Bang* et de *elles*@, l'un comme l'autre, sont de véritables albums-mémoire non seulement d'une exposition limitée dans l'espace et dans le temps, mais d'une portion d'histoire de l'art. Par sa forme condensée et transportable, le catalogue est un outil médiatique et didactique indispensable.

Outre sa valeur éducative, le catalogue permet au visiteur de garder un souvenir de sa visite. Le catalogue est un reflet non seulement de la démarche de l'artiste, mais aussi de l'élaboration de l'exposition qui devient ainsi consultable dans n'importe quel pays du monde et à tout moment.

Si le catalogue est évidemment écrit dans l'intention de faire bien profiter le public en général de l'exposition (et en particulier un lecteur non-identifié, mais qui sera forcément « pluriel »), il a aussi un autre avantage : celui de faire aussi profiter les organisateurs de l'exposition de l'élaboration de ce catalogue au cours duquel des problèmes peuvent être soulevé, des idées échangées, comme le dit Laurent Le Bon, en répondant à la question de Roland Huesca (« *Est-ce qu le catalogue vous permet de penser l'exposition, et l'exposition le catalogue ?* »[1184]) : « *pour le catalogue on s'entretient avec bon nombre d'auteurs. Cette démarche nourrit bien sûr le devenir de l'exposition* »[1185].

Voici un tableau mettant en parallèle les catalogues de *Big Bang* et *elles*@, afin de mettre en évidence leurs ressemblances et différences.

	Big Bang	***elles@centrepompidou***
La période	15 juin 2005- 27 février 2006	27 mai 2009 – février 2011
nombre d'illustrations	186	300
Langue	Un ouvrage bilingue (Français et Anglais)	deux ouvrages, un en français, un en anglais
Nombre de pages	182	382
Avant-propos	oui	oui
Préface	oui	oui
Parole du commissaire de l'exposition	oui	oui
Nombre d'articles	16	17
Le plan de l'exposition	oui	non
Le chronologie	non	oui
Bibliographie	non	oui

Le catalogue de *elles*@ (381 pages) est beaucoup plus long que celui de *Big Bang* (182 pages), sans doute parce que le problème de *elles*@, avec ses ramifications

1184 Laurent Le Bon (entretien avec Roland Huesca), *Propos autour du catalogue d'expo*…, le Portique numéro 30 : 2e semestre 2012, p.98-99.

1185 *Ibid.*, p.98-99.

sociologiques, exige plus d'explications.

Les catalogues suivent l'exploration des différentes sections. On voit bien que la mise en page des deux catalogues a comme point commun la méthode inductive : ils accentuent les thèmes de l'exposition, dans le but de mettre en évidence la cohérence entre les thèmes et la communication visuelle.

En conclusion, la réalisation du catalogue n'est pas seulement le travail d'un graphiste. C'est toute l'équipe de la conservation et de la médiation qui en définit la conception et la fabrication : le choix des images, des textes, du format, de la couverture et du papier. Cela fait partie du travail du DDC (Département du Développement Culturel, un département à part qui collabore avec les autres parties du Centre) qui veille à la qualité artistique et éducative de l'ouvrage. Le catalogue occupe une place importante dans la diffusion et la promotion des arts. Cette politique éditoriale vise à élargir le champ des connaissances susceptibles d'intéresser un éventail plus large de visiteurs (et même de personnes qui ne peuvent assister à l'exposition).

Laurent Le Bon souligne l'intentionnalité du catalogue du Centre Pompidou par rapport à l'exposition : « *c'est cette idée de singularité, de flexibilité et de mouvement qui caractérise les scénographies de chaque exposition et dont le catalogue porte la trace* »[1186]. La fonction du catalogue est d'accompagner le visiteur pour assurer une lecture juste d'une œuvre et d'une exposition.

Dans *Tractatus Logico-Catalogicus*, Klaus Scherübel rassemble des catalogues d'expositions dans le but de susciter une réflexion critique sur la fonction du catalogue en rappelant que « *l'artiste argentin Roberto Jacoby réalise en 1966 le catalogue d'une exposition inexistante. Il souhaitait attirer l'attention sur le <pouvoir illusoire> des catalogues en référence à Barthes qui a fait une étude sur la publicité comme pourvoyeuse de mythes modernes* »[1187]. Il s'agit là d'un débordement excessif qui n'enlève pas le bien-fondé du catalogue comme une trace matérielle concrète et permanente d'une exposition limitée dans l'espace et le temps.

Le catalogue d'exposition devient un «*objet de documentation, de recensement, de médiation, de réflexion, de promotion et de valorisation, le catalogue d'exposition joue un rôle déterminant dans le monde de l'art. Il évolue dans l'entourage des œuvres et de leur exposition en leur octroyant une certaine permanence tout en leur assurant une existence publique. Il façonne également la perception actuelle ou future des œuvres par la teneur des commentaires critiques et par la qualité de la documentation et de l'information reproduites. Ainsi, non seulement le catalogue est un médiateur mais il fait autorité dans le système de l'art* »[1188].

1186 Laurent Le Bon (entretien avec Roland Huesca), *Propos autour du catalogue d'expo…,* le Portique numéro 30 : 2e semestre 2012, p. 98.

1187 Exposition ''TRACTATUS LOGIC-CATALOGICUS'' http://www.voxphoto.com/expositions/tractatus/tractatus.html#vues

1188 *Ibid.*

Le catalogue d'exposition devient une œuvre collective et un moyen stratégique pour encourager la multiplication des points de vue ; il manifeste la diversité des caractéristiques de la méthodologie curatoriale. Il est aussi le résultat d'un immense travail de réflexion qui accompagne et met en valeur l'exposition.

5. La multiplicité des visites guidées

Nous venons de voir que des écrits pouvaient accompagner les visiteurs dans leurs parcours ; mais la visite peut aussi être rendue plus vivante par la parole d'un guide ou d'un audioguide, ce qui permet de contempler l'œuvre tout en écoutant un commentaire : il y a plus d'instantanéité.

La mise en œuvre du parcours thématique est déjà une interprétation. Pourquoi aurait-on encore besoin de guides dans l'exposition thématique ? Comment expliquer des œuvres énigmatiques en s'adressant à des visiteurs divers ? Comment, devant la multiplicité des regards, le guide peut-il servir l'exposition thématique et transmettre un message au visiteur pour que celui-ci puisse en tirer le maximum de bénéfice ?

Nous allons d'abord citer les trois types de visites guidées proposées pendant l'exposition *Big Bang* au Centre Pompidou.

– La visites générale avec un guide (en français : tous les samedis et dimanches à 16h, sauf le premier dimanche du mois. En anglais : tous les samedis à 15h.)[1189]. Elle donne le panorama de l'ensemble de l'exposition pour le public en général.

– A partir de *Big Bang,* 2005, sont organisées aussi des visites *Coups de cœur* : « *le premier dimanche du mois, de 14h30 à 16h, ont lieu quatre rendez-vous d'un quart d'heure. Un conférencier propose <quatre arrêts sur une œuvre> pour une découverte conviviale des collections du Musée* »[1190]. Ce type de visite est centré sur une œuvre, qui est commentée par un conférencier en un quart d'heure; donc, à l'occasion d'une visite du Centre, le visiteur a la possibilité de profiter de l'expérience artistique du conférencier pour apprécier une œuvre particulière : par exemple, le 5 février 2006, au niveau 5, à 14h30, salle 1 : *Anthropométrie de l'époque bleue* (1960) d'Yves Klein ; à 14h50, salle 17 : *Compression* « *Ricard* » (1962) de César ; à 15h10, salle 36 : *Infiltration homogen für Konzertflügel* (1966) de Joseph Beuys; à 15h30, salle 39 : *Le nez*, (1947) d'Alberto Giacometti.

– Aussi à partir de 2005 des visites d'approfondissement[1191] sont prévues.

1189 En français : tous les samedis et dimanches à 16h, sauf le premier dimanche du mois. En anglais : tous les samedis à 15h.

1190 Site du Centre Pompidou. http://www.centrepompidou.fr

1191 le lundi à 15h30 ou le jeudi à 19h.

Le musée propose alors des visites thématiques comme, par exemple, une séance basée sur trois thèmes: *La cité abstraite, l'espace géométrique, le chaos*[1192]. Ces visites en compagnie d'un guide donnent l'occasion de voir une partie de l'exposition et elles ont pour objectif de rassembler les visiteurs autour de thèmes qui visent à toucher un public plus initié à l'art moderne, un public qui voudrait pouvoir jouir d'explications plus fournies ; elle se font sur inscription.

Donc on voit que le Centre Pompidou, tout en suivant sa politique de démocratisation en allant vers un vaste public, pense aussi à la possibilité de satisfaire les différentes composantes de ce public et, donc dans le cas de ces visites, de visiteurs particulièrement intéressés par un autre type d'expérience muséale.

Visite elles@centrepompidou est aussi une visite d'approfondissement, qui présente l'une des 7 sections de l'accrochage (durée 1h30). Les visiteurs peuvent faire le choix d'une seule des sections afin de mieux la connaître (l'animateur donne beaucoup de détails sur l'œuvre et sa création et répond aux questions posées par le public). ''*Visite elles@centrepompidou*'' peut ainsi se dérouler au cours d'une visite complète de l'exposition avec un arrêt devant l'une des sections, ou être choisi lorsque le visiteur revient voir cette section particulière afin de mieux réfléchir sur les spécificités de l'exposition.

Il est intéressant de souligner une évolution de la programmation entre la période de *Big Bang* et à la période d'*elles@*, car il semblerait qu'avec *elles@,* face à la diversité des visiteurs, le Centre Pompidou donne de plus en plus de choix au public dans la manière de visiter l'exposition, d'une façon à la fois plus libre et approfondie, et ceci peut rendre le musée plus accessible à chaque type de visiteurs : « *chaque consommateur exerce une sensibilité personnelle, une culture déterminée, des goût, des tendances, des préjugés qui orientent sa jouissance dans une perspective qui lui est propre* »[1193], nous dit Umberto Eco dans *l'Œuvre ouverte*. Ces différentes visites sont, dans tous les cas, des occasions pour le public de découvrir les œuvres de manières différentes. La visite guidée n'entend pas seulement donner à voir des œuvres différentes clairement expliquées, mais elle donne une occasion très précise d'observer, de réfléchir et de se sensibiliser à l'art : « *le guide construit une visite dans l'espace d'une organisation qui joue un rôle social, et pour un public qui souhaite s'adonner à un moment de loisir, de plaisir ou enrichir ses connaissances* »[1194]. Cette proposition suppose créer une connivence entre l'œuvre et la sensibilité l'individuelle.

Nous remarquons, lors de ce type de visite, que le commentaire du guide ou du conférencier touche, la plupart du temps, à des points essentiels de l'œuvre, tels que

1192 Lundi 9 janvier ou jeudi 12 janvier 2006.
1193 Umberto Eco, *l'œuvre ouverte,* 1962, trad. Chantal Roux de Bézieux, Paris, Seuil, coll, Points, 1965, p.17.
1194 Michèle Gellereau, *Les mises en scène de la visite guidée –communication et médiation,* p.39.

les formes, les couleurs, les matières, ou qui concernent l'acte de l'artiste, son statut, le contexte, la technique ou le statut de l'œuvre. Toutes ces observations peuvent aider les visiteurs, au-delà de leurs critiques, même légitimes, à comprendre les œuvres.

Pour faciliter l'accès à l'art moderne pour des visiteurs de niveaux culturels différents, aux motivations et au vécu qui leur sont propres, la critique d'art Estelle Pagès souligne l'importance du commentaire qui : « *s'attache, parallèlement, à établir des liens par la comparaison ou l'opposition avec d'autres œuvres, d'autre disciplines. Le commentaire est une <raison> de l'œuvre qui fait office de lien, de vecteur entre sa présence, le <regardeur> et le monde. Le commentaire, aussi , ferait-il office d'une forme de catharsis, d'une révélation d'un subconscient de l'artiste dont l'œuvre serait la forme élaborée et signifiante ? Le commentaire représente une intelligence venue de l'extérieur, transférant l'implicite vers l'explicite grâce au langage. Il ouvre donc la voie de l'énonciation* »[1195]. Arthur Danto nous rappelle qu'« *un 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)=Œ. Dans ce cas, même si o est une constante perceptive, toute variation de I aboutit à des œuvres différentes* »[1196]. Pour une rencontre sensible et réfléchie, avec des œuvres d'art, la multiplicité des visites guidées peut faire ressortir les concepts et augmenter l'intérêt du visiteur .

Le conférencier ou le guide des visites de forme classique ou des visites *Coups de cœur* ou des *visites approfondies* (mentionnées plus haut), doit être susceptible de s'adapter à tous les niveaux et aux attentes de tous les visiteurs, qu'ils se présentent en groupe, ce qui est le plus souvent le cas, ou de manière individuelle. Un guide souhaite, en général, établir un vrai dialogue, afin de rendre sa visite plus vivante et le conférencier donne un moment la parole au public après sa conférence : l'échange verbal spontané, le partage des points de vues, la recherche d'ouverture vers d'autres disciplines sont aussi importants que le discours de présentation (préparé d'avance) du guide ou du conférencier et peut servir à l'éducation du regard de chacun sur les œuvres d'art, car toutes ces possibilités d'échanges répondent aux préoccupations de chaque visiteur et au but pédagogique du Centre Pompidou.

6. Rendre la visite libre et autonome ?

Un autre moyen d'accompagnement, plus récent, est l'audioguide[1197]. Au départ l'audioguide était prévu pour les touristes étrangers qui ne pouvaient pas

1195 Estelle Pagès, *L'artiste commentant son œuvre ou l'artiste donnant « raison » de son œuvre* ..., dans le collogue-événement, L'art peut-il se passer de commentaire(s) ? édition MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2006, p. 33.

1196 Arthur Danto, *Interprétation et identification, La transfiguration du banal*, p. 203.

1197 Il est payant : 5€, tarif réduit 4€, gratuit moins 13 ans, accompagné-familles : 3 personnes 12€ ; 4 personnes 15€.

comprendre les textes ou guides français, mais le Centre a très rapidement vu l'intérêt de ce moyen de communication pour tous les public. « *Aux côtés des visites guidées, des animations, et autres formes de médiation cherchant à jouer sur la dimension humaine de la relation, l'audioguide fait part partie de ces nouveaux supports de médiation qui sont proposés dans les musées et expositions afin de rendre le visiteur toujours plus autonome* »[1198]. Il permet d'intégrer les informations sur chaque œuvre au fil de la visite de la même manière qu'on écouterait les indications et les commentaires d'un véritable guide. Mais évidemment il n'a pas l'avantage de répondre aux questions que pourrait se poser un visiteur, comme le ferait la personne qui sert de guide. Parce que le Centre Pompidou n'a pas gardé d'archives sur l'audioguide, nous mentionnons seulement les audioguides utilisés pendant l'exposition *elles*@ qui offrent un choix de plusieurs parcours[1199] :

– Une version courte de 45 minutes,
– Une version longue de 1 heure 30,
– Un parcours « Architecture »,
– Un parcours « Enfants » adapté aux 6-12 ans.

Comme toutes les écrits que le visiteur peut trouver à l'entrée, l'audioguide est un dispositif portable qui est conçu pour l'homme pluriel à qui il propose différents choix en les adaptant à la diversité de ses demandes. Dans une version longue de l'exposition *elles*@, ils propose une partie des œuvres qui sont numérotées et le visiteur peut suivre le parcours dans l'ordre. Par rapport à la version longue, la version courte permet une visite relativement rapide de *elles*@, en présentant moins d'œuvres commentées pour chaque salle.

Le parcours « Architecture » présente un des ''arts'' les plus récemment inclus dans les collections, ainsi qu'une description du bâtiment du Centre Pompidou et de son histoire.

Pour le parcours « Enfants » adapté aux 6-12 ans ; une mélodie accompagne les commentaires afin de mieux mettre en éveil leur attention auditive et leurs émotions ; il s'agit moins de commentaires que de questions destinées à favoriser l'observation et la réflexion sur une période de l'histoire et un mouvement artistique. Le commentaire dévoile souvent les caractéristiques formelles qui coexistent entre plusieurs œuvres.

Que fait la technique moderne à la médiation ? Grâce aux avantages de l'audioguide, le spectateur peut individualiser sa visite plus librement, devenant un « maître du temps », selon sa préoccupation et son intérêt pour certains thèmes, artistes et œuvres ; il permet donc une « *souplesse de la visite, car le visiteur écoute ce qu'il veut*

1198 Jean-Christophe Vilatte, *Laboratoire Culture & Communication,* Université d'Avignon, Audioguides et musées,p.1 http://www.lmac-mp.fr/les-textes-de-jean-christophe-vilatte_19.php

1199 Audioguide pour lequel nous aurions pris des notes pendant notre visite de *elle*@ en 2009.

au rythme qu'il souhaite »[1200]. Dans le but de toucher les divers publics, surtout les touristes, il est fait en quatre langue (français, anglais, espagnol, japonais).

En raison de « *l'omniprésence des moyens technologiques et des réseaux sociaux dans la sphère quotidienne nécessaire un repositionnement des musées faces aux attentes et aux profils numériques des publics* »[1201], le Centre Pompidou, toujours en harmonie avec les avancées de son temps, et donc de l'ère de la technique, utilise chaque étape de l'évolution des moyens; si bien que, depuis le premier avril 2015, une nouvelle application gratuite (en français, en anglais et en espagnol) est « *téléchargeable pour smartphones et tablettes sur Google Play Store, sur Apple Store et prochainement sur Windows Store* »[1202] : le spectateur peut donc maintenant se balader au Centre Pompidou avec son propre smartphone, ce qui lui offre le choix d'individualiser complètement sa visite.

Et l'on voit que le Centre, en offrant ces différents moyens d'accompagnement de la visite a, autant que possible, pensé à tous et à chacun, c'est à dire à la diversité de ses visiteurs, car certains préfèrent les écrits (cartel, panneau, dépliant, feuilles d'accompagnement, catalogue), car cela leur permettra de regarder l'œuvre, et de se renseigner (ou de préparer ou de revoir sa visite), d'autre trouveront l'audioguide très pratique, car il permet un gain de temps et une grande liberté (car pour les audioguides avec numérotation, le visiteur peut suivre le parcours et les œuvres qu'il désire voir en appuyant sur le bouton d'écoute). Certains considèrent aussi l'audioguide comme un bon outil pédagogique ; d'autres, au contraire, pourront voir l'audioguide comme une contrainte qui freinte toute réaction personnelle à l'œuvre, comme une entrave à la liberté de penser et de ressentir. Une dame que nous avons interrogée, qui pratique beaucoup les expositions, refuse tout à fait l'audioguide qui, dit-elle, « l'empêche de se concentrer sur l'œuvre et d'y penser par elle-même » ; d'autres préféreront la chaleur humaine d'une visite en groupe avec un guide. Il est clair que le Centre donne à chacun le moyen de profiter au mieux de sa visite grâce à ces « leçons » d'art moderne et contemporain.

On peut voir aussi derrière la présence de ces accompagnements (guides et audioguides) non seulement les aspects bénéfiques (mentionnés ci-dessus) pour les visiteurs, mais aussi une manifestation du désir des muséologues de faire le plus sûrement possible passer leurs messages. En effet, le chercheur en information, Sophie Deshayes, en parlant du contenu de l'audioguide et de son élaboration, y voit : « *un niveau d'appropriation, celui où les commentaires sont entendus comme des éléments de discours, celui des acteurs du musée (et assurent la visibilité de leur travail* [...] *les parti-*

1200 André Gob, Noémie Drougue, *La muséologie : Histoire, développements, enjeux actuels,* Armand Colin- 4e édition, 2014, p. 180.
1201 André Gob, Noémie Drougue, *op.cit.,* p. 160.
1202 Voir Site du Centre Pompidou : https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cgX4oEg/r5XzRny

pris et les intentions des concepteurs et des conservateurs du musée ».[1203]

Pour faire accéder le « grand public » à tous les aspects de l'art moderne et contemporain, la médiation qui s'efforce de faciliter l'approche artistique, est toujours envisagée par le Centre Pompidou comme un processus d'aménagement du temps personnel de chacun et est pensée selon une stratégie qui doit exciter l'intérêt et enrichir le regard, la compréhension de l'œuvre et de l'exposition.

7. Accompagnement des visiteurs en situation d'handicap

A. Pratiquer la pluri-sensorialité : les déficiences des handicapés

Que fait le Centre Pompidou pour les visiteurs en situation d'handicap ? La prise en compte des handicapés correspond à l'idée qu'a le Centre Pompidou de son rôle d'un centre accessible à tous. Des personnes handicapées peuvent visiter le Centre Pompidou qui a pensé tout d'abord à leur faciliter le plus possible l'accès à la visite : ils peuvent utiliser les ascenseurs pour accéder aux différents lieux du Centre, Bibliothèque publique d'information, ou Musée, ou l'atelier Brancusi. Au vestiaire du Centre Pompidou, des fauteuils roulants sont aussi disponibles. Dès le début, le bâtiment a déjà été pensé pour cette catégorie de visiteurs : en effet sur le plan du bâtiment nous voyons une entrée spéciale par laquelle les personnes handicapées peuvent facilement accéder à l'intérieur du musée. Après avoir sonné à la porte, elles sont accueillies par un préposé qui les accompagne jusqu'aux étages, en ascenseur[1204].

Le Centre Pompidou a « *inscrit son action en matière de personnel handicapé dans le cadre de la loi du 11 février 2005 (loi n° 2005-102) pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées. Elle définit le handicap comme <toute limitation d'activité ou restriction de participation à la vie en société subie dans son environnement par une personne en raison d'une altération substantielle, durable ou définitive d'une ou plusieurs fonctions physiques, sensorielles, mentales, cognitives ou psychiques, d'un polyhandicap ou d'un trouble de santé invalidant*>»[1205]. Cette loi du « *11 février 2005* » prend en compte les publics handicapés non seulement sur le plan matériel et physique, mais aussi sur le plan des conditions dans lesquelles le musée doit s'organiser pour qu'ils puisent, selon leurs différents handicaps, apprécier les expositions.

Mais même bien avant cette loi, le Centre a pensé aux handicapées. Dès 1977 un pôle travaille en collaboration avec les équipes de programmation du Centre–

1203 Sophie Deshayes, « *Interprétation du statut d'un audioguide* », Études de communicatio, URL : http://edc.revues.org/index995.html.
1204 Voir le plan du Centre Pompidou, Annexe, p.446.
1205 Charte Handicap – Centre Pompidou, juillet, 2009.

conservateur du Musée, responsables des activités danse ou cinéma, ainsi qu'avec la Mission lecture et handicap de la Bibliothèque publique d'information, pour une charte des handicapés. Cette politique relative à la démocratisation culturelle est centrale dans le but de faire venir au musée des publics en situation d'handicap.

En effet, la stratégie de la médiation repose sur l'idée fondamentale de remplacer les déficiences des handicapés par l'utilisation de leurs autres sens (par exemple le toucher pour un aveugle). Le but est de leur permettre d'acquérir une expérience de notions artistique et de leur faire mieux comprendre la diversité des pratiques actuelles. L'éloge des sens apparaît très lié à l'approche de la pluri-sensorialité et du développement de l'art dans les années 1960[1206].

Des programmes spécifiques ont été conçus et destinés aux quatre types de visiteurs handicapées : les handicapés moteurs, les aveugles et malvoyants ; les sourds et malentendants ; les handicapés mentaux et psychiques.

Pour les handicapés moteurs, le Centre propose un parcours spécial dans les collections contemporaines avec un cycle de 3 visites : « *La première visite, sur le thème <être debout>: décline les notions de verticalité/horizontalité, équilibre/déséquilibre, vie/mort, solidité, résistance, mesure du temps. Lors de la seconde visite, <tourner> : sont expérimentées les notions de mouvement en rotation, aller-retour, passage, arrêt et reprise, mouvement continu, liberté. La troisième visite s'intitule <assembler> : collecter des matériaux pour bâtir, réunir des hommes, partager des idées, métisser, associer/ dissocier* »[1207]. Ces expérimentations sont proposées pour répondre à l'exploration sensorielle par le mouvement.

Pour les aveugles et les malvoyants, le Centre propose deux types de visite : le premier est la visite autonome avec l'audioguide ; le deuxième est la visite guidée : par exemple, le programme *Écouter voir* est proposé par « *l'animateur* [qui a] *construit un parcours autour d'une thématique. Il décrit les œuvres, les donne à voir, raconte, questionne, établit des passerelles entre peinture, sculpture et écriture. Une lecture à de multiples niveaux qui permet d'entrer en profondeur dans la création* »[1208]. La visite répond à l'exploration sensorielle grâce à l'ouïe.

Pour ces visiteurs déficients visuels, à côté de l'audioguide, le Centre Pompidou propose aussi une visite tactile, avec « *parcours < Toucher pour voir> dans les collections. Découvrez du bout des doigts (gantés) une sélection d'œuvres originales pour en retrouver le processus de création » ou « quelques œuvres majeures des collections*

1206 le mouvement happening : l'interdisciplinarité de l'art (arts plastiques, des arts scéniques – théâtre, danse, performance, film, enregistrements) .

1207 Site handicap du Centre Pompidou : http://www.handicap.centrepompidou.fr/handicapcp/site/index.php

1208 *Ibid.*

grâce à des plaques d'interprétation en relief »[1209]. Ces expérimentations sont proposées pour répondre à l'exploration sensorielle par le toucher.

Pour les sourds et les malentendants, le Centre propose des visites orales avec lecture labiale, ou des visites en langue des signes. De plus, le programme du cinéma est proposé dans des salles qui sont « *équipées d'une amplification par boucle d'induction magnétique (BIM) utilisable avec un appareil de correction auditive réglable sur la position T* »[1210].

Depuis 2012, le Centre Pompidou propose, pour les visiteurs sourds ou malentendants, un livret d'accompagnement à l'audioguide qui présente 12 images d'œuvres de l'exposition permanente[1211] avec des commentaires et le plan ; ce livre d'accompagnement de l'audioguide sert aussi aux accompagnateurs des mal-voyants pour commenter par la suite l'exposition.

Pour les handicapés mentaux et psychiques, le Centre Pompidou a constitué « *une équipe d'animateurs/conférenciers riches d'une double formation en histoire de l'art et neuro-pédagogie, ainsi que d'une longue expérience auprès des publics en situation de handicap mental et psychique*. […] *Le Fonds de dotation Entreprendre pour Aider soutient le Centre Pompidou dans son projet de visites-conférences proposées à des personnes souffrant de troubles psychiques et neurocognitifs, car il participe de cette philosophie commune qui met l'art au service de la santé mentale* »[1212].

Chaque programme est proposé pour mieux adapter les différents modes de perception des publics handicapés, il s'agit d'une stratégie qui comporte une nouvelle manière de sensibiliser ces public aux œuvres: par exemple *Toucher à voir* développe artistiquement le sens du toucher pour les aveugles, ou bien on fait appel à la vue pour les sourds grâce au langage des signes ; donc les visites sont organisées en jouant sur la pluri-sensorialité, en privilégiant les possibilités sensorielles de chacun, selon ses déficiences. Ceci peut être facilité par un des aspects de l'art moderne et contemporain qui fait appel à plusieurs sens : non seulement à la vue (ce qui est déjà le cas dans les musées traditionnels), mais aussi à l'ouïe (vidéo)[1213].

Afin de pouvoir profiter de toutes les facilités organisées par le Centre pour

---

1209 livret d'accompagnement à l'audioguide, p.6.

1210 Site handicap du Centre Pompidou : http://www.handicap.centrepompidou.fr/handicapcp/site/index.php

1211 « *autour des artistes majeurs de l'art du 20e siècle : Braque, Delaunay, Duchamp, Giacometti, Kandinsky, Matisse, Miró, Picasso… Le niveau 5 présente à la fois les mouvements fondateurs de l'art moderne (fauvisme, cubisme, surréalisme, abstraction…) et des salles consacrées aux grandes figures du 20e siècle dans un parcours chronologique qui va de 1905 aux années 1960. Parallèlement, des salles pluridisciplinaires historiques ou thématiques sont consacrées à la photographie, à l'architecture, au design et aux arts graphiques*. » livret d'accompagnement à l'audioguide, Centre Pompidou, 2012, p.12.

1212 *Ibid.,* Site handicap du Centre Pompidou

1213 Nous avons même été témoin du recours à l'odorat dans des exposition contemporaines en 2008 à la FRAC de Metz et au Pompidou de Metz en 2010 au cours de l'exposition *Chef d'oeuvre ?* , où une salle dont les murs et le plafond étaitent fait de feuilles de laurier qui dégagaient une forte odeur.

les handicapés, ceux-ci doivent apporter un justificatif de leur handicap ; ils pourront alors accéder aux expositions gratuitement. C'est une manière d'impliquer plus directement au monde de l'art des personnes qui pourraient ne pas s'en croire capables à cause de leur handicap.

B. L'accès à distance : élargissement du sens virtuel

Depuis le mois du juin 2006, il existe également un site web spécial destiné aux personnes handicapées (www.centrepompidou.fr/handicap) où ces visiteurs peuvent trouver les liens directs, dès la homepage du Centre Pompidou, et qui permet d'accéder à quatre espaces : comment ORGANISEZ votre visite, CONSULTEZ les ressources documentaires, ÉCHANGEZ vos impressions avec d'autres visiteurs et QUI somme-nous afin de découvrir les possibilités du Centre Pompidou[1214].

n° 249 : page d'Accueil du site Handicap

En entrant dans l'espace virtuel, ORGANISEZ, le visiteur a quatre options (*Agenda, Activités, Témoignages, Infos pratiques*). *Agenda* est divisé en quatre parties pour les quatre types de visiteurs handicapés (aveugles et malvoyants ; sourds et malentendants ; handicapés mentaux et psychiques ; handicapés moteurs).

CONSULTEZ est divisé en deux parties : *dossiers* et *exploration d'une œuvre*. Dans la rubrique *dossiers*, le visiteur peut choisir sa recherche selon : *Collections du Musée* ; *Conférences* ; *Expositions*.

Dans la rubrique *Collections du Musée*, le visiteur déficient visuel peut écouter l'audioguide sur la présentation du Centre Pompidou, l'exposition thématique *Modernités Plurielles* et les collections de certains artistes. Le visiteur sourd peut voir des vidéos accompagnées du Langage des Signes Français, par exemple des

1214 Cet un espace virtuel peut aussi faciliter l'accès de l'exposition aux scolaires et à tous les curieux. Il prépare le public à voir, ou à revoir, la présentation des collections du Musée.

présentations générales de *Big Bang*, de *Collections contemporaines. Un choix d'œuvres* ou de l'exposition *elles@centrepompidou*. Dans la rubrique *Exploration d'une œuvre*, deux vidéos sur l'œuvre de Pierre Soulages et *L'Aubade* de Pablo Picasso sont aussi présentes accompagnées du langage des signes.

Dans la rubrique *Conférences*, le visiteur peut trouver des archives sonores pour les aveugles et écrites pour les sourds, par exemple une conférence de Ronan Le Grand sur *Ceux du maquis* de Martial Raysse, c'est une œuvre qui peut être consultée sous formes d'extraits sonores ou de textes écrits. Le visiteur peut s'intéresser à chacune des quatre parties de cette conférence : « *Un paysage de la nature, à la fois sauvage et construit* », à « *La lumière intérieure des choses* », à « *Les deux groupes de personnages* », à « *La scène, un paysage mental ?* » ou à « *Paysage de lâcheté ?* »[1215].

Les commentaires des conférenciers permettent de se familiariser avec les œuvres d'art et de faciliter les explorations en s'appropriant des outils pour étayer ses propres intérêts. En les rendant accessibles au visiteur en situation handicap, même depuis chez lui n'importe où dans le monde, ce site complète les informations en lien avec la présentation du Centre Pompidou dans la partie « Qui somme-nous ».

Ce qui nous paraît essentiel, lorsque ces quatre types de visiteurs handicapées se trouvent confrontés aux obstacles de leur handicap, c'est que, comme dans toute médiation, ils pourront établir une relation avec le Centre et les œuvres. Cette recherche de moyens et de programmes spécifiques pour faire participer les personnes souffrant d'un handicap montre clairement que la politique culturelle du Centre va dans le sens de la démocratisation : la culture pour tous est ici appliquée de manière aussi généreuse que possible.

8. Coloniser un territoire virtuel

A. Ici et partout : l'expérience virtuelle

Le Centre Pompidou cherche toujours à offrir au public de nouveaux contenus, de nouveaux thèmes et de nouvelles approches de la dimension culturelle. Avec les progrès de la technologie, le Centre Pompidou s'est intéressé à ce que pourrait apporter un espace virtuel. Le site du Centre instaure un nouveau rapport entre le visiteur et les objets d'art, afin non seulement de transmettre une information, mais également de favoriser les conditions de rencontre avec l'œuvre d'art.

Le site web est un outil de médiation destiné à informer non seulement le visiteur, mais quiconque s'intéresse à l'art moderne et contemporain, où qu'il soit dans

1215 Site Handicap, Centre Pompidou. http://www.handicap.centrepompidou.fr/handicapcp/site/index.php

le monde.

L'exposition *Big Bang* propose une visite virtuelle permettant de visualiser l'exposition à distance dans un parcours virtuel, en donnant à la fois des images des salles et de certaines œuvres, ce qui, pour l'époque, était déjà d'avant-garde. Entre *Big Bang* (2005) et *elles@* (2009) ce site s'est énormément développé.

Pour cette raison et aussi pour les raisons que nous avons vues (nécessité de fournir plus de renseignements sur la société et de faire plusieurs accrochages), le site de l'exposition *elles* (http:/ elles@centrepompidou.fr) est beaucoup plus fourni et il est « *conçu comme un prolongement et un approfondissement du nouvel accrochage du Musée national d'art moderne, ce site, réalisé conjointement par l'Ina et le Centre Pompidou, réunit des portraits d'artistes en vidéo, une sélection d'œuvres majeures présentées dans le Musée, des archives audiovisuelles de l'Ina inédites sur Internet* »[1216]. C'est un espace virtuel qui facilite l'accès de l'exposition à tous les curieux et aussi aux scolaires. Il prépare le public à voir, ou à revoir, la présentation des collections du Musée. Ce grand projet, mis en place depuis 2007, se « *refuse de céder à la définition traditionnelle du terme < virtuel > qui tendrait à limiter l'expérience numérique à une reproduction à l'identique de l'expérience in situ. Ce type d'approche,* [...] *ne cadre pas avec la conviction, qui est celle du Centre Pompidou, qu'une expérience virtuelle ne peut en aucun cas remplacer le contact direct aux œuvres, l'approche émotionnelle et sensible de notre patrimoine culturel* »[1217]. L'enjeu principal est aussi de montrer ce que le public ne voit pas d'habitude, car seule une partie des vastes collections apparaît dans les expositions et la manifestation virtuelle permet maintenant d'offrir ce patrimoine culturel à tous. Aussi le Centre Pompidou ne se contente pas seulement de « *mettre l'accent majoritairement sur les œuvres ou les artistes qui sont considérés comme d'intérêt majeur, ce qui a pour effet de privilégier une culture dominante par rapport à des formes plus alternatives de création* »[1218].

Les conférences et manifestations proposées par le Centre Pompidou font partie aussi de ce monde virtuel et les échanges par Facebook et Twitter[1219] entre les internautes sont devenus possibles.

Ce nouveau projet (centrepompidou.fr), dont la réalisation a été lancée en 2007, a demandé un énorme investissements financier (12 millions d'euros, y compris 4 millions d'euros de mécénat, à rembourser de 2007 à 2015). Cet énorme Musée virtuel, en dehors du Musée réel, apparaît comme un important enjeu culturel de démocratisation et de propagande qui peut attirer un public s'étendant au monde entier.

1216 http://www.ina.fr/fresques/elles-centrepompidou/presentation

1217 Bermès, Emmanuelle. *Des parcours de sens dans le Centre Pompidou virtuel.* Bulletin des bibliothèques de France, n° 5, 2013, sur le Web : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2013-05-0052-013>. ISSN 1292-8399.

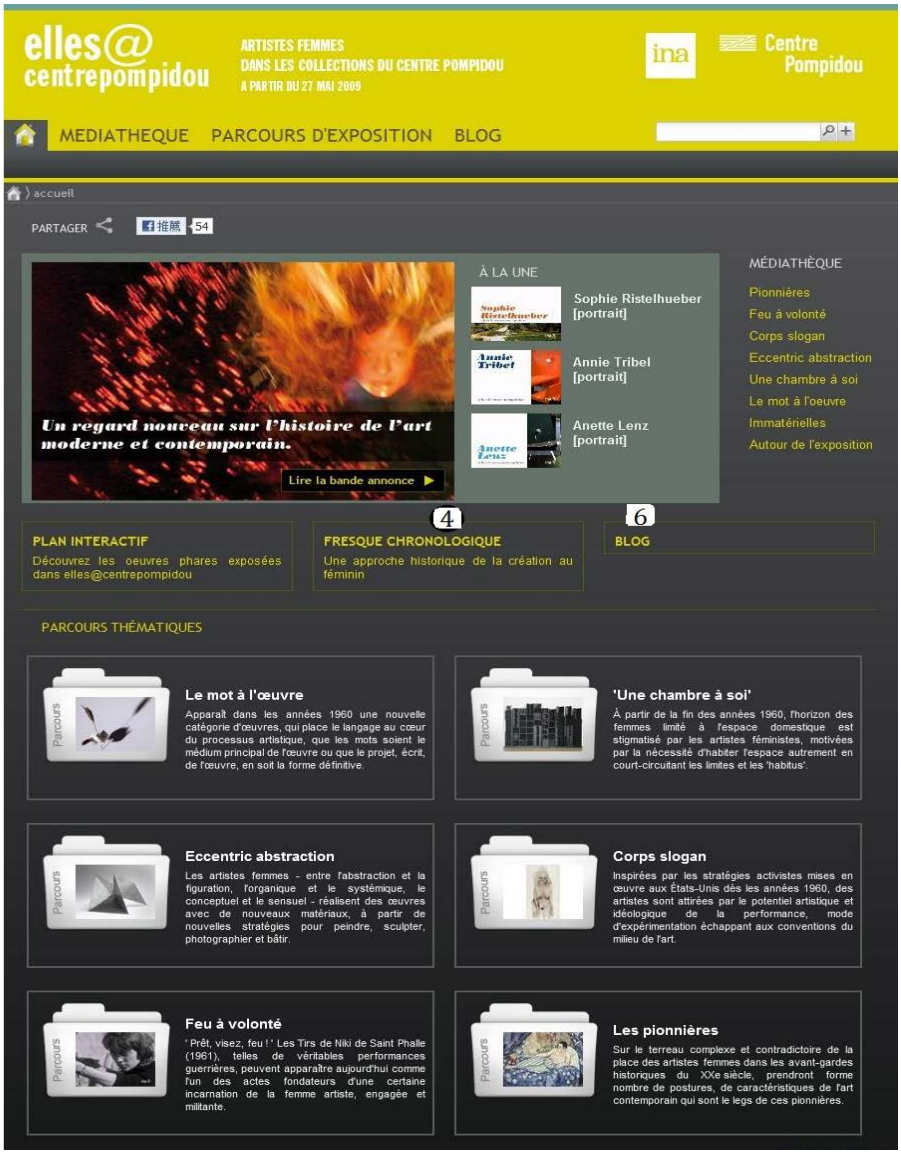
1218 http://www.ina.fr/fresques/elles-centrepompidou/presentation

1219 Bermès, Emmanuelle. *Des parcours de sens dans le Centre Pompidou virtuel.* op.cit.

B. Nouvelle organisation du réel

Le site web de l'exposition a-t-il réussi la mission du Centre Pompidou : la démocratisation de l'art ?

En entrant dans l'espace virtuel de *elles@centrepompidou*, appelé *Médiathèque*, le visiteur a deux options, la première est constituée de quatre signalétiques interactives (*Fresque, Carte, liste, Thème*) ; la deuxième propose de « *Filtrer par : Thèmes, Plan de l'exposition ou Type de documents* ».



n° 250 : page d'"Accueil"6 du site web de elles : 1. la bande annonce, 2. la médiathèque, 3. le plan interactif, 4. la fresque chronologique, 5. le parcours thématique avec les sections correspondant aux chapitres, 6. le blog

La rubrique *Fresque* est organisée chronologiquement et constituée de 228 documents archivés traitant la période de 1909 à 2009. Pour chaque année, on trouve

une série d'icônes sur lesquelles on peut cliquer et alors apparaît tout ce qui concerne l'année du point de vue « *société* » et « *art* ».

La *Carte* (que l'on peut atteindre aussi en cliquant) propose le plan de l'exposition, avec pour chacune des six sections une couleur (par exemple pour *Chambre à soi* bleu), chaque couleur correspondant à une section répertoriée, et un nombre correspondant au nombre d'œuvres contenues dans la section.

Dans la rubrique *liste*, le visiteur peut choisir de faire sa recherche selon : « *thèmes* », « *lieux* », « *type de média* », « *personnalités* », « *type de document* ». En offrant à tous la possibilité de se familiariser avec les œuvres d'art et en les rendant accessibles à chacun, même chez soi n'importe où dans le monde, ce site complète les informations en lien avec l'exposition et permet de préparer ou de prolonger la visite et les échanges d'idées. Les artistes, les œuvres, les thématiques et le contexte sont ainsi consultables à tout moment pour faciliter la recherche et l'accès à l'information. Par exemple, les ''*lieux*'' donnent des indices qui ne sont pas seulement liés au lieu d'origine de l'artiste, mais sont aussi en rapport avec l'œuvre et la motivation artistique. Par exemple, dans la rubrique « *Asie* », le visiteur peut voir un « *Reportage chez l'artiste Fabienne Verdier, partie vivre plusieurs années en Chine pour apprendre l'art de la calligraphie auprès d'un vieux maître* »[1220]. (Ceci est aussi en rapport avec l'aspect géoculturel, une des caractéristiques du Centre Pompidou.)

Thème est divisé en deux parties. Dans la première partie intitulée « *Art* », constituée de 193 archives audiovisuelles, il s'agit de chercher l'information selon les différentes catégories d'art (Architecture, Arts Plastiques, Événement culturel, Cinéma, Collection d'art, Design, Galerie d'Art, Graphisme, Littérature, Musée, Photographie, Musée) ; dans la deuxième partie « *Condition féminine* » (48 archives audiovisuelles), il s'agit de chercher l'information dans les cinq rubriques (« *Droit à disposer de son corps* », « *Droit civique* », « *Femme en politique* », « *Les pionnières* », « *Travail* »).

Une partie nommée « *Autour de l'exposition* » d'*elles@,* différente de l'exposition elle-même, propose une rétrospective sur seulement deux sujets « *Femmes au XX^e siècle* » et « *L'Art, une histoire d'hommes ?* ». Dans le premier sujet, le visiteur découvre le contexte historique et politique : « *1944 : la conquête tardive du droit de vote,* [...] *Années 50-60 : les femmes investissent le marché du travail : L'après-guerre s'accompagne de profonds changements qui modifient la place des femmes dans les sociétés européennes.* [...] *Années 60-70 : le renouveau du féminisme : Cette résistance au changement de la société patriarcale va contribuer à façonner, parmi les femmes, de nouvelles formes d'action politique »*[1221]. « *Femmes au XX^e siècle* » propose un parcours virtuel et une approche historique de la société au féminin qui amène le visiteur à situer

---

1220 Fait en 2004, http://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/liste#sort/DateAffichage/direction/DESC/page/1/size/10/filters/Lieu.id/11/e

1221 site de *elle@*, http://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/accueil

le contexte, la thématique, la chronologie des œuvres exposées (mais elle est beaucoup moins développée qu'à la fin du catalogue). Dans le deuxième sujet, « *L'Art, une histoire d'hommes ?* », le visiteur peut lire « *Elles vont se battre pour faire de leur galerie des lieux de parti pris, pariant sur des travaux novateurs. De leur galerie, elles vont faire leur création, permettant de concilier un rôle de soutien et de dévouement, tout à fait admis pour des femmes, avec une forme d'aventure où elles vont pouvoir entreprendre et s'affirmer* »[1222].

Ici, les textes du site éclairent le rapport entre la société et le monde de l'art. Leur fonction est complémentaire de l'exposition ou du catalogue, ils offrent d'importantes ressources pédagogiques accessibles à tout internaute : le site rajoute de nouvelles pistes par rapport au sujet traité par l'exposition.

Dans *Parcours d'exposition*, avec les sections correspondant aux sections : *PIONNIÈRES, FEU À VOLONTÉ, CORPS SLOGAN, ECCENTRIC ABSTRACTION, UNE CHAMBRE À SOI, LE MOT À L'OEUVRE, IMMATÉRIELLES,* il s'agit de montrer le parcours thématique dans un espace virtuel représentant le musée.

Le Centre Pompidou propose ces compléments informatiques sur les œuvres et sur le parcours qui contribuent à en affiner la lecture et à faire entrer davantage le visiteur dans l'intention à la fois de l'artiste et du concepteur de l'exposition. Le site constitue une véritable banque de ressources culturelles et sociales et, par analogie, s'ouvre vers d'autres domaines du savoir, tels que l'anthropologie. Ce qui nous paraît important et constitue la singularité d'un tel site, c'est qu'il donne une durée illimitée à l'exposition et qu'il l'ouvre à tous les publics. Chacun peut s'y informer : « *sur les activités, s'inscrire en ligne, préparer sa visite, consulter des ressources documentaires. Consultable en synthèse vocale par les personnes aveugles, il propose aux internautes sourds des vidéos en langue des signes sous-titrées en français* »[1223].

Avec les sites web le temps muséal est transformé : le visiteur pénétre dans le musée « virtuel » de manière instantanée, quand il le veut, de jour ou de nuit, quand le musée « réel » est fermé. L'espace du parcours « réel » est aussi aboli, car quand le visiteur veut s'informer sur une œuvre, en cliquant il aboutit quasi immédiatement à l'œuvre recherchée[1224]. On peut espérer que cette dilatation du temps et cette facilité de se retrouver immédiatement à n'importe quel endroit choisi, soit une incitation pour qu'un plus grand nombre de personnes visitent les musées (après ou avant leurs contacts avec les sites web) et en tirent un plus grand profit du point de vue artistique et culturel.

L'objectif de ce type de communication est d'élargir la fréquentation à des

---

1222 Catherine Gonnard, Elisabeth Lebovici, *Femmes artistes/artistes femmes,* Ed. Hazan, 2007.
1223 Code couleur, N°02 , Centre Pompidou, 2008, p. 243.
1224 Marina Skalova, http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=703, Publié le Vendredi 26 mars 2010

personnes peu habituées à venir au musée, et même d'initier de futurs visiteurs : c'est un outil qui permet de faire, de manière efficace, la promotion de l'exposition et de renouveler la compréhension de l'art contemporain, en rendant possible l'exploration des collections et les échanges d'idées et d'impressions.

Ceci en fait aussi un outil pédagogique de qualité pour les professeurs, les élèves et les personnes de tous les âges qui s'intéressent à l'art. C'est une source de documentation à laquelle chacun peut se référer selon ses besoins et où qu'il soit dans le monde : cela donne au Centre, situé à Paris, une dimension nationale et internationale pour sa politique culturelle.

C. Dialogue entre le musée et les internautes

Il existe aussi un blog, capable d'accueillir différents avis de visiteurs, mais on y trouve seulement quelques commentaires, comme, par exemple, à propos d'un article « *ORLAN/ Colloque <les normes de genre dans la création contemporaine>* »[1225], un visiteur a écrit : « *Merci beaucoup Marina Skalova pour cet article passionnant qui nous permet de mieux connaître Orlan, son engagement féministe, sa volonté de métissage et d'émancipation. C'est une artiste qu'on réduit trop souvent à son côté 'provocateur' ou polémique. Ou l'on frémit trop vite devant ce qui apparaît 'une boucherie gratuite'. Orlan est une artiste passionnante qui n'a jamais cessé de se réinventer dans tous les sens du terme* ». Ainsi le blog joue un rôle d'intermédiaire, comme un lieu d'interface qui réunit des publics très divers. Cette conception « esthétique relationnelle » était déjà conçue par Nicolas Bourriaud, historien d'art et critique, qui voyait : « *La possibilité d'un art relationnel (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), témoigne d'un bouleversement radical des objectifs esthétiques, culturels et politiques mis en jeu par l'art moderne* »[1226].

Le but du blog est de permettre à des internautes d'échanger, de discuter, de poser des questions de manière interactive. Ceci s'effectue sous forme de conversations, le blog étant un lieu de communication et de partage. Sa fonction est d'attirer un public peu habitué au musée (démocratisation) et de permettre aux visiteurs de jouer un rôle actif par leurs commentaires, qui servent aussi à renseigner le Centre sur les réactions du public, ce qui est très important pour la politique du Centre.

Ce site web du Centre Pompidou est une façon de multiplier les références dans lesquelles le visiteur peut butiner et faciliter ses explorations en s'appropriant des outils pour étayer sa propre recherche ou ses propres intérêts.

En 1988, Jame Andrews et Werner Schweibenz ont défini le terme « musée

1225 http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=703
1226 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 1998. p.18.

virtuel » : « *une collection d'objets numérisés articulée logiquement et composée de divers supports qui, par sa connectivité et son caractère multi-accès, permet de transcender les modes traditionnels de communication et d'interaction avec le visiteur... ; il ne dispose pas de lieu ni d'espace réel, ses objets, ainsi que les informations connexes, pouvant être diffusés aux quatre coins du monde* »[1227]. On peut dire que le Centre Pompidou, en ouvrant un site web, offre une nouvelle fonction qui élargit la muséographie et jouait un rôle qui permet de prendre en compte le fait de que la relation d'interactivité est devenue essentielle.

Le nom de l'exposition *elles@centrepompidou* avec son @, en fait, n'est pas seulement une référence au virtuel dans l'exposition elle-même (et par exemple, à une vidéo de Pipilotti Rist *À la belle étoile*[1228] [2007] qui montre un monde tout à fait virtuel) et à tous les médias modernes utilisés par les artistes femmes, mais montre aussi l'importance de l'informatique, devenu un des moyens de communication le plus répandu et le plus utilisé à travers le monde.

Ainsi pour conclure, on peut dire que le Centre Pompidou, en ouvrant un site web, offre une nouvelle fonction qui élargit la muséographie et joue un rôle qui permet de prendre en compte le fait de que la relation d'interactivité est devenue essentielle.

A l'ère de la globalisation, l'intégration des nouvelles technologies de l'information et de la communication est un moyen de renforcement de la diffusion culturelle muséographique en vue de l'élargissement du public au monde entier. Grâce à la technologie numérique, le site web offre un musée sans murs.

Conclusion du chapitre I

Quand commence une exposition ? Est-ce dès que le visiteur pénètre dans l'exposition et se met à en visiter les salles ? Est-ce, pour certains, lorsqu'ils anticipent de voir une exposition qui leur semble intéressante ? Quand est-ce qu'une exposition se termine? Au moment même où le visiteur quitte la dernière salle ? Officiellement oui, mais en réalité le visiteur subit les effets de cette expérience, même s'il n'a pas apprécié l'exposition : réflexion, création de souvenirs, changement qu'une nouvelle expérience peut apporter. Au sujet de l'expérience esthétique, Roland Huesca, en parlant de l'expérience d'un spectacle, – mais on peut dire la même chose d'une visite d'exposition – pense que : « *Pour historiser l'expérience esthétique, il est tentant d'intégrer à l'étude <l'avant> et <l'après>* »[1229].

1227 Andrews et Schweibenz, *Art Documentation, numéro du printemps 1998,* Cité par Werner Schweibenz,<<Le musée virtuel >>, in : les nouvelles de l'ICOM, n°3, 2004

1228 Pipilotti Rist (1962 -), *A la belle étoile*, 2007, 1 vidéoprojecteur HD,1 lecteur Blu-Ray, 1 amplificateur, 4 haut-parleurs 1 bande vidéo, PAL, couleur, son,6'39.

1229 Roland Huesca, *L'écritue du (spectacle) vivant,* Cahiers du Portique, 2010, p.157.

Nicolas Bourriaud souligne qu'« *une œuvre peut fonctionner comme un dispositif relationnel comportant un certain degré d'aléatoire, une machine à provoquer des rencontres individuelles ou collectives* »[1230]. Dans ces deux expositions *Big Bang* et *elle@*, il s'agit de créer des contacts multiples entre l'art et le public, grâce aux dispositifs divers qu'offrent ces différentes aides : cartels, panneaux explicatifs, dépliant, brochure, plans, site web. La signification de l'œuvre « *se construit dans le rapport au monde extérieur, à une actualité ; et elle prend sens par le regard critique sur le monde que porte le spectateur à son tour à travers elle. Se démarquant de l'exclusivité du plaisir formel, l'art contemporain requiert une construction de sens, reliant le plaisir formel à un plaisir intellectuel* »[1231]. Ces indications sont plutôt nécessaires dans les expositions, car elles guident l'interprétation et orientent les regards que les commissaires ont choisi de donner.

Le théoricien de la lecture H.R. Jauss en analysant l'horizon d'attente du lecteur – mais ceci peut aussi être dit du visiteur d'une exposition – dit qu'il s'agit d'un « *système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne* »[1232]. Face à la diversité du comportement des visiteurs, on voit qu'une initiation à l'art sous ses diverses formes au Centre Pompidou, en cherchant toujours à parler au visiteur, exige une multiplication des récits pour ses différents horizons d'attente.

C'est le principe même de « l'œuvre ouverte »[1233] d'Umberto Eco : la dialectique entre l'œuvre et le sujet est basée sur la réception du visiteur. La pensée d'Umberto Eco nous offre l'idée qu'il existe plusieurs possibilités interprétatives pour chaque œuvre d'art. L'auteur développe le concept selon lequel « *toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et <close> dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est "ouverte" au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée* »[1234]. Pour « l'Informel comme œuvre ouverte », Eco soutient le fait que « *l'Informel est ouvert parce qu'il constitue un <champ> de possibilités interprétatives, une configuration de stimuli dotée d'une indétermination fondamentale, parce qu'il propose une série de 'lectures' constamment variables, parce qu'il est enfin structuré comme une constellation d'éléments qui se prêtent à diverses relations réciproques* »[1235]. Avec l'art moderne et contemporain, cette ouverture est

1230 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle,* Les presses du réel, 1998. p.30.
1231 Marie-Luz Ceva, *l'art contemporain demande-t-il de nouvelle formes de médiation ?* Culture et musées N°3, Les médiations de l'art contemporain, édition Acte Sud, 2004, p.82.
1232 Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1990, p.49.
1233 Umberto Eco, *l'œuvre ouverte*, 1962, trad. Chantal Roux de Bézieux, Paris, Seuil, coll, Points, 1965.
1234 *Ibid.,* p.17.
1235 *Ibid.,* p.147.

plus évidente que dans l'art classique où la signification est donnée de manière plus immédiate.

La médiation du Centre Pompidou se veut donc créatrice d'une situation de rencontre aussi enrichissante que possible entre regardeurs et œuvres. Quand les visiteurs entrent dans l'espace de l'exposition (réelle ou même virtuelle), il est clair qu'ils apportent leur propre culture, leur propre histoire, leur mémoire, leur regard et leur propre vécu, mais on constate que le Centre Pompidou et son exposition (grâce à ses différents outils d'accompagnement : cartel, cloison, dépliant, catalogue et site internet) diversifient de plus en plus ses fonctions de transmission avec des récits différents que l'exposition a alors engendrés pour toucher un public de plus en plus vaste. Le Centre propose à chaque visiteur un contact direct avec les œuvres et a pensé à créer une offre plurielle, avec des outils pluriels pour un homme pluriel[1236]. Au-delà de la temporalité de la visite, l'exposition possède aussi un temps psychologique, pour chacun, et son catalogue, son site web en étirent la durée.

Aujourd'hui, l'individualisation de la visite, ou l'expérience de visite individualisée, est de plus en plus développée grâce à l'évolution de la technologie et de la médiation. La modernisation des expositions nécessite de plus en plus ces différents outils pour accueillir un plus vaste public (démocratisation et globalisation) dans une expérience muséale renouvelée.

Les choix de l'accompagnement de la visite offrent aux visiteurs une plus grande liberté et leur permettent de se situer par rapport aux œuvres, de développer leur propres réflexions et aident ainsi à un des objectifs du projet Pompidou : la démocratisation de l'art par la facilitation de l'accès du musée au public le plus vaste et le plus varié possible, quel que soit son niveau de culture.

Chapitre II : Concrétiser et amplifier l'expérience esthétique dans le prolongement de la visite d'une exposition

La vocation de démocratisation de la culture a suscité, au Centre Pompidou, l'émergence de nouveaux programmes afin de faire venir au musée ces publics différents, souvent déjà absents des musées traditionnels et qui s'intéressent peu ou pas du tout à l'art moderne et contemporain. Quelles activités le Centre propose-t-il en liaison avec la visite ?

1236 Bernard Lahire, *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action.* Paris, Nathan, 1998

1. La transmission orale oriente les regards

Depuis 1977, le Centre Pompidou a mis en place des cycles de conférences. Et l'on voit que le Centre, aujourd'hui, en offrant ces différents cycles[1237] – *Parole à la poésie, Parole au musée, Parole au design, Parole à la culture visuelle, Parole à la philosophie, Parole au graphisme, Parole de chorégraphe, Parole aux expositions* – a choisi des sujets qui reflètent la politique de pluridisciplinarité, ambition du Centre Pompidou depuis sa création.

Le Centre propose des interventions d'artistes contemporains dans *Parole*. C'est une occasion pour le public de faire directement une rencontre avec un artiste. Par exemple, *Parole au musée* peut être considéré comme un élargissement de la fonction didactique pour les expositions qui se déroulent au même moment. Le programme, destiné au public adulte, met en place une médiation d'art renouvelée et dynamisée par la rencontre personnelle directe avec des artistes (architecte, designer, graphiste, cinéaste). Par exemple, le 7 novembre 2009, « *Le regard d'un cinéaste* » du réalisateur français Nicolas Philibert présente la rétrospective de ses films documentaires et ses commentaires sur les préoccupations qui ont accompagné chacun de ses projets.

Ces *Paroles* sont présentés au cours d'une seule séance sur un sujet ou sur un artiste (par exemple, un cinéaste, Anthony McCall) ou sont aussi parfois présentés sous forme de cycles (par exemple, « *Encyclopédie de la parole* » est « *animée par des poètes, des performeurs, des artistes plasticiens, des musiciens, des curateurs, des metteurs en scène, des chorégraphes, des réalisateurs de cinéma ou de radio, l'approche du collectif n'est pas scientifique mais artistique, c'est-à-dire multiple* »[1238].) Ces cycles peuvent être plus vastes et complexes pendant une exposition. C'est une occasion de renouveler le regard de chacun sur les œuvres exposées au musée, en les vivifiant grâce à ces différentes « *paroles* ». Ces cycles sont organisés de manière à offrir une continuité sur un certain sujet et cela peut être ressenti comme une dilatation du temps, car, selon le philosophe Michel Haar : « *l'œuvre est présente, même si son monde a disparu, même si les forces, les intérêts, les goûts, les croyances qui l'ont jadis portée à la présence, sont morts. La rencontre avec elle est forcément actuelle, vive et surprenante, d'une nouveauté et d'une jeunesse qui contredisent la chronologie et abolissent la distance* »[1239].

Par ce contact enrichissant et la pluridisciplinarité des sujets, l'objectif est d'attirer le public et de lui faire connaître les différents aspects de l'art moderne et contemporain et leurs rapports avec la société.

Une autre série de conférences, à partir de 2005, est *Un dimanche, une œuvre*.

1237 Les programmes sont proposés en 2011.
1238 Code couleur n° 11 , p. 71.
1239 Michel Haar, *L'œuvre d'art Essai sur l'ontologie des œuvres*, Paris, Hatier, Optiques philosophie, 1994, p.78-79.

Dans le Forum d'entrée du Centre Pompidou, le public peut prendre le programme relatif à ces « *dimanche, une œuvre* » : « *Un regard singulier sur une œuvre des collections du Musée national d'art moderne ou sur une œuvre musicale d'un compositeur familier de l'Ircam. Ces conférences, proposées par un artiste, un conservateur, un écrivain, un musicologue, un historien ou un critique d'art sont documentées par une riche iconographie, des extraits musicaux et ouvrent sur une analyse approfondie de l'œuvre* »[1240].

Pendant l'exposition *Big Bang*, par exemple, chaque conférence d'« *Un dimanche, une œuvre* » est essentiellement centrée sur une des œuvres ou un des artistes de l'exposition :

- le dimanche 3 Décembre 2006, dans le cadre de l'exposition *Big Bang* : « *Histoire de l'art contemporain* », Patrick De Haas, maître de conférences, commente le court métrage *Le Retour à la raison* (1923), de Man Ray (Champs délicieux, rayogrammes dans la salle *Aléatoire* de *Big Bang*);
- le dimanche 10 Décembre 2006, la conférence de Marielle Tabart, conservateur au Centre Pompidou, aborde le thème *Feuille se reposant* (1959), de Jean Arp (une sculpture dans la salle *Éclat*) ;
- le dimanche 26 Novembre 2006, la conférence de Régis Durand, critique d'art, aborde le thème *Oracle*, (1962-1965) une installation du plasticien américain Robert Rauschenberg.

C'est l'occasion, tous les dimanches, de rencontrer une œuvre dans une salle de conférences. Le dimanche est le jour le plus disponible pour toutes sortes de publics; le Centre Pompidou se concentre alors sur une œuvre de la collection qui s'inscrit dans la logique de la transmission de *Big Bang*, en aidant à faire comprendre, d'une manière plus détaillée, la démarche et le propos d'un artiste.

Pendant l'exposition *elles*, à côté d'« *Un dimanche, une œuvre* », nous trouvons aussi des conférences dans le cadre du cycle « *Lectures au Musée* », au cours desquelles les thèmes sont souvent plus interdisciplinaires. Par exemple, l'écrivain Annie Ernaux présente son dernier livre *Les années* (2008), où elle s'est lancée « *dans une entreprise proustienne : saisir le temps qui passe à travers une fascinante et mélancolique autobiographie à la troisième personne. Ce livre contient le destin de toute une génération : la voiture, la télévision, la pilule... Et celui, spécifique, des femmes de cette génération : la maternité, le désir de vieillesse* »[1241]. C'est ainsi, grâce à sa présentation, que la conférence a contribué à mieux faire entrer le public dans le contenu de l'exposition: la prolongation de la réflexion sur la place de la femme avec cette approche

1240 PDF ''*Un dimanche, une œuvre*'', Centre Pompidou.

1241 http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-2bd0ec736099cc7043168492198255&param.idSource=FR_E-1a8cf1273748aa9e2a32405ec2c372b

sociologique paraît évidente et tend à développer une médiation pouvant permettre une meilleure compréhension de l'exposition.

La genèse de plusieurs mode d'existence de l'exposition a lieu grâce à ces cycles de conférences : l'exposition n'est plus seulement une présentation d'œuvres à voir, à contempler selon une certaine scénographie. L'existence de l'exposition apparaît aussi sur un mode oral, grâce à ces « *paroles* » et ces « *dimanche, une œuvre* », que le visiteur peut venir écouter avant ou après la visite. Cette transmission verbale peut changer le regard du visiteur sur l'œuvre ou sur l'exposition elle-même.

Pour les visiteurs qui veulent aller au delà de l'exposition thématique, qu'ils soient novices ou experts, le Centre donne la possibilité d'approfondir, d'amplifier et d'élargir leurs perspectives de l'art en favorisant la rencontre entre les œuvres présentes dans l'exposition et les richesses que pourra offrir le Centre (musique, cinéma, design) et invente des liens à tisser entre « art » et « vie ».

Le Centre Pompidou cherche toujours à offrir au public de nouveaux contenus et à enchaîner de nouveaux thèmes et de nouvelles approches dans sa stratégie du développement culturel.

2. Sensibilisation et interdisciplinarité : *Rencontres croisées*

Depuis l'année 2005, un jeudi soir par mois, de février à mai, de jeunes artistes encore peu connus et des étudiants en arts pratiquent, dans le cadre du programme *Rencontres croisées*, les disciplines les plus diverses « *…de la création de costumes au cirque, de la danse aux marionnettes, du théâtre classique au chant populaire, de la musique aux happenings et ils sont là pour confronter, par leur jeune savoir-faire, leur créativité à celle, déjà consacrée, des statues savamment disposées et des tableaux de maîtres de l'art moderne et contemporain accrochés. C'est le premier jeux croisés, celui qui se noue entre la performance devant l'œuvre dite d'art et l'œuvre elle-même qui, du coup, dialogue avec d'autres formes d'expression artistique* »[1242]. Le musée n'est plus seulement un lieu d'exposition, mais devient aussi un lieu théâtral et un lieu où, pour le spectateur, l'art se vit grâce au croisement de plusieurs disciplines ; un lieu qui, de plus, sous-entend une vision de démocratisation de l'art en incluant ces jeunes artistes. Lors des Jeudi's- Jeux croisés, les jeunes artistes en formation trouvent aussi là des stimulations pour leur propre interprétation des œuvres et pour leur créativité. La pluralité des expressions artistiques se conjugue et grâce à ce « *laboratoire d'expériences nocturnes, le musée devient ainsi un lieu de surprise, de points de vue multiples, de jeux,*

1242 Pierre Léglise-Costa, *Code Couleur* N°4, Centre Pompidou, 2009, pp.248-249.

de regards croisés entre l'œuvre, la performance et le visiteur »[1243].

Il s'agit d'une action collective et d'un spectacle interdisciplinaire qui renouvelle l'expérience du visiteur. Au cours de *Rencontres croisées*, les visiteurs se déplacent et regardent l'exposition en même temps que les spectacles qui se déroulent devant leurs yeux.

Une succession de spectacles est proposée par le Centre Pompidou dans le but de « *réunir l'art et la vie en une même action privée de discours* »[1244] et on assiste à ce que Roland Huesca écrit au sujet de la danse peut aussi s'appliquer ici : « *le phénomène artistique comme dépassement de la simple contemplation d'une création ou d'un chef-d'œuvre– attitude considérée jusque-là, comme la finalité suprême et exclusive de l'expérience esthétique* »[1245].

Grâce à ces programmations scéniques et à la mise en résonance entre les différentes expressions artistiques, la complémentarité avec l'altérité de l'autre renouvelle et peut changer complètement le regard de chacun sur l'exposition thématique. Les *Jeudi's- Jeux croisés* peuvent aussi encourager de nouvelles formes de création en résonance avec les œuvres du Centre Pompidou en renouvelant le langage artistique grâce à cette invitation à des « *rencontres croisées* ». Cet art de rencontre, qui permet à des artistes encore peu connus et des étudiants en art d'interpréter les œuvres exposées, peut ainsi stimuler le génie créateur de jeunes artistes novateurs.

Prenons un exemple : pendant la période de l'exposition *Big Bang*, le jeudi 9 février 2006, le Centre Pompidou invite les étudiants de l'École Supérieure d'Art Dramatique de la ville de Paris. Le lieu de l'exposition se transforme et devient alors un terrain d'expérimentation scénique, où des comédiens s'inspirent de diverses œuvres de l'exposition *Big Bang.* « *Les comédiens prolongent la forme ou l'image par le mouvement, parfois abstrait, parfois anecdotique. Là le geste se fait sensuel, ici insolent, ailleurs burlesque. Plus loin une voix susurre* »[1246]. Les pratiques chorégraphiques et dramatiques contemporaines proposent aux visiteurs de nouvelles voies pour interpréter et comprendre le sens des œuvres qu'ils ont sous les yeux[1247].

Pendant l'exposition *elles*@, le programme *Jeudi's- Jeux croisés* : « *naît forcément de la présence du visiteur qui regarde à la fois l'œuvre et la performance, laquelle l'oblige à repenser l'œuvre autrement, dans le rapport dialectique que, pendant un court moment, elle entretient avec l'autre forme d'art qui l'affronte. Le spectateur est alors doublement voyeur. Sa curiosité s'aiguise et l'oblige aussi à se déplacer lui-même, à se positionner de manière à pouvoir jouir du spectacle dans l'espace du musée. Son*

1243 *Code couleur* N° 6, Centre Pompidou, p.125.
1244 Michel Draguet, *Chronologie de l'art du XXe siècle*, Flammarion,1997, p.179.
1245 Roland Huesca , *Danse, art et modernité. Au mépris des usage*s, puf, 2012, p.78.
1246 Site Centre Pompidou : https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-d436ae681ae715c742a89c4e797eb4f&param.idSource=FR_E-d436ae681ae715c742a89c4e797eb4f
1247 Ceci a été maintenant repris dans les musée classiques, par exemple au Musée des Beaux-arts de Nancy où une ballerine vient ''interpréter'' un tableau.

éventuelle frustration peut être enrichissante car, en attendant le retour de la création mobile, il regardera l'œuvre stable »[1248].

La juxtaposition de l'œuvre et de la performance rend possible les diverses approches qui invitent à découvrir les œuvres autrement. En permettant d'associer les arts de la scène (théâtre, chant, danse, mime, marionnettes) susceptibles d'intéresser un plus large public aux arts plastiques, le visiteur s'enrichit en découvrant les possibilités multiples nées de cette relation. Nicolas Bourriaud, à partir des années quatre-vingt-dix, voit ainsi l'évolution de l'art : « *après le domaine des relations entre humanité et divinité, puis entre humanité et l'objet, la pratique artistique se concentre désormais sur la sphère des relations inter-humaines* »[1249].

C'est une rencontre riche et plurielle, entre la situation stable et mobile, de proposer une proximité et une autre façon de voir, d'écouter, de réfléchir sur une œuvre, un thème, ou une expression artistique.

Le jeudi 15 Avril 2010, le Centre Pompidou invite les étudiants du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris et : « *Improvisateurs, compositeurs, musiciens de jazz et classiques, tous, inspirés par les artistes et les œuvres exposées dans le Musée, laissent libre cours à leur créativité, en voyageant - et en invitant le public au voyage - au-delà de toute frontière pour une respiration et une vibration partagées* »[1250].

Le croisement entre la peinture, la musique et la danse avait déjà favorisé le cheminement d'artistes d'avant-garde, par exemple dans *Big Bang* des artistes avait montré par leurs œuvres un intérêt pour la musique : Matisse avec *La Tristesse du Roi* (1952) ou bien encore Robert Filliou avec *Musique télépathique*[1251] (1976-1978).

Certains peintres dès le début de l'art moderne, en accédant aux recherches esthétiques, ont associé leur art à des technologies et des procédés nouveaux. Par exemple, comme nous l'avons vu dans le partie sur la couleur et la forme[1252], les peintres Kandinsky et Paul Klee se sont inspirés de musique : Kandinsky, dans son ouvrage *Du Spirituel dans l'Art* (1910) réfléchit sur les rapports entre la peinture et la musique, car il percevait la relation entre sons et couleurs (et même sonorités et couleurs : pour lui, la sonorité de la trompette correspondait à la couleur jaune) ; la musique de Schönberg[1253], avec qu'il entretenait une amitié, l'inspirait. Son tableau *Fugue* (1914) est une représentation abstraite de cette relation entre couleurs et sons. Pour Klee aussi, son tableau *Fugue en rouge* (1921) suggère le mode de lecture d'une partition musicale :

1248 Pierre Léglise-Costa, Code Couleur N.04, Centre Pompidou, 2009, p.248-249.
1249 Nicolas, Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 1998. p.28.
1250 Pierre Léglise-Costa, Code Couleur N°4, Centre Pompidou, 2009, p.248-249.
1251 Voir illustration n° 128 : Robert Filliou, *Musique télépathique n° 5* , 1976-1978.
1252 Voir la partie II. H. Les couleurs et les formes : la part des artistes, pp.191-205.
1253 Le compositeur Schönberg n'est pas seulement connu pour avoir été le créateur de la musique dodécaphonique, mais il s'intéressait aussi à la peinture et à la théorie.

A l'inverse, les musiciens Arnold Schönberg[1254] et Pierre Boulez[1255] ont été influencés par la peinture moderne. Boulez dans son livre *Le pays fertile - Paul Klee* (1989), aborde l'équivalence entre la peinture et la musique :« *Si Klee a pris la fugue pour modèle, ce n'est sûrement pas pour composer graphiquement une fugue au sens musical du terme, mais plutôt pour retrouver dans un tableau un certain type de retours, de répétitions et de variations qui sont à la base du langage fugué* »[1256]. A travers les liens entre musique et peinture, la notion de synthèse des arts s'est progressivement prolongée jusqu'à la création artistique actuelle et donne lieu à une nouvelle créativité pour l'artiste. Tout en créant pour les visiteurs une atmosphère conviviale très différente de celle, jusque là, figée des musées traditionnels, ces croisements sont aussi une façon originale de vivifier les collections et d'ouvrir les œuvres de l'exposition à de multiples interprétations, musicales, chorégraphiques ou théâtrales, et de trouver des traits communs entre différentes disciplines.

La coexistence de diverses disciplines artistiques peut changer la réception, ainsi que le disait l'historien de l'art Marc Jimenez : « *l'expérience de esthétique n'est plus fondée sur les idées, les fantasmes ou les passions exprimées par une œuvre d'art. Plus sobrement, elle repose sur notre capacité à voir en quoi l'œuvre d'art est un système symbolique et à comprendre comment fonctionne ce système de symboles* »[1257]. La réception de l'exposition est transposée dans une autre situation. La grille de perception et la capacité de sensations (voir, écouter) sont intégrés par les processus affectifs et émotionnels liés à la présence de plusieurs disciplines : par exemple un visiteur qui aime la danse par dessus tout, se découvrira un nouvel intérêt pour les arts plastiques et vice-versa.

Des formes scéniques, qui auparavant n'avaient pas place aux musées, fonctionnent donc de manière sensible, attractive, en valorisant l'œuvre exposée. Elles enrichissent le contenu de l'exposition en la rendant ‘‘attractive" pour le visiteur et, par leur pluralité, elles développent sa sensibilité.

Le 25 mars 2010, c'est ainsi que l'École Nationale de Théâtre Aleksander Zelwerowicz de Bialystok en Pologne a pu présenter ses marionnettes aux spectateurs dans les salles du quatrième étage[1258]. Les œuvres de l'exposition *elles* constituant le décor sont en retour valorisées par le spectacle. La perception du spectateur en est modifiée, tant sa perception des œuvres d'art, que celle qu'il a du spectacle de marionnettes. En ce qui concerne la réception de public, nous constatons que l'approche de l'expression théâtrale détourne le visiteur de ses habitudes de visite – la proximité d'un acteur ou d'un danseur lui offrant un intérêt supplémentaire et une

1254 Arnold Schönberg est un compositeur, peintre et théoricien autrichien né le 13 septembre 1874 à Vienne, et mort le 13 juillet 1951 à Los Angeles .
1255 Pierre Boulez est né 1925, est un compositeur, pédagogue et chef d'orchestre français.
1256 Pierre Boulez, *Le pays fertile -- Paul Klee*, Paris Gallimard, 1989, p.92-93.
1257 Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?* , Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1997, p.405.
1258 Code couleur N°6, Centre Pompidou, p.108.

attraction jouissive. Selon Frank Popper, théoricien de l'art : « *L'évolution convergente de la participation du spectateur et de l'environnement (ou, pour être plus précis, les rapports indissolubles qui se sont institués entre ces deux éléments de l'activité artistique depuis la remise en question des formes traditionnelles) doit s'analyser en tenant compte du bouleversement des relations entre l'artiste, l'œuvre d'art et le spectateur [...] Le statut de l' <œuvre d'art> s'est progressivement effrité. L'artiste a choisi d'assumer de nouvelles fonctions, plus proches du médiateur que du créateur, et entrepris d'énoncer des propositions d'environnement non conclusives, ouvertes. Quant au spectateur, il a été appelé à intervenir dans le processus de création esthétique d'une manière entièrement nouvelle* »[1259].

Rencontres Croisées constitue une alternative qui répond à la vocation de démocratisation de l'approche de l'art. Les manifestations artistiques, qui associent le théâtre, le cinéma, la danse ou la musique aux expositions d'objets d'art, apportent un décloisonnement des disciplines artistiques qui contribue au renouvellement de l'expérience esthétique.

Les *Rencontres Croisées* séduisent le public par leur éclectisme et enrichissent sa perception des œuvres d'art. Cette médiation donne accès à de nouvelles clés de lecture et répond, d'une manière originale, à l'objectif de diffusion de l'art contemporain.

Ainsi que l'écrit le critique d'art Paul Ardenne : « *La réciprocité tendanciellement parfaite du lieu et de l'œuvre ainsi révélée a pour conséquence d'abolir le clivage factuel entre art vivant et art consacré, en plus de rendre définitivement floue la frontière culturelle classique entre musée et création. Cette perméabilité nouvelle s'exerce à double sens : l'art vivant accepte l'institution ; l'institution, de son côté, prend en charge les défis de l'art vivant* »[1260]. Cette manière croisée devient de plus en plus importante, et tend à restructurer la politique culturelle, dans le but de sensibiliser, à toute forme d'art, un public appartenant à toutes les classes de la société.

3. La pluridisciplinarité en fête : *Nouveau Festival*

Depuis 2009, un nouveau programme, le *Nouveau Festival*, qui apparaît une fois par an comme un programme du Centre Pompidou, « *se propose de montrer l'omniprésence du corps et de l'oralité dans les arts visuels aujourd'hui. Une présence, un temps, occultée, avant de revenir en force avec*

1259 Frank Popper, *Art Action Participation,* « *De l'art d'environnement au nouvel art populaire* », Paris, Klincksieck, 1980, p. 13.

1260 Paul Ardenne, *Art L'âge contemporain - Une histoire des art plastiques à la fin du XXe siècle*, édition du regard,1997, p.358.

les avant-gardes du 20e siècle »[1261]. L'exposition *elles@* est ainsi enrichie par le premier *Nouveau Festival* qui permet l'engagement d'un dialogue plus approfondi entre l'œuvre d'art et les autres disciplines : théâtre, poésie, musique, danse, performance. (par exemple, *Vidéodanse : Quand le réel entre dans la danse*, offre, comme nous l'avons vu dans la partie qui traite du phénomène rhizomique dans le domaine des expositions, avec *Danser sa vie*, 250 films et vidéos autour de la création chorégraphique)[1262].

Le Centre Pompidou essaye d'offrir une vue relativement complète du développement de l'art contemporain en suivant de nouvelles stratégies liées à la pluridisciplinarité. C'est un tournant dans la muséologie : l'évolution linéaire et univoque vers un mouvement plurivoque et fragmenté (le rhizome de Deleuze et Guattari)[1263].

Par exemple, le *Nouveau Festival* introduit « *la présence de la musique dans ce festival, avec la programmation intitulée Bruits de bouche. Des musiciens, des performers sont invités à se produire dans différents lieux, salle de spectacle et salle d'exposition. Percussionniste, chanteur d'opéra et performeur ; l'Américain David Moss inaugure cette programmation avec un spectacle de musique expérimentale, dans la continuité du travail de John Cage.* [...] *le poète Sébastien Lespinasse donne un <pneuma-récital>, dans la lignée de la poésie sonore de Kurt Schwitters. Puis, la chanteuse Donatienne Michel-Dansac interprète une pièce de Georges Aperghis, pionnier du théâtre musical* »[1264]. La musique, la poésie et les arts visuels permettent ainsi d'accrocher l'attention du visiteur qui pourra s'interroger sur les évolutions que les artistes ont apporté au regard posé sur l'art moderne. Le ''*Nouveau Festival*'' possède une dimension médiatique et renforce l'ambition du Centre Pompidou afin d'en faire, en plus d'un lieu d'une rencontre de l'art, un centre de création artistique. Le musée n'est plus un endroit où l'art exposé a déjà été créé, mais est devenu un lieu de créativité permanente grâce à la présence de toutes ces disciplines artistiques qui, en se croisant, se vivifient les unes par rapport aux autres et produisent par ce croisement, un nouveau ressenti chez le visiteur devant l'œuvre d'art elle-même. Comme le dit le philosophe Michel Onfray : « *l'idée que l'art contemporain appelle un contrat de communication, un échange, un agir communicationnel, est assurément essentielle* »[1265]. Le croisement des arts contribue à une nouvelle vision de la globalité de l'art et renouvelle l'expérience esthétique du visiteur en le conduisant à

1261 Dossier pédagogique / Le nouveau festival du Centre Pompidou, 1 ère édition, 2009.

1262 « *L'histoire de la danse du 20ème et 21ème siècle pourrait être lue de manière transversale et envisagée par rapport à une <passion du réel> qu'Alain Badiou considère comme l'un des traits les plus caractéristiques de notre époque. Réel que toutefois il faudrait ici envisager par défaut comme ce qui semble résister à la fiction et à la représentation* » – présentation du Vidéodanse, Centre Pompidou, 21 oct.-23 nov. 2009.

1263 Voir la partie I. b. L'errance : le style mosaïque ou labyrinthe, pp. 76-79.

1264 Dossier pédagogique / Le nouveau festival du Centre Pompidou, 1 ère édition, 2009.

1265 Michel Onfray, *Archéologie du présent. Manifeste pour une esthétique cynique*, Adam Biro/Grasset, 2003, p.105.

s'approprier toutes les spécificités des différentes formes de l'art contemporain.

L'exposition thématique vise à élargir l'attente et et la curiosité du visiteur, à enrichir sa propre culture et ces croisements d'expressions artistiques élargissent encore plus l'horizon de chaque visiteur, quel que soit son bagage culturel préalable.

Ces activités sont comme un ensemble représentatif qui invite à considérer le musée non pas comme un espace à part et sacré, mais bien comme un lieu de convivialité démocratique, ouvert au partage, au sein de l'espace public. Comme le philosophe français Jacques Rancière aborde la réflexion sur *Le Partage du sensible* qui est une sorte de « *formes a priori de ce qui se donne à ressentir* »[1266]. L'exposition devenue médium artistique permet de faire venir au musée des publics différents.

Pour conclure à propos des *Rencontres croisées*, comme le dit le critique d'art Nicolas Bourriaud : « *L'art est un état de rencontre* »[1267]. Ces rencontres suscitent chez le visiteur des expériences et des réactions personnelles qui varient en fonction non seulement des approches et de la logique des œuvres exposées, mais aussi du regard de chacun. D'où le concept d'une « *esthétique relationnelle* » évoquée aussi par Nicolas Bourriaud. Il voit, dans ces rencontres avec l'art, une sorte de remède à l'inertie pesante d'une société trop rigide qui tendrait à isoler l'individu : « *l'interactivité, la convivialité et la relationnalité* [...] *réponses que l'art peut apporter face à une société de plus en plus régimentée. Il propose un art dans lequel les objets sont des catalyseurs générant des communications* »[1268]. Le musée apparaît ici sous un autre aspect de sa fonction sociale : comme remède contre l'isolement, un lieu pour « entre ensemble ».

Les *Rencontres Croisées* répondent à la mission du Centre Pompidou de faire accéder le grand public à tous les aspects de l'art et, par leur « *effervescence* » – avec mouvements et bruits – contribuent à changer entièrement le visage du musée : au lieu du musée traditionnel, dans lequel le visiteur avance dans un silence respectueux devant des œuvres qu'il juge esthétiquement, le Centre Pompidou, par ce côté vivant que proposent les *Rencontre Croisées* et *Le Nouveau Festival*, apparaît comme un moyen de libérer le visiteur (il n'est plus figé dans un comportement imposé par la solennité du musée d'autrefois) et de le rendre plus « participatif » à l'exposition. Ces « *rencontres croisées* » sont fondées sur une relation triadique entre l'œuvre d'art, la performance artistique (danse, théâtre) et le visiteur qui désire participer à cet événement. On voit ici, comme le dit Nicolas Bourriaud, que « *l'art est un état de rencontre* » et les rencontres croisées du Centre Pompidou répondent bien à sa théorie d'« *esthétique relationnelle* » : « *théorie esthétique consistant à juger les œuvres d'art en fonction*

1266 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris , La Fabrique, 2000, pp.12-13.
1267 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 1998. p.18.
1268 Nicolas de Oliveira - Nicola Oxley- Michael Petry, *Installations II - L'Empire des sens*, traduit par Mona de Pracontal, Éditeur : Thames & Hudson, Paris, 2004, p.106.

des relations humaines qu'elle figurent, produisent ou suscitent »[1269]. Les *Jeudi's- Jeux croisés* et le *Nouveau Festival* font également partie des médiations nouvelles dans la programmation scénique mise en place par Beaubourg. Leur succès a été tellement apprécié qu'il a même été adopté par des musées « traditionnels » par exemple par le Musée des Beaux-arts de Nancy, où une danseuse vient « interpréter » un tableau (même classique), ou bien encore par la décision des danseurs de la compagnie de Trisha Brown, qui, depuis que la chorégraphe est malade, ont voulu « *pour rester soudés de ne plus se produire sur scène, mais seulement dans les musées et galeries d'art lors d'événements permettant d'adapter certaines de ses chorégraphies à la configuration des lieux* »[1270], une sorte d'hommage au musée devenu un lieu de vie.

4. Chercher des résonnes : cinéma/danse/exposition

Nous allons voir maintenant comment le Centre Pompidou répond à l'élargissement des sens, des sensations, des connaissances pour le public par le programme cinéma et danse.

Par rapport à *Big Bang*, *elles@* offre plus de manifestations autour de l'exposition. Des programmes destinés à éveiller la curiosité et la compréhension d'une manière plus variée ont été mis en place : *Parole au centre*, *Cycle : lectures au musée*, *Cinémas et vidéos*, *Cycle prospectif cinéma*, *Cycle film*, et *Films de danse*[1271]. Une nouvelle stratégie se développe pour attirer au Centre des visiteurs intéressés par le cinéma et la danse.

Comme nous l'avons mentionné dans la première partie de la thèse[1272], l'avènement des médias de masse a changé la culture des loisirs du grand public et le cinéma est devenu un lieu de distraction et un mode de loisir favori dans la vie quotidienne.

En 2005, le programme *Cycle prospectif cinéma* est présenté dans les deux salles de cinéma du Centre : « *Trois séances du cycle Prospectif cinéma sont organisées en résonance avec l'expo-collection elles@centrepompidou. Ce cycle offre, tous les derniers jeudis du mois, une occasion unique de suivre en présence de l'artiste, l'actualité de l'art le plus contemporain et d'en comprendre la variété*

1269 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 1998. p.117.

1270 Raphaël de Gubernatis, *Lucinda Childs et Trisha Brown, deux divinités de la "post modern dance" à Paris,* site de Nouvel Observateur, 30,10, 2015, http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20151029.OBS8528/lucinda-childs-et-trisha-brown-deux-divinites-de-la-post-modern-dance-a-paris.html

1271 De 2009 à 2011, le programme pendant l'exposition *elles*, Centre Pompidou.

1272 Voir la partie I. L'intégration du cinéma et de la vidéo dans le discours sur l'art et la société : l'exemple de l'exposition *Le Mouvement des images*, p.108.

des enjeux »[1273]. Par exemple, en relation avec *elles*@, le public peut voir une œuvre contemporaine présentée de manière innovante : c'est un film *Nuit d'un jour* (2008) d'une artiste plasticienne française, Véronique Boudier, qui présente d'abord, une scène normale, un salon, où se déclare ensuite un incendie, dont finalement les flammes s'éteignent pour ne laisser place qu'à des cendres. Il semble que l'artiste, par la représentation de cet acte destructif, veut évoquer une émotion de détresse ou de désenchantement en liaison avec la condition de la femme.

Selon Dominique Païni, théoricien du cinéma : « *le cinéma fut considéré au sein des institutions muséales comme un complément documentaire, un apport contextuel au bénéfice des expositions d'arts plastiques* »[1274], le cinéma est ici intégré dans l'accompagnement de l'exposition de *elles*@ comme un dispositif pour mieux communiquer avec le public : le cinéma, grâce à la diversité de ses moyens (mouvements, lumière, musique, récit) peut réussir à suggérer chez le visiteur, en face d'une œuvre d'art plastique, un surplus d'émotions, de sensations et l'amener à une ''lecture'' enrichie de l'œuvre.

Conclusion du chapitre II

Les deux expositions thématiques *Big Bang* et *elles@*, comme nous l'avons vu, fonctionnent grâce à leur trame comme des média favorisant les rencontres avec les œuvres exposées. Elles sont conçues comme un espace qui peut abolir le cloisonnement des disciplines artistiques. A côté des expositions, les conférences apparaissent comme une sorte « d'outil cognitif », et face à la diversité des visiteurs, on voit que, grâce à une programmation plus diversifiée, le Centre Pompidou, en multipliant les conférences concrétise sa mission de démocratisation de la culture, une culture à la fois, pour tous, mais aussi pour chacun.

A cela s'ajoutent les thèmes transversaux dans *Jeudi's- Jeux croisés*, qui, dans les activités autour des expositions, renouvellent la perception de la visite et placent le visiteur dans une confrontation entre des œuvres et des performances artistiques permettant une pluri-sensorialité et une lecture multiple sur les caractéristiques des œuvres. Faire entrer dans les musées ce qui appartenait à des salles de concert, de spectacle, de théâtre, de cinéma est une grande avancée qui renforce les expositions.

Cette politique du développement de la sensibilisation augmente au fur et à mesure des années et nous remarquons l'existence de plus de manifestations

---

1273 Dossier de presse: *elles@centrepompidou, Artistes femmes dans les collections du centre pompidou,* à partir du 27 mai 2009, p.13.

1274 Centre Pompidou, *trente ans d'histoire,* Sous la dir. de Bernadette Dufrene, Centre Pompidou, p.403.

d'accompagnement autour de *elles* que de *Big Bang*. Les conférences apporte le sens intellectuel et les rencontres croisées ou les projections cinématographiques et les vidéo sur la danse, en favorisant un développement plus élargi de la sensibilité, réorientent le visiteur vers une exploration nouvelle de l'art. A travers ce triomphe du multiple, le Centre Pompidou répond à l'élargissement des sens, des sensations, des connaissances dans un contexte d'œuvres plurielles pour le visiteur conçu comme un être pluriel.

Nous avons vu le soin apporté au développement de toutes sortes d'outils d'accompagnement (cartel, panneaux, dépliant, catalogue, feuille, audio-guide, site) et la prise en compte des technologies nouvelles pour améliorer cet accompagnement (le musée pour tous chez soi, grâce à l'exploitation de toutes les possibilités de l'informatique).

Le Centre Pompidou veut être un lieu vivant, ouvert, d'initiation à l'art, où le public peut s'instruire et se cultiver non seulement dans le domaine des arts plastiques, mais aussi, grâce à la musique, au cinéma, à la danse ou au théâtre, à toutes les formes de spectacles. Rejetant la hiérarchisation des arts, l'espace muséal cesse d'être centré sur lui-même et ses collections pour devenir un lieu où l'art nous fait découvrir une vision plus large de notre monde. Il importe donc au Centre Pompidou de saisir l'apport de toutes les disciplines à cette ouverture moderne sur l'art.

Nous pouvons considérer que la politique innovante dans les expositions thématiques, s'oriente vers une rencontre transdisciplinaire avec toute une gamme d'interventions chargées non seulement d'un rôle promotionnel important dans sa stratégie de transmission culturelle, mais aussi d'un développement artistique varié et personnel pour tout visiteur : les prolongements de la visite permettent d'accroître les moyens et de sensibilisation afin d'offrir une expérience muséale renouvelée et plurielle.

Dans ce chapitre sur l'amplification esthétique dans le prolongement de la visite d'une exposition, nous avons vu, avec *Big Bang* et surtout avec *elles@,* les liens étroits entre des arts de l'ordre du spectacle (danse, musique, cinéma) avec les arts qui occupaient traditionnellement l'espace muséal et même nous avons assisté à l'accession de la danse en tant qu'exposition, cette fois accompagnée des arts plastiques traditionnels (peinture, sculpture) et des ''arts'' plus récent (vidéo, cinéma)[1275].

Chapitre III : La participation des jeunes à des expériences artistiques

Depuis la création du Centre en 1977, les ateliers pour enfants constituent un des services pédagogiques centraux de Beaubourg. L'action éducative des ateliers

1275 Voir la partie II. chapitre III. Pleins feux sur un art jusque la périphérique : la danse, pp. 272-310.

a été renforcée en 2000, après les travaux de rénovation du Centre, par une Galerie des enfants. Les ateliers des enfants comprennent une équipe de quarante animateurs plasticiens[1276], sous l'impulsion de Daniele Giraudy, qui était déjà « *initiatrice du Musée des Enfants de Marseille, l'un des premiers en France. Influencé par les modèles pionniers, d'une part, anglo-saxons avec les Children museums et d'autre part, suédois avec le Riksütstalliningar* »[1277]. L'idée d'un atelier pour enfants était déjà apparu en 1953[1278] au sein d'une institution culturelle française, les Arts Décoratifs[1279]: les Ateliers du Carrousel ouvrent en 1953, un ''Atelier des moins de 13 ans''. C'est une innovation qui, en invitant les enfants à la pratique de l'art, les prépare à mieux apprécier les arts plastiques.

En 1975, il y avait aussi déjà 38 musées d'enfants aux États-Unis[1280], le musée d'enfants de Brooklyn à New York étant le plus ancien (depuis 1899). Ces musées ont en effet déjà pensé à l'éveil de l'enfant, mais plutôt dans des disciplines différentes (histoire, science, nature) : par exemple, un musée d'Histoire naturelle à New York était spécialisé dans les dinosaures, le musée de la science à Boston dans les sciences, mais ce ne sont pas des ateliers liés à des musée d'art comme ceux au Centre Pompidou; ils sont indépendants et spécialisés.

Pour le Centre Pompidou ce sont différents types d'ateliers, qui varient en fonction de l'actualité des expositions du musée et au gré des accrochages de la collection permanente, qui sont proposés ; certains de ces ateliers présentent l'avantage de se passer aussi en famille et sont donc des moments d'échange enrichissants entre adultes et enfants. Ces ateliers durent en général de 1h30 à 2h. Nous allons voir comment est née cette idée d'ateliers pour enfant et comment ils jouent un rôle dans la vie des enfants.

Danièle Giraudy définit le but de l'Atelier des enfants ainsi : « *cet espace de jeux et d'ateliers conçus pour et avec les enfants permet d'accueillir chaque jour trois cents enfants de quatre à douze ans. Apprendre à regarder, à écouter, à sentir, éduquer les sens de l'enfant qui, à l'école, développe surtout son raisonnement et sa mémoire, le mettre en contact avec de jeunes artistes, peintres, sculpteurs, musiciens, établir un dialogue qui permette aux jeunes de s'éveiller à la création contemporaine et les familiarise avec l'artiste et ses recherches* »[1281].

1276 Danièle Giraudy, *L'Atelier des enfants du Centre d'art et de culture Georges-Pompidou,* Paris, dans le revue, Museum, Vol XXXI, n° 3, 1979, Le Musée et l'enfant, p.177.

1277 Site http://www.eurekoi.org/je-recherche-des-renseignements-sur-latelier-pedagogique-du-centre-pompidou-merci/

1278 En 1979, la création de l'atelier des Tout-petits est apparu au musée des Arts Décoratifs. Voir le site : http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/ateliers-du-carrousel/

1279 réunissant musées, lieux d'enseignement, bibliothèque et accueillant des ateliers préparant aux études d'art plastique.

1280 http://www.childrensmuseums.org/childrens-museums/about-childrens-museums

1281 Danièle Giraudy, *L'Atelier des enfants du Centre d'art et de culture Georges-Pompidou*, Paris , dans le revue, Museum, Vol XXXI, n° 3, 1979, Le Musée et l'enfant, p.177.

Nous allons étudier une caractéristique importante du Centre Pompidou : ses ateliers pour enfants, le *Studio 13/16* et le site web, créés spécialement pour enfants et adolescents et qui permettent au Centre Pompidou d'adhérer à une démocratisation culturelle encore plus grande, en incluant cette fois des visiteurs beaucoup plus jeune.

Comment le Centre Pompidou a-t-il su s'adapter à la spécificité de l'enfant par rapport à l'art moderne et contemporain ? Quelles approches permettent au jeune public de se familiariser avec l'art moderne et contemporain et ainsi de pouvoir le comprendre et l'apprécier ?

Mais voyons d'abord comment l'Éducation Nationale a pu favoriser la création par le Centre de cet important secteur de ses activité.

1. La démocratisation culturelle : les actions éducatives

Le Centre Pompidou dès sa création a adhèré à une politique culturelle incluant les enfants et les adolescents, c'est à dire les jeunes scolaires : le Centre, dépendant du Ministère de la culture, a été lié, dès le départ, à l'Éducation Nationale[1282] et était, par conséquent, formé à l'idée de faire une place aux jeunes dans le type de Centre qu'il désirait mettre en œuvre.

Dès 1945 en France, le ministre de l'Éducation Nationale, en créant deux cents classes nouvelles, préconisait l'étude du milieu : « *l'étude d'un complexe naturel ou humain qui fait partie du cadre de la vie de l'enfant* »[1283] dans le but de mieux enseigner hors des murs de l'école et, en 2008, l'Éducation Nationale montrait sa volonté de développer l'éducation culturelle et artistique[1284].

En 2008, le ministère de l'éducation nationale déclare : « *L'enseignement de l'histoire des arts portera sur l'ensemble du champ artistique et culturel, y compris dans sa dimension scientifique et technologique. Il aura pour objectif l'acquisition par les élèves de repères historiques et méthodologiques indispensables à la compréhension des œuvres, et prendra appui sur le contact direct avec celles-ci.* [sous] *la forme de visites scolaires dans des structures culturelles, donnant lieu à une préparation et à une restitution encadrées par l'enseignant, qui pourra également recourir à des reproductions ou captations, sous*

1282 Le ministère de la culture attribué en 1959 André Malraux par le Président de Gaulle afin de montrer que le rayonnement de la France devait aussi se faire par la culture, était fortement relié au Ministère de l'Éducation Nationale où se trouvait une direction de l'art, des lettres, de l'architecture, du théâtre, de la musique.

1283 Antoine Weiler, *Qu'est-ce que l'étude du milieu ?* Site : http://www.cahiers-pedagogiques.com/Qu-est-ce-que-l-etude-du-milieu

1284 L'éducation artistique au XX^{e} siècle ne consistait dans les lycées qu'en une heure de musique et une heure de dessin par semaine.

forme papier, audiovisuelle ou numérique »[1285].

Une relation étroite est reconnue entre l'éducation scolaire et l'éducation muséale. Le Centre Pompidou dès son début en 1977 avait déjà reconnu que « *Promouvoir l'éducation artistique et culturelle, ainsi que la confrontation directe du jeune public avec la création contemporaine sous toutes ses formes, par l'expérimentation, la stimulation des sens et de l'esprit constituent les axes de l'action éducative du Centre Pompidou* »[1286]. Ceci souligne l'importance des articulations entre la transmission, la sensibilisation et la pratique artistique par rapport aux buts pédagogiques de l'école et à son ouverture sur l'art.

Une question se pose alors : l'art peut -il s'enseigner ? Et comment le faire ?

2. L'éveil de la sensibilité chez les enfants

Le Centre Pompidou s'est, dès son début, rendu compte de l'importance de ces ateliers pour enfants. En pensant à ce choix de créer des ateliers spécifiques pour éduquer les sens de l'enfant et pour trouver ainsi les meilleurs moyens d'éveiller chez lui un intérêt pour l'art, le Centre a voulu mettre en œuvre des moyens qui servent à « éveiller » le ressenti de l'enfant.

L'atelier des enfants tente de clarifier les stratégies muséales permettant de toucher le jeune public par une approche de l'exploration sensorielle, qui amène à se servir : « *de ses cinq sens, aiguiser au mieux ses perceptions, développer son imaginaire en s'appuyant sur les richesses du monde réel, telles sont les pistes sur lesquelles artistes et animateurs vont lancer des milliers de très jeunes visiteurs, tout surpris de découvrir qu'un lieu muséal peut aussi se révéler un extraordinaire terrain d'aventure. L'ambition n'est pas d'enseigner des techniques artistiques ou de faire de l'histoire de l'art* »[1287]. Nous pensons qu'il serait intéressant d'abord de voir comment, à partir surtout du XIX^{e} siècle, est apparu un intérêt pour des pédagogies actives, dont on retrouve certains aspects dans les Ateliers pour enfants du Centre Pompidou.

A. La pédagogie entre en scène : les pédagogues de l'éveil

Quelques pionniers, par leurs recherches, ont influencé la manière de transmettre la culture aux enfant et certaines de leurs méthodes ont été reprises

1285 Ministère de l'éducation nationale, Éducation artistique et culturelle –Développement de l'éducation artistique et culturelle, bulletin officiel [B.O.] n°9 du 8 mai, 2008.
1286 Journal L'offre éducative du Centre Pompidou, 2014.
1287 Valère Bertrand, *Connaissance des Arts –Centre Georges Pompidou,* n°146, 2000, p.67.

par les Ateliers pour enfants du Centre Pompidou : en particulier en Europe, Steiner, Montessori, Itard et Seguin, Freinet et, aux États-Unis, Dewey.

Ils furent plusieurs en Europe, et nous en citons quelques uns qui ont joué un rôle dans l'attention portée aux enfants. En Autriche, le théosophe (ami de Kandinsky) Rudolf Steiner (1861-1925) prône une pédagogie humaniste qui doit développer le spirituel et ceci se fera, selon lui, en accordant une grande place aux travaux artistiques dans le développement des jeunes enfants. Dans le domaine de la pédagogie, plusieurs personnalités se sont d'abord intéressées à des cas pathologiques et ont voulu « éveiller » les enfants retardés ou psychologiquement déficients, ce qui leur a permis d'imaginer de nouvelles méthodes qui serviront par la suite à l'éducation de tous les enfants. C'est ainsi qu'en Italie, Maria Montessori (1870-1952), une des première femmes diplômées de médecine, travaille pendant deux ans dans un hôpital psychiatrique, où elle s'aperçoit que ces enfants n'ont aucun jeu à leur disposition, alors qu'il leur faudrait se servir de leurs mains pour développer leur intelligence : elle s'intéresse à tout ce qui se rapporte à ces enfants et, en particulier, aux travaux du médecin Jean Itard (1774-1838) (qui s'est particulièrement intéressé du cas d'un « enfant sauvage » trouvé dans l'Aveyron) et d'Edouard Seguin (1812-1880), qui tous deux, comme elle[1288], s'occupent de stimuler des enfants retardés : Itard qui a inspiré la démarche sensorielle en pédagogie, Seguin qui conçoit des jeux éducatifs, grâce à des planches en bois en creux, où les enfants doivent ajuster des formes. Ceci permet à Maria Montessori de mettre au point sa méthode d'éveil, qu'elle pourra appliquer ensuite à des enfants normaux : elle utilise (comme Seguin) un matériel qui permet à l'enfant d'acquérir des notions abstraites de façon sensorielle ; de plus, comme Steiner, l'esthétique est important pour elle, et elle cherche à motiver l'enfant par la couleur et la forme. Sa pédagogie a eu tellement succès qu'il y a maintenant des milliers d'écoles Montessori (jusqu'au niveau du lycée) à travers le monde entier.

Maria Montessori insiste sur la prise en compte du développement de l'enfant dès son plus jeune âge. Par exemple, pendant la période de la naissance à l'âge de 6 ans, selon elle : « *au début, entre la naissance et 3 ans, presque tout se déroule inconsciemment. Les sens sont ouverts à toutes les expériences sensorielles. L'enfant absorbe tout autour de lui et se sert de ses acquis pour grandir. Entre 3 et 6 ans, l'enfant continue de se construire, mais de plus en plus consciemment. Ce qui a été absorbé pendant les premières années va être retravaillé et développé lorsque l'enfant sera actif et utilisera ses connaissances* »[1289].

Le psychologue Jean Piaget (1896-1980) s'intéresse aussi aux étape de la vie des enfants et distingue quatre stades du développement cognitif de l'enfant : le stade sensori-moteur (de la naissance à 2 ans) ; le stade préopératoire (de 2 à 7 ans) ; le stade

1288 Montessori a traduit en italien les réflexions de Jean Itard.

1289 Kristina Skjöld Wennerström et Mari Bröderman Smeds, *La pédagogie Montessori, aspects théoriques et pratiques,* édition l'instant Présent, 2012, p. 23.

des opérations concrètes (de 7 à 11 ans) ; le stade des opérations formelles (de 11 à 15 ans). Ce qui permettra de penser au développement de l'enfant en organisant des groupes selon l'âge de chaque enfant.

Un autre pédagogue, l'instituteur Célestin Freinet (1896-1966) pense qu'il faut laisser une grande liberté aux enfants ; sa pédagogie est fondé sur la libre expression, le tâtonnement expérimental, c'est à dire à laisser l'enfant faire ses propres découvertes à partir de son milieu familier, de la nature et de tout ce qui l'entoure ; il encourage aussi le travail en groupe, et développe les activités artistiques, particulièrement le chant et le dessin.

Il est aussi intéressant et nécessaire de préciser que, lorsqu'on parle de sensibilisation artistique ou d'exploration sensorielle au musée, cela sous-entend aussi le rapport à la pensée de l'éducateur John Dewey (1859-1952)[1290] aux États-Unis, prônant l'art comme expérience (le titre même d'un des ses livres), et soulignant la nécessité de méthodes actives. L'expérience est le mot-clef des théories de Dewey : trois de ses plus importants ouvrage contiennent le mot « expérience »: *Expérience et Nature* (1925), *L'Art comme expérience* (1934), *Expérience et éducation* (1936). Pour Dewey « expérience'' a un double aspect : expérimenter et éprouver[1291]. Dewey souligne que le système traditionnel scolaire ne s'adapte pas aux besoins de chacun, et que l'école doit faire face à des situations de plus en plus complexes, auxquelles les changements profonds dans la société ont énormément contribué : « *Dans une culture évoluée, une grande partie de ce qu'il faut apprendre est emmagasinée dans des symboles difficilement traduisibles en actes et objets familiers. Ce matériel est relativement technique et superficiel. Si l'on prend pour base de comparaison la réalité, il est artificiel, car la réalité est liée à des occupations pratiques.* [...] *Il y a danger constant que le contenu de l'instruction organisée soit une simple matière d'enseignement pour les écoles, isolée de la matière vivante de l'expérience* »[1292] et surtout il considère, comme essentiel sur le plan éducatif, le rôle des musées : « *les musées doivent faire partie intégrante de tout cadre éducatif* »[1293].

Ce regard précurseur de Dewey sur le musée et son souhait d'associer le musée à l'éducation sont des éléments importants dans le développement de ces

1290 John Dewey, *Art as Experience*, Later Work, New York, 1934. Il est un auteur de plusieurs livres sur la pédagogie : Démocratie et éducation , « *Democracy and Education, 1916* », Les Écoles de demain , « *Schools of Tomorrow, 1915* », Dans le chapitre II (Le renouvellement du programme: développement de la stratégie de l'exposition thématique) de la partie I, nous avons déjà mentionné l'influence du philosophe pragmatique américain John Dewey (1895-1952) qui a entamé une réflexion sur l'éducation en relation avec le musée.

1291 En anglais le mot ''experience'' correspond plus à l'idée du ''vécu de chacun'' et ''experiment'' à l'expérience directe que l'on fait, comme quand, par exemple, les enfants touchent des tissus dans l'atelier.

1292 John Dewey, *Démocratie et éducation,* 1916, trad, Gérard Deledalle, Paris, Armand Colin, 1990, p.23

1293 George E. Hein, John Dewey and Museum Education: « *museums should be an integral part of any educational setting, and the most desirable museums are those that are used for educational purposes and are associated with life activities outside of the museum* ». Curator, The Museum, 2004, p.419.

ateliers pour enfants : les ateliers leur offrent un moyen de développer leur créativité grâce à des animations et des expériences fondées sur un ressenti personnel, grâce à une plus grande liberté que dans l'école traditionnelle, qui, elle, doit leur faire emmagasiner, souvent par répétition et routine, des règles et des connaissances de base (lire, écrire, compter, etc.) nécessaires dans la vie en société.

Apprendre grâce aux musées, c'est une éducation hors des murs de l'école qui améliore et complète leur développement. Ces ateliers vont dans le sens des projets à la base du Centre Pompidou : démocratisation de la culture (on y introduit non seulement toutes les classes de la société, mais on doit penser aussi à former les plus jeunes) et rénovation de la muséologie qui consiste à faciliter l'initiation à l'art moderne.

B. Les offres pédagogiques et sensorielles

L'atelier est, au musée, un moment et une situation privilégiés pour les enfants qui découvrent souvent de nouvelles expériences et une façon de faire moins habituelle en jouant avec les matériaux, les couleurs, une école en dehors des murs; en leur faisant prendre conscience de leurs corps par leurs mouvements et de leurs différents sens, ils apprennent ainsi par des méthodes actives à gérer différemment les informations, les données, de sorte que, lorsqu'ils accèdent à la visite, ils ont déjà acquis une meilleure possibilité d'apprécier l'art (ou s'ils reviennent de la visite, leur découverte de l'art est mieux assimilée, car l'atelier leur permet d'expérimenter eux-même les différents aspects de l'art qu'ils viennent de voir).

Ces activités offrent aux enfants une sensibilisation à l'art plus vivante ; cinq types d'ateliers, adaptés à deux tranches d'âge, sont proposés :

Type	**Premier groupe**	**Deuxième groupe**
les dimanches en famille	Les enfants de 2 à 5 ans accompagnés des parents	les enfants de 6 à 10 ans
Atelier du samedi (2 groupes en alternance)	Les enfants de 6 à 8 ans	Les enfants de 6 à 10 ans
Atelier du mercredi	Les enfants de 2 à 5 ans accompagnés des parents	les enfants de 6 à 10 ans
la Galerie des enfants (exposition-atelier)	Les enfants de 6 à 10 ans avec leur famille	
Studio	13 à 16 ans	

Nous allons examiner, de façon plus précise, l'intégration de ces ateliers, grâce à quelques exemples, en essayant de répondre à la question : Quelle stratégie doit déployer l'atelier pour dynamiser et stimuler l'accès à l'activité muséale ? D'abord nous voyons que ces jeunes sont répartis dans des groupes correspondant à leur âge, ce qui nous fait penser aux études de Jean Piaget sur le développement des enfants qui progresse par tranches d'âge. Il fait remarquer que Piaget a cependant ajouté une remarque sur sur la notion de tranche d'âge : « *ce qui me paraît essentiel dans les stades, et cela il y a des années que je le répète, ce ne sont pas les âges chronologique, ce sont les successions nécessaires. Il faut avoir passé par telle étape pour arriver à telle autre* »[1294].

Pour simplifier cette étude sur l'éveil de l'enfant nous allons procéder en examinant l'apprentissage de l'art par les enfants en ce qui concerne d'abord la vue (couleurs et formes), puis le toucher (la matière), l'ouïe et le mouvement (musique, danse, poésie). Il est évident que souvent au cours des ateliers, ces différents sens sont sollicités en même temps, donc nous pouvons être amené, par exemple, à mentionner la musique ou la matière pendant la partie sur les couleurs, ou la couleur dans d'autres parties. Les activités concernant la vie quotidienne et le numérique seront traités à part, car elles concernent l'art moderne dans sa relation avec ce qui est entré au musée le plus récemment (design, architecture, vidéo, site web).

C. Les dispositifs ludiques et l'exploration sensorielle des couleurs primaires et des formes

Les ''ateliers'' du Centre Pompidou peuvent se dérouler, aussi bien devant une œuvre de l'exposition que dans une salle spécialisée généralement pour un groupe de 10 à 20 enfants.

Nous commençons par la vue, c'est à dire le travail en atelier sur les couleurs et les formes simples et par les ateliers autour de *Big Bang*.

En septembre 2005, pendant l'exposition *Big Bang*, dans le cycle *Les dimanches en famille*, (pour le programme destiné aux enfants de 6 à 10 ans), l'atelier famille propose le thème *BOÎTES À SURPRISES - JAUNE, ROUGE, BLEU* (durée 1h 30).

Le thème *BOÎTES À SURPRISES* évoque le cadeau, le coffret, la fête, l'anniversaire, la convivialité ce qui permet de stimuler le plaisir d'entrer dans cette activité muséale et éveille leur curiosité. Les couleurs primaires jouent un rôle important pour stimuler les émotions des enfants, toucher leur sensibilité, ce qui va leur faciliter la compréhension et la connaissances des œuvres ainsi que leur apprentissage des concepts artistiques.

L'atelier propose de « *découvrir face aux œuvres les trois couleurs primaires*

1294 PDF, B. Sarrazy, *Jean Piaget,* Université Victor Segalen Bordeaux 2, p. 1.

[Jaune, rouge, bleu] grâce à un matériel ludique qui permet de stimuler le regard. Explorer la gamme des rouges : des poissons chinois mis en scène dans un aquarium par Ingo Maurer aux boîtes en plexiglas empilées par Donal Judd. Ou encore s'interroger sur la symbolique du rouge »[1295]. On part du plus simple et de ce qui peut sans doute le mieux les intéresser – les poissons – pour arriver au plus difficile – le symbolisme.

n° 251 : BOÎTES À SURPRISES - JAUNE, ROUGE, BLEU, les enfants devant l'œuvre de Donal Judd : stack

L'activité sensorielle, au cours de cet apprentissage de l'expérience esthétique, est facilitée parce qu'elle s'intègre à l'intérêt des enfants pour le jeu : « *l'animateur met à la disposition des parents et des enfants des outils ludiques* [des cartes de différentes couleurs, par exemple[1296]] *qui conduisent à observer, toucher, sentir et à s'exprimer devant les œuvres.*»[1297] Il leur est demandé d'identifier les couleurs appliquées par les artistes (le bleu-outremer de Klein, par exemple, ou le rouge de Donal Judd) et d'évaluer la relation entre la couleur des objets, leur volume et leur matière.

n° 252: Sonia Delaunay, Prismes électriques,1914

Cette animation conduit les enfants à observer, distinguer, choisir, organiser, associer de plus près des œuvres choisies dans *Big Bang* pour leurs couleurs : le bleu dans *Anthropométrie de l'époque bleue*[1298] (1960) de Klein, le rouge dans la peinture *Chizensei-Kouseimao*[1299] (1960) de Kazuo Shiraga et dans les boîtes empilées *Stack*[1300] (1972) de Donald Judd et les variations de couleurs dans *Prismes électriques*[1301] (1914) de Sonia Delaunay. Cette éducation de la perception conduit à percevoir, en faisant appel à l'attention, ce qui ne se perçoit pas au premier

1295 http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/

1296 Illustration n° 251 : l'atelier *BOÎTES À SURPRISES*
Site du Centre Pompidou: https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cAnnqA7/rby9GRk

1297 http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/0/86F7D2C0464CC027C125704900467144?OpenDocument&sessionM=2.10&L=1

1298 Voir Illustration n°41: Yves Klein (1928 - 1962) , *ANT 82, Anthropométrie de l'époque bleue*, 1960. Pigment pur et résine synthétique sur papier marouflé sur toile, 156,5 x 282,5 cm.

1299 Voir Illustration n° 93 : Kazuo Shiraga, *Chizensei-Kouseimao*, 1960, Huile sur toile, 161,5 x 130 cm

1300 Voir Illustration n° 88 : Donald Judd (1928 – 1994), *Stack*, (Pile), 1972 , Acier inoxydable, Plexiglas rouge, 470 x 102 x 79 cm.

1301 Illustration n° 252 : Sonia Delaunay (1885 – 1979), *Prismes électriques,* 1914, Huile sur toile, 250 x 250 cm.

abord. C'est un développement des capacités sensorielles : vue, ouïe, toucher par des apprentissages dirigés selon les capacités de chaque enfant.

L'animateur demande aux enfants, en face des œuvres, de regarder plusieurs agencements d'objets. (nuanciers de couleurs, objets tactiles, tapis sonore, boîtes à odeurs). Ce matériel sensoriel facilite les réactions naturellement spontanées des enfants, car cet apprentissage répond aux caractéristiques principales de la pédagogie de Maria Montessori : « *L'enfant apprend par l'action, en explorant et en touchant avec ses mains le monde qui l'entoure. En expérimentant de lui-même, il sollicite tous ses sens* »[1302]. Les couleurs, lorsqu'elle sont perçues, puis mémorisées, deviennent des liens de rapprochement entre les œuvres et permettent un jeu de différenciation. Les enfants peuvent manipuler les cartons colorés mis à leur disposition et rechercher le bleu de Klein dans les nuanciers ; le bleu de Klein peut évoquer pour eux le ciel et la mer de Nice, où l'artiste est né. Progressivement, l'animateur guide les enfants à comprendre que le bleu fait partie intégrante de l'expression de l'artiste, la préoccupation essentielle de Klein, selon sa conception de l'immatériel et de l'infini.

Pour préparer une visite au musée, on leur fait observer dans le tableau de Mondrian, *Composition en rouge, bleu et blanc II*[1303], comment, dans un cadre géométrique simple, des touches de rouge et de bleu sont importantes par rapport au fond blanc et aux lignes : noires ; ensuite les enfants tracent à travers tout l'atelier des formes géométriques colorées : « *Avec des lignes et des formes colorées qui partent à l'assaut des murs, du sol, les enfants transforment peu à peu l'atelier.* [...] *Serrées, écartées, superposées, les verticales et horizontales forment des croix, des angles droits, des carrefours, des circuits quadrillés.* [...] *l'espace géométrique prend soudain vie avant la rencontre avec les œuvres des maîtres de la peinture abstraite dans l'exposition Mondrian / De Stijl* ».[1304]

Dans un atelier *Cibles colorées* (pour les enfants 2-5 ans et leur famille)[1305] les enfants sont conduits à faire un travail sur les couleurs et les formes : « *En atelier, avec les couleurs de l'arc-en-ciel, les enfants peignent des cercles de lumière, des disques colorés de toutes tailles qui s'organisent au sol pour donner naissance à un tapis tourbillonnant. Cette invitation au mouvement et aux rondes sans fin se poursuit au musée où les enfants découvrent les œuvres de Robert et Sonia Delaunay* »[1306].

Cette stratégie de médiation par le dispositif sensoriel, conduit l'enfant à porter un regard neuf sur les couleurs et les formes géométriques dans les œuvres ; elle

---

1302 Kristina Skjöld Wennerström et Mari Bröderman Smeds, *La pédagogie Montessori, aspects théoriques et pratiques*, éd. l'instant Présent, 2012, p.12.

1303 Le tableau de Mondrian, *Composition en rouge, bleu et blanc II* présente dans l'exposition *Mondrian / De Stijl* (1 décembre 2010 – 21 mars 2011)

1304 Atelier *Voyager dans les lignes*, en famille (Atelier autour de Mondrian), Site du Centre Pompidou.

1305 En 2014, pendant l'exposition ''*Robert Delaunay - Rythmes sans fin*''.

1306 Site du Centre Pompidou. http://www.centrepompidou.fr

permet aux enfants d'affiner leur perception des lignes, des couleurs élémentaires, des tons, des nuances claires, foncées, lumineuses ou ternes, employés par les artistes. Elle éveille leur attention à l'importance en art de la couleur et de la forme.

Dans son ouvrage *Qu'est-ce que l'esthétique?* (1968), Marc Jimenez souligne la conception du philosophe Nelson Goodman « *les émotions sont des instruments de connaissance, qui fonctionnent de façon cognitive* »[1307]. Grâce aux connaissance acquises dans ces ateliers, ces dispositifs qui stimulent la curiosité des enfants, éveillent et renforcent leur sens de l'observation et leur permettent une première acquisition de concepts esthétiques. Enfin, la sensibilisation aux œuvres artistiques stimule le développement de leur propre créativité puisqu'ils sont amenés, après le temps d'observation , à créer eux-même « une œuvre ».

Nous nous permettons de parler d'une expérience personnelle en relation avec le côté ludique de l'exploration des couleurs et des formes par les enfants. En 2008, lors d'un stage effectué à Nice dans un atelier pour une dizaine enfants au Musée d'Art Moderne et Contemporain, nous avons pu nous apercevoir que, pour intéresser les jeunes à l'art, il fallait que les séances soient ludiques et que les œuvres soient apparemment simples et capables d'accrocher leur attention grâce à un détail. Les réactions des enfants, leurs questions, leurs réponses menaient à une forme de travail collectif qui favorisait leur créativité. Nous avons trouvé au cours de cette expérience personnelle des éléments caractéristiques des ateliers du Centre Pompidou : exploration ludique faisant appel à tous leurs sens, choix d'œuvres et de matériel capable de les intéresser par leur couleur, leur apparente simplicité ou un détail (par exemple un poisson, un soleil). Cette expérience nous a fait comprendre l'intérêt de ces ateliers et des choix faits par le Centre pour la réussite de leur action.

Cette approche des parcours-jeux fait de l'atelier en famille un lieu privilégié d'apprentissage et de partage. Elle participe au renouvellement des stratégies de l'initiation à l'art du XX^{e} siècle par l'observation et la création artistique.

D. Les approches matérielles et tactiles

En décembre 2005, l'atelier en famille propose le thème *BOÎTE À SURPRISES – MATIÈRES À SENSATIONS* qui porte sur la découverte des matériaux employés pour la peinture et la sculpture. Les enfants sont invités à manipuler les objets qui se trouvent dans l'atelier et à découvrir les accessoires mis à leur disposition (les objets tactiles, tapis sonores, boîtes à odeurs). Le choix d'un matériel ludique permet un surplus de réceptivité. L'enfant voit, manipule, découvre, ressent, compare les objets et mémorise afin d'acquérir par le jeu, en plus des concepts de couleur, des concepts de forme, de

1307 Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique*, Gallimard, 1997, p.405.

texture, de matière qui jouent un rôle important dans l'art moderne et contemporain. Cette pédagogie sensorielle est facilement acceptée par les enfants, car elle est accompagnée d'un aspect ludique et inductif.

Le programme donne à l'enfant l'occasion de comparer toutes sortes de matériaux, de manipuler la pierre, le bois, le bronze, matériaux le plus souvent utilisés dans la sculpture classique, mais ce jeu propose aux enfants de découvrir et d'explorer divers autres matériaux tels que le feutre, l'éponge et le plastique, utilisés par les artistes dans l'art moderne ; par exemple, le feutre très malléable utilisé par le plasticien Beuys, qui donne une sensation de chaleur. (L'importance de la notion de « *tâtonnement expérimental* »[1308] se trouve chez le pédagogue Célestin Freinet dans son Essai de psychologie sensible ; c'est aussi ce que l'atelier propose comme apprentissage pour découvrir l'art).

n° 253 : Otto Dix, La journaliste Sylvia von Harden, 1926

Une visite tactile est également proposée avec des reproductions de tableaux, par exemple des tableaux *Chizensei-Kouseimao*[1309](1960) de Kazuo Shiraga et *La journaliste Sylvia von Harden*[1310] (1926) d'Otto Dix; ceci leur permet, grâce à « *des échantillons de toile à toucher* [...] *d'apprécier à distance la pâte tourmentée d'une composition de Kazuo Shiraga, le peintre aux pieds nus, ou les transparences du portrait peint par Otto Dix : <La Journaliste Sylvia Von Harden>*»[1311]. De cette manière, ils peuvent aussi mieux comparer ces deux tableaux. Ces méthodes polysensorielles sont employées d'une part, pour faciliter la prise de conscience de l'aspect visuel, mais elles conduisent aussi les enfants à réfléchir au côté esthétique et aux manière de peindre des artistes.

n° 254 : Kazuo Shiraga, Chizensei-Kouseimao, 1960

L'animateur apprend donc aussi à ces jeunes enfants que l'action de peindre de Kazuo Shiraga est une performance : il peint, la toile posée au sol, parfois avec ses pieds ou tout son corps ; et Kazuo Shiraga utilise souvent la couleur rouge qui symbolise l'énergie de la vie, l'agressivité et la passion. Au contraire, grâce à la technique tempera, le tableau figuratif d'Otto Dix montre la diversité des nuances de rouge, très transparent et lisse dans le vêtement et le fond de l'espace. L'artiste explique que : « *chaque personne*

1308 Célestin Freinet, *Essai de psychologie sensible: Appliquée à l'éducation*, Taizé, 1966.
1309 Voir Illustration n° 254: Kazuo Shiraga, *Chizensei-Kouseimao,* 1960, Huile sur toile, 161,5 x 130 cm.
1310 Voir Illustration n° 253 : Otto Dix (1891 - 1969), *La journaliste Sylvia von Harden*, 1926, Huile et tempera sur bois, 121 x 89 cm.
1311 http://www.centrepompidou.fr

a sa couleur caractéristique dont l'effet s'étend au tableau tout entier »[1312]. La couleur rouge symbolise le caractère du personnage. Ces différences entre rouge brutal et rouge harmonieux évoquent les écarts de sensibilités de ces deux artistes et sont liées à des significations différentes de leurs œuvres.

Ces orientations ont pour objectif d'éveiller non seulement la sensation immédiate, mais aussi le raisonnement chez l'enfant et de développer des approches complémentaires qui donnent accès aux qualités de chaque œuvre et stimulent leur intérêt pour des expressions artistiques diverses : en découvrant les nuances de couleurs et la matière, les enfants peuvent plus facilement, et toujours de manière ludique, acquérir une expérience concrète de notions abstraites (la dimension, la forme, la couleur) et apprendre à reconnaître les notions-clés de l'artiste, ainsi que le langage et la signification des œuvres : les jeux de la *Boîte à surprises* commencent à former leur goût et leur jugement artistique.

Les visites en famille, qui se déroulent souvent le samedi ou le dimanche, ont pour but non seulement d'éveiller l'observation ou d'attirer l'attention des enfants par les couleurs et les matières, mais en même temps, de permettre aux parents d'apprendre comment répondre au questionnement de leur enfant, et comment valoriser son attitude envers les arts. Il s'agit en quelque sorte d'une école des parents. L'écoute, l'observation des réactions des enfants, de leur façon de s'approprier ce qu'ils regardent et pratiquent, est enrichissante pour les parents (et même, souvent, pour leur propre appréciation de l'art contemporain). En assistant à ce type d'atelier, ils seront à leur tour plus souvent capables de continuer l'éducation artistique de leurs enfants en dehors du Centre Pompidou et chaque fois que l'occasion se présente. C'est aussi une bonne occasion, pour les parents, de découvrir la réceptivité de leur enfant. Si les enfants s'en vont satisfaits à la fin de leur visite, il est fort probable qu'ils demanderont à revenir à l'exposition.

Le Centre Pompidou élabore les dispositifs correspondant aux objectifs pédagogiques qu'ils ont privilégiés dès le départ (liaison du Centre Pompidou avec le Ministère de l'Éducation et les méthodes actives) qui visent différents publics enfantins (de 2 à 12 ans) : apprendre à observer, à reconnaître les expressions artistiques dès le plus jeune âge.

La découverte sensorielle est proposée grâce à des thèmes variés qui renouvellent la transmission traditionnelle de la visite guidée et didactique. Les ateliers thématiques offrent l'accès à une pédagogie sensorielle et développent une familiarisation aux arts qu'ils pourront poursuivre à l'école.

L'atelier joue un rôle important en matière de stimulation, d'appréciation

1312 Éva Karcher dans *Otto Dix*, Flammarion, Paris, 1990, cite : Diether Schmidt, Otto Dix im Selbstbildnis, Berlin : Kunst und Gesellschaft, 1978 p.241.

esthétique et de savoir-faire, et des ressources pédagogiques importantes sont mises à la disposition des animateurs de ces ateliers pour l'initiation de l'enfant à l'art contemporain, la démarche pédagogique et ludique tend ainsi à développer, à la fois sensibilité et plaisir d'apprendre, grâce à un travail intelligible, adaptée à chaque âge. Ces deux orientations, éducation sensorielle, éducation esthétique, sont combinées dans ce but.

n° 255: atelier Zigzart

3. Zigzart et Focus : les ateliers qui amènent à la « création »

A. Édition et création

A partir 2004, les ateliers *Zigzart* (2 heures) permettent aux enfants de poursuivre les découvertes sur les couleurs, les formes, les matières, par observation et surtout par manipulation (comme nous l'avons décrit dans la partie précédente sur les ateliers *Boîte à surprise* pour les enfants de 2 ans à 6 ans, mais de manière plus avancé) avant d'aller découvrir des œuvres du musée.

Pour ces ateliers le Centre Pompidou a édité une collection – jeunesse de livres *Zigzart* qui aident les enfants dans leurs découvertes et travaux d'atelier : par exemple un livre sur la couleur bleue, un livre sur les peaux, tissus et bouts de ficelle, un livre sur les spirales etc.

Par exemple, le 14 juin 2008, ils étudient plusieurs nuances de bleu avant d'aller apprécier les ciels de Mirò, un paysage marin de De Kooning et des néons bleutés de Jacques Monory ; le 12 avril et le 28 juin 2008, à partir de manipulation de disques, de mécanismes et d'engrenages, les enfants doivent inventer et élaborer des machines avant d'aller découvrir et examiner des œuvres de Fernand Léger et *Le Cheval Majeur* de Raymond Duchamp-Villon.

On voit qu'avec l'atelier *Zigzart,* on travaille en quelque sorte en zigzarg entre le livre et l'atelier ou vice-versa, c'est à dire qu'après avoir observé un thème (couleurs, formes mécaniques) dans le petit livre, on expérimente grâce à des objets de l'atelier (nuancier, spirales, disque, etc .) et l'enfant est amené à inventer, c'est à dire « créer », avant de voir les « créateurs » artistiques du musée. Ceci correspond à ce que Dewey préconise dans *Experience et Education* : « *l'observation elle-même ne suffit pas. Il faut comprendre la signification de ce qu'on voit, qu'on entend et qu'on touche. Cette signification résulte des conséquences qui découlent de l'action qu'on engage* »[1313].

1313 John Dewey, *Experience et Education, avec une présentation de la pédagogie de J. Dewey*, éditions Bourrelier, 1947, p.76.

B. Jeu de l'imagination : métamorphoser le réel

Pendant l'atelier *Focus* (programme destiné aux enfants de 6 à 10 ans), le samedi, du 10 janvier 2009 au 7 février 2009, « *sur le thème de la nature, les enfants se livrent à des expérimentations plastiques pour découvrir quelques œuvres de grands maîtres du 20e siècle qui se sont exprimés sur ce sujet dans le domaine de la peinture, du dessin, de la sculpture ou de la photographie* »[1314]. L'atelier qui dure deux heures s'intéresse à deux thèmes :« *Focus végétal : autour d'Alexander Calder, Jean Arp, Henri Matisse et Brassaï* » et « *Focus animal : autour de Pablo Picasso, Joan Miró et Constantin Brancusi* »[1315]. Ce sont des ateliers qui préparent les enfants à voir comment l'art peut présenter une métamorphose du réel.

Le thème, « *Focus* », axé sur les animaux ou les végétaux, est sans doute le plus apprécié des enfants. Il fait appel aux œuvres de grands maîtres, traitant de la nature. Une observation de ses expressions artistiques permet d'apprendre comment les artistes ont interprété ce thème (techniques, couleurs, matériaux, formes).

Pour le projet pédagogique « L'art du 20e siècle », la méthode utilisée pour atteindre son objectif correspond bien à ce qu'en dit Jean-Pierre Angremy : « *La méthodologie consiste avant tout à ne pas avoir de méthode prédéfinie, mais à définir des méthodes ponctuelles. Elle vise à créer des relations significatives avec l'œuvre d'art. Le faire-concret et le pragmatisme de l'atelier permettent l'amorce d'éventuelles réflexions sur ce qui à été vu à l'intérieur du musée* »[1316].

Pour éduquer le regard et sensibiliser les enfants, l'atelier les invite à observer des œuvres liées à des végétaux ou des animaux.

D'abord, le thème *Focus végétal*, autour de Calder, Jean Arp, Henri Matisse et Brassaï.

Les végétaux sont des motifs que les enfants aiment bien (souvent dans leurs dessins se trouvent des arbres, des fleurs). L'atelier propose une activité favorisant une première réflexion sur la nature; leur propre imagination fait assez facilement le lien entre la nature et les styles qu'ils ont vus dans les œuvres.

Four leaves and three petals,[1317] (1939) d'Alexander Calder est une recherche sur le mobile dans la sculpture, sur la notion d'équilibre –

n° 256 : Alexander Calder, Four Leaves and Three Petals, (Quatre feuilles et trois pétales), 1939

1314 Code Couleur N°3 Centre Pompidou, 2009, p . 211.
1315 *Ibid*., p . 211.
1316 Jean-Pierre Angremy, *Médiation de l'art contemporain : perspectives européennes pour l'enseignement et l'éducation artistiques,* Jeu de paume, 2000, p.73.
1317 Illustration n° 256 : Alexander Calder (1898 – 1976), *Four Leaves and Three Petals, (Quatre feuilles et trois pétales)*,1939, Tôles, tiges et fils métalliques peints, 205 x 174 x 135 cm, Mobile sur pied.

présence de feuilles, de pétales, qui tiennent par des fils métalliques. Vue de loin, cette œuvre liée à la nature qu'ils connaissent éveille donc déjà chez eux un certain plaisir, de plus stimule leur sensation spatiale.

n° 257 : Jean Arp, Couronne de bourgeons II, 1936

Une autre œuvre *Couronne de bourgeons II*[1318] (1936) de Jean Arp, est une sculpture blanche.

L'artiste présente «*...la vision d'une nature en gestation perpétuelle. Remontant aux origines du monde et de la vie, le sculpteur compare son geste à celui de la mer, polissant les pierres avec patience, les caressant avec amour. Les galbes et rondeurs qu'il en obtient, comme ceux d'une mère, portent l'amour de la vie, en opposition aux angles de l'industrie mécanique, fruit de la rationalité occidentale et source d'agression visuelle qui suscite en retour l'agressivité* »[1319]. Si cette œuvre *Couronne de bourgeons II* peut nécessiter une telle explication pour qu'un adulte la comprenne, et qui peut étonner les enfants, elle leur est d'abord expliquée en reprenant certains termes de la citation (sur le geste du sculpteur qui polit la pierre, et sur l'amour maternelle), ce sont des références qui permettront aux enfants de 6 à 10 ans d'aborder l'imaginaire dans la représentation de la nature ou du corps humain.

n° 258 : Henri Matisse, Arbre, platane, 1951 – 1952

Arbre, platane[1320] (1951) de Matisse y mêle «*... tout en harmonie le fusain, la gouache et l'encre de Chine pour tracer le ramage d'un arbre* »[1321]. C'est un arbre, dessiné à coups de pinceau vifs (en contraste avec le fond blanc) qui ressemble assez un arbre que pourrait dessiner un enfants.

n° 259 : Brassaï, Corail, vers 1932 – 1933

Corail[1322] (1933) de Brassaï joue «*...des lumières et du grain noir et blanc dans la complexité structurelle* »[1323]. Une photo de corail donne l'illusion d'un arbre sans feuille.

1318 Illustration n° 257: Jean Arp (1887 – 1966), *Couronne de bourgeons II*, 1936, Plâtre, 52 x 42,5 x 42 cm, Plâtre original réparé, retravaillé, poncé, enduit et stéariné.

1319 http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-cage/ens-cage.html

1320 Illustration n° 258 : Henri Matisse (1869 – 1954), *Arbre, platane,* 1951 – 1952, Graphite sur papier, 26,9 x 36,6 cm.

1321 http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/0/66800952B4953551C12575280039 2C7 C?OpenDocument

1322 Illustration n° 259 : Brassaï (1899 – 1984), Corail, vers 1932 – 1933, Epreuve gélatino-argentique, 21 x 17,5 cm.

1323 Site de Centre Pompidou. https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-647dcca19dd11697dce3b11323e5f4f&param.idSource=FR_E-647dcca19dd11697dce3b11323e5f4f

Au moyen de diverses techniques ces artistes simplifient, et parfois même, modifient les formes de la nature. Les enfants perçoivent que les artistes s'émancipent des règles formelles antérieures pour construire un contenu fictionnel. Nous avons vu dans l'atelier *BOÎTES À SURPRISES* que mettre en résonance les œuvres permet de sensibiliser les regards des enfants dans une filiation thématique.

Les quatre œuvres choisies présentent « *quatre expressions poétiques et symboliques exemplaires* »[1324] associées au sujet de la nature végétale ou du corps. Elles permettent aux enfants de mieux observer les formes, et de comparer la nature, à laquelle ils sont habitués, aux représentations offertes par ces œuvres, favorisant ainsi aussi leur propre réflexion sur la nature et sur l'art.

Si l'atelier thématique est une réponse à la sensibilisation, il doit permettre alors d'orienter les enfants vers l'éveil du sens artistique. Les enfants peuvent ensuite expérimenter personnellement diverses possibilités d'expression. Le programme de l'atelier les incite à une réflexion qui leur permettra de reconnaître le style propre à chaque artiste. Il s'agit d'améliorer leur faculté d'évaluation des formes, et de leur donner les clés permettant d'étendre leur champ de perception et de pratique d'une activité culturelle et artistique. L'atelier thématique amène l'enfant au contact des œuvres, lui permettant de remarquer et d'interpréter les divergences entre l'expression de l'artiste et la nature qu'il voit.

Le thème *Focus animal* s'articule autour d'œuvres de Picasso (*Femmes aux pigeons*), de Miró (*Personnage*) et de Brancusi (*Le coq*). Le but est de découvrir ces œuvres, peinture, dessin ou sculpture, en relation avec le monde animal. C'est un sujet qui doit les intéresser, car en général, les enfants aiment les animaux. La beauté des animaux éveille leur curiosité et suscite leur émerveillement. L'idée était donc, d'utiliser cet intérêt naturel comme moyen d'accès à l'art moderne et de leur montrer ainsi différentes techniques et expressions des grands maîtres du XX^{e} siècle.

Le tableau *Personnage*[1325] (1934), pastel de Miro, qui fait partie de la sous section Hybride de la section *ARCHAÏSME* de *Big Bang,* étonnera moins un enfant qu'un adulte, car les enfants sont habitués aux métamorphoses grâce aux contes (un Chat Botté se transforme en marquis, une grenouille en prince ou Pinocchio voit son nez s'allonger).

n° 260 : Joan Mir, Personnage, 1934,

1324 Site de Centre Pompidou, *ibid.*
1325 Joan Miró (1893 – 1983), *Personnage, (*1934), Pastel sur papier velours, 106,3 x 70,5 cm.

Chimère (1928)[1326], est un tableau de Max Ernst, qui « *par sa forme composite (lion par-devant, chèvre par le milieu, serpent par la queue, nous dit Homère) et son histoire, Chimère, le monstre mythologique, s'impose comme l'emblème tutélaire du surréalisme* »[1327]. Ce tableau, qui montre aussi le thème de l'hybridation dans un domaine animal imaginaire, mêle des parties figuratives (ailes et seins de la chimère) que les enfants peuvent reconnaître, avec des parties abstraites, qui seront mises en relief par comparaison.

n° 261 : Max Ernst, Chimère, 1928

Femmes aux pigeons [1328](1930) de Pablo Picasso peut intéresser les enfants, en faisant appel à leur affectivité : la femme (abstraite) caresse un pigeon.

n° 262 : Pablo Picasso, Femme aux pigeons, 1930

Pour La course de taureaux[1329](1945) de Miro, tableau encore plus abstrait que celui de Picasso, il faudra que les enfants reconnaissent d'abord ce taureau et surtout qu'ils découvre le toreador en haut à droite. Cela peut être un jeu. Il s'agit donc pour eux d'apprendre à interpréter un tableau.

n° 263 : Joan Miro, La course de taureaux, 1945,

Avec *Le coq* [1330](1915) de Constantin Brancusi, les enfants vont à la découverte d'une sculpture très abstraite : il seront amenés à confronter leur image d'un coq très coloré (qu'ils ont déjà vu, en réalité ou en images) avec cette sculpture en bronze.

n° 264 : Constantin Brancusi, Le Coq, 1935

L'idée était donc, d'utiliser cet intérêt naturel des enfants pour les animaux comme moyen d'accès à l'art moderne et de leur montrer ainsi différentes techniques et expressions des grands maîtres du XX[e] siècle.

1326 Dans la collection permanente comme les trois autres oeuvres que nous avons selectionnés, Max Ernst (1891 - 1976), *Chimère*, 1928, Huile sur toile, 114 x 145,8 cm.

1327 Didier Ottinger, Extrait du catalogue *Collection art moderne - La collection du Centre Pompidou,* Musée national d'art moderne, sous la direction de Brigitte Leal, Paris, Centre Pompidou, 2007.

1328 Pablo Picasso (1881 - 1973), *Femme aux pigeons*, 1930 , Pastel sur papier kraft marouflé sur toile, 200 x 185 cm.

1329 Joan Miro (1893 - 1983), *La course de taureaux*, 1945, Huile sur toile, 114 x 144 cm.

1330 Constantin Brancusi, *Le Coq*, 1935, Bronze poli, 103,4 x 12,1 x 29,9 cm, Dimensions du socle composé de 4 éléments chêne et pierre calcaire : 151 x 47 x 39 cm.

Les artistes s'inspirent de la notion d'hybridation qui « *introduit une force chaotique et ludique dans la création. Des formes agglutinées, greffées, mi-animales, mi-végétales, chimériques, racontent des histoires troubles, des désirs de métamorphoses* »[1331]. Ces œuvres explorant différentes représentations du corps humain et de la figure animale permettent aussi de dynamiser l'imagination des enfants.

Pour sensibiliser les enfants, pour développer leur sensorialité et leur faculté d'évaluation esthétique, l'atelier les invite ensuite à imaginer et à réaliser un travail personnel, qui leur donnera l'occasion d'utiliser des matériaux et d'élaborer des formes. La pratique permet d'activer leur propre imagination, en lien avec les formes et les couleurs qu'ils ont vues dans les œuvres. Le déroulement de la réalisation pratique oblige chaque enfant à réfléchir, expérimenter, manipuler, interroger les potentialités des matériaux et des techniques. Ces démarches leur permettent de progresser en direction de l'autonomie et de leur capacité à créer.

En résumé, l'atelier *Focus* propose un processus de travail d'art plastique qui se préoccupe de l'éveil du sens artistique en relation avec des œuvres choisies. L'atelier est un lieu d' attraction et d'expérimentation privilégié. Son but ne consiste pas seulement à faire comprendre à des enfants ce qu'est l'art, mais ce que l'art peut leur faire découvrir : entre autres, un autre regard sur notre monde et sur leur propre créativité.

Il importe que l'art trouve un écho dès l'enfance. C'est la raison pour laquelle la sensibilisation des enfants occupe une place aussi importante dans l'éducation. Pour faciliter la rencontre , l'atelier invite les enfants à s'approprier les capacités d'expression artistique par l'intermédiaire de thèmes transversaux.

4. Correspondance des arts : peinture, musique, danse et poésie

Gaston Mialaret, pédagogue français, souligne qu'« *il faut apprendre à vivre ensemble, c'est–à dire se scolariser et socialiser. En art plastique, il s'agit d'imaginer, de sentir, de créer* »[1332]. Comment accroître le développement sensoriel de l'enfant par des domaines comme la musique, la danse et le poésie ?

Pendant l'exposition *elles@*, pour les enfants 2 à 5 ans, en famille, nous allons voir trois types d'ateliers qui combinent l'art plastique avec la musique, avec la danse et avec la littérature, donc avec des ateliers fondés sur l'interdisciplinarité qui est une des caractéristiques du Centre Pompidou.[1333]

1331 La brochure *BIG BANG: Archaïsme.*
1332 Mialaret G., *Pédagogie générale,* Paris, PUF, 1991, pp. 52-p.57.
1333 comme nous l'avons vu en particulier dans l'exposition *Danser sa vie.*

thèmes	Approches	exemple
MÉLI-MÉLODIE de 2010 à 2015	formelle, musicale, sonore, plastique	Nicolas de Staël, *L'Orchestre*
BOUGEZ POUR VOIR de 2010 à 2012	formelle, corporelle, chorégraphique	Yayoi Kusama, *Flower Bed*
EN RIMES ET EN COULEURS de 2010 à 2015	formelle, musicale, littérature	Joan Miro, *Baigneuse* Henri Matisse, *Polynésie : le Ciel* Kandinsky, *Jaune-Rouge-Bleu*

L'atelier thématique amène l'enfant au contact d'œuvres plastiques en les confrontant à d'autres disciplines artistiques – musique, danse, littéraire – ce qui pourra développer chez lui un sentiment de correspondances entre les arts, assez caractéristique de l'art moderne[1334]. d'interpréter les divergences entre l'expression de l'artiste.

En voici un premier exemple : l'atelier intitulé *MÉLI-MÉLODIE* : « *Un méli-mélo de sons et d'œuvres pour ouvrir grand les oreilles et les yeux des tout-petits.* [...] *Les enfants découvrent avec l'animatrice une sélection d'œuvres au Musée associées à des extraits musicaux et des compositeurs : Jean Sébastien Bach, Claude Debussy, Györgi Ligeti ou bien encore Duke Ellington. Cette séance se clôturera par un court temps en atelier pour manipuler formes, lignes et sons en une composition rythmée* »[1335].

Les ateliers *MÉLI-MÉLODIE*, axés sur la perception auditive, sont sans doute les plus faciles à adapter à la sensibilisé des enfants. Ces ''méli-mélo'' de musique et d'œuvres sont destinés à *« ouvrir grand les oreilles et les yeux des tout petits* »[1336]. Comme le dit le philosophe Daniel Béresniak : « *la musique porte un message qui échappe a l'analyse rationnelle parce qu'elle s'exprime en marge de la pensée conceptuelle, elle est un langage qui parle au cœur sans le secours des mots.* [...] *elle a sur nos sens des effets physiologiques profonds qui engagent, a notre insu, la participation de notre corps tout entier* »[1337]. Ces ateliers qui se servent d'œuvres de grands peintres tels que *Jaune-rouge-*

1334 Voir Partie II. H. Les couleurs et les formes : la part des artistes, les théories de Kandinsky, p. 191

1335 Activités jeune public, du 13 mars au 5 juin 2010, site du Centre Pompidou http://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/crgBGE8/rMd54xj

1336 Site du Centre Pompidou, http://www.centrepompidou.fr

1337 Cité dans le Bulim - Bulletin N° 17 - 30 Avril 2010, site : http://www.ledifice.net/B017-4.html

bleu (1925) de Kandinsky ou *L'Orchestre* (1953)[1338] de Nicolas de Staël, se déroulent dans l'exposition elle-même, devant un ou plusieurs tableaux.

n° 265 : Nicolas de Staël, L'Orchestre, 1953

Devant, par exemple, le tableau *L'Orchestre* de Nicolas de Staël, les enfants sont invités à voir les formes géométriques représentant d'une manière plutôt abstraite un ensemble de musiciens et, en même temps, à entendre des extraits musicaux, qui par leur tempo, leur harmonie et leur intensité peuvent stimuler la sensibilité auditive des enfants tout en entraînant leur imaginaire à percevoir plus facilement les figures de l'orchestre.

Dans un atelier en 2001 les enfants se retrouvent aussi devant le tableau de Robert Delaunay, *Rythme sans fin* (1934).

Une animatrice, la musicienne Emmanuelle Lizère, leur fait comprendre le rapport entre la musique et la peinture dans l'art moderne, en les invitant à un jeu : ils doivent en suivant le noir et le blanc qu'elle leur désigne sur le tableau, frapper des mains ou claquer leurs mains sur leurs cuisses, pour eux aussi créer un « rythme sans fin ».

n° 266 : Robert Delaunay, Rythme sans fin

Ensuite les enfants se retrouvent dans la salle-atelier équipée pour l'expérimentation. Alors ils choisissent et juxtaposent des autocollants noirs (de différentes tailles et formes : ronds ou rectangulaires) pour faire des compositions de formes élémentaires : point, ligne, plan, tout en écoutant de la musique. A travers les perceptions et les idées inspirées par la musique, ils sont amenés à créer leur petite œuvre personnelle. On éveille ainsi par ces exercices la créativité des enfants (et peut-être aussi des parents qui observent).

Dans le deuxième atelier thématique, intitulé *BOUGEZ POUR VOIR* (d'avril à juin 2010) : « *Tout au long d'un parcours à surprise, un acteur du geste accompagné d'un animateur plasticien proposent aux enfants et à leurs parents un dialogue par le corps, les gestes et les mimiques. Gestuelle et improvisations révèlent des indices pour retrouver une œuvre du Musée* »[1339].

1338 Illustration n° 265 : Nicolas de Staël (1914 – 1955), *L'Orchestre,* 1953, Huile sur toile, 200 x 350 cm.

1339 Code Couleur N°7, Centre Pompidou, 2010, p.131.

Les visiteurs sont invités à découvrir une œuvre *My Flower Bed*[1340] (1962) de l'artiste japonaise Yayoi Kusama,œuvre exposée dans l'exposition *elles@.*

n° 267 : atelier thématique
BOUGEZ POUR VOIR
(My Flower Bed de
Yayoi Kusama
et un danseur qui évoque l'œuvre)

Cette œuvre représente une sculpture abstraite : un objet étrange composé par l'accumulation de ressorts de lit et de gants de coton peints. Un danseur prend place à côté de la sculpture et ses mouvements corporels se mettent en résonance avec la verticalité de la forme de la fleur et ses mains avec la partie faite de gants de la sculpture. Le danseur dynamise ainsi l'imagination des enfants, leur réception s'émancipe de la transmission par la médiation orale ; puis on demande aux enfants d'imiter les mouvements du danseur. Maria Montessori a souligné que : « *les enfants ont besoin de se mouvoir pour plusieurs raisons : ils possèdent une force vitale intérieure qui les pousse à découvrir leur environnement, en étant actifs et en explorant les objets autour d'eux, d'abord avec la bouche puis avec les mains* »[1341]. Ce besoin de se mouvoir chez les enfants permet de mieux saisir les indices du langage plastique transmis de manière chorégraphique et de saisir et ressentir, en même temps, les expressions corporelles et plastiques.

C'est ainsi que la chorégraphie constitue aussi une passerelle entre l'approche formelle et la perception visuelle : le mouvement corporel guide le regard de l'enfant. La sensibilisation qui naît de la rencontre entre l'art plastique et la danse, est susceptible aussi de produire une découverte nouvelle de l'art, car les enfants sont très sensibles aux mouvements corporels. Dans la brochure *L'Offre Éducative du Centre Pompidou* qui traite des ateliers, on souligne qu'à côté de voir et entendre, les enfants sont appelés à « *marcher, porter, assembler, collecter, tourner* »[1342].

1340 Illustration n° 267 :Yayoi Kusama (1929 -), *My Flower Bed*, 1962, Métal, coton peint, 250 x 250 x 250 cm, Ressorts de lit et gants de coton peints. source d'image : Code Couleur, Centre Pompidou.

1341 Kristina Skjöld Wennerström et Mari Bröderman Smeds, *La pédagogie Montessori, aspects théoriques et pratiques*, édition l'instant Présent, 2012, p.33.

1342 *L'Offre Éducative du Centre Pompidou*, 2014.

Dans le troisième atelier, intitulé *EN RIMES ET EN COULEURS*[1343] se déroule « *Une première initiation* [qui a lieu] *au Musée en compagnie d'un animateur-conteur. Par la parole, en jouant sur des sonorités, des rythmes et tout au long d'un parcours pas à pas, l'animateur débusque les poésies qui se nichent au cœur des œuvres les plus insolites. Chemin faisant, les tout petits rencontrent les œuvres et leurs multiples sens* »[1344]. Par exemple, les enfants sont invités à regarder des peintures telles que *Baigneuse*[1345] (1924) de Joan Miro, *Polynésie : le Ciel*[1346] (1946) d'Henri Matisse, et *Jaune-Rouge- Bleu*[1347] (1925) de Kandinsky.

n° 268 : Joan Miro, Baigneuse, 1924

Devant *Baigneuse* de Miro, une toile bleue qui représente la mer, la nuit, une baigneuse et un petit poisson sous un croissant de lune, la mer et la brise étant symbolisées par des traits ondulés, la conteuse[1348] lit le poème Dans un petit bateau de Robert Desnos[1349] et chante la chanson *Mon bateau de papier* de Jean Humenry en montrant le bateau en papier qu'elle a réalisé pour figurer le bateau du tableau. Ensemble, le poème, la chanson et le bateau en papier permettent aux enfants, grâce à leur imagination, de pénétrer dans l'atmosphère de rêve de ce tableau poétique, mais assez difficile à comprendre (« une œuvre insolite »[1350]) sans préparation. D'ailleurs en juin 2004, dans ateliers pour enfants (de 5 à 12 ans) qui avaient lieu pendant l'exposition sur Miro – *Joan Miro 1917-- 1934. La naissance du monde* (Du 3 mars au 28 juin 2004), on a demandé à chacun des enfants de « *peindre sur de grande fonds colorés à l'éponge , au chiffon ... l'univers de ses rêves. Inventer des graphismes spontanés, Les organiser pour raconter avec des formes et des couleurs de courtes histoires à la façon des haïku (poèmes) japonais* »[1351]. Ceci les aidera à mieux apprécier Miro, et servira surtout à éveiller leur créativité personnelle.

1343 le 2ème dimanche de chaque mois à 15H et 16H15 Durée: 1H.

1344 *Code Couleur* N°5, Centre Pompidou, 2009, p.149

1345 Illustration n° 268 : Joan Miro (1893 – 1983), *Baigneuse,* 1924, Huile sur toile, 72,5 x 92 cm

1346 Illustration n° 269: Henri Matisse (1869 – 1954), *Polynésie, le ciel,* 1946, Papiers collés rehaussés de gouache et marouflés sur toile, 200 x 314 cm.

1347 Illustration n° 270 : Vassily Kandinsky (1866 – 1944), *Gelb-Rot-Blau (Jaune-rouge-bleu),* 1925, Huile sur toile, 128 x 201,5 cm.

1348 une conteuse Valérie-Jeanne.

1349 Robert Desnos est un poète français, né le 4 juillet 1900 à Paris et mort le 8 juin 1945 : « *Dans un petit bateau, une petite dame, un petit matelot, tient les petites rames, ils s'en vont voyager, sur un ruisseau tranquille, sous un ciel passager,et dormir dans une île* ».

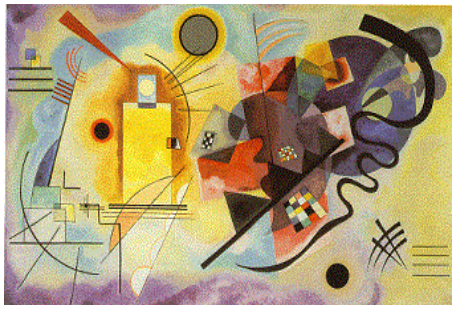
1350 *Code Couleur* N°5, Centre Pompidou, 2009, p.149.

1351 Dossier de presse *Joan Miro 1917-- 1934. La naissance du monde* (Du 3 mars au 28 juin 2004) du Centre Pompidou, p. 10.

Ensuite, devant *Polynésie : le Ciel* de Matisse, la conteuse chante en découpant les deux motifs principaux, les oiseaux et les poissons ; ce découpage fait comprendre la technique du collage que Matisse a utilisée pendant une période importante de sa vie.

n° 269 : Henri Matisse, Polynésie, le ciel, 1946

Devant *Jaune-Rouge- Bleu* de Kandinsky, la conteuse demande aux enfants de citer les formes qu'ils connaissent et elle met leurs réponses en rapport avec le tableau, puis prend un ballon jaune pour illustrer le soleil peint par Kandinsky et leur lit le poème de Daniel Lacotte « *le gros ballon jaune* »[1352].



n° 270 : Vassily Kandinsky, Gelb-Rot-Blau (Jaune-rouge-bleu), 1925

C'est une façon captivante de présenter un tel tableau à un enfant. Cette rencontre de la peinture avec la poésie et le jeu (ballon jaune), le conduit à se concentrer, stimule ses sens (la vue, l'ouïe), son imagination et sa capacité à s'émerveiller. Découvrir les différents aspects du foisonnement dans l'art lui permet d'acquérir tout naturellement l'idée d'interdisciplinarité (littérature et peinture) qu'il lui serait difficile d'acquérir par lui-même. Ce type de transmission aide l'enfant à développer, de manière diversifiée, un sens d'observation des détails de la peinture et aussi d'imaginer un monde mis en relief par les éléments de la poésie.

Les stratégies (utilisation de musique, de danses, contes, autocollants, ballon) dans les trois ateliers correspondent à une initiation à l'expérience esthétique par la diversité. Ces rencontres permettent de stimuler la curiosité de l'enfant et le guident : « *plus qu'une introduction discursive à une notion nouvelle, c'est une <incitation> à voir, percevoir, revoir, apercevoir,* [...] *- mise en scène par un dispositif qui doit être proposé à la classe – sans commentaire explicatif. L'incitation se distingue de l'exposé verbal introductif en ce que, d'abord, elle donne ou appelle à voir, d'autre part, elle ne peut se confondre avec un simple appel à la pratique puisqu'elle se veut figure d'une question du champ artistique* »[1353]. Le programme de l'atelier incite les enfants à une réflexion qui leur permettra de reconnaître le style propre à chaque artiste. Il

1352 Daniel Lacotte, *le gros ballon jaune*, le Cherche-midi, 1997.

1353 Bernard-André Gaillot, *Arts plastiques: Éléments d'une didactique-critique*, in *Situation d'enseignement en art plastique en classe de 3e*, op. Cit., p.22.

s'agit d'améliorer leur faculté d'évaluation des formes, de leur donner les clés et les approches permettant d'étendre leur champ de perception et leur pratique d'une activité culturelle et artistique et ainsi de former de futurs visiteurs, déjà avertis, pour le Centre Pompidou.

Ces trois ateliers (*MÉLI-MÉLODIE, BOUGEZ POUR VOIR, EN RIMES ET EN COULEURS*) proposent une médiation qui consiste en une transmission de l'art par l'utilisation des correspondances et des méthodes actives en relation avec des œuvres choisies et permet de stimuler le développement de l'enfant et son envie d'apprendre.

Les méthodes actives entrent au Centre Pompidou et répondent ainsi à un désir des parents de voir leurs enfants apprendre partout, à la maison, à l'école et en dehors de l'école, car comme le sociologue Pierre Bourdieu le souligne : « *le capital culturel se présente sous trois formes distinctes : une forme incorporée (l'habitus culturel) ; une forme objectivée (les biens culturels : livres, tableaux, disques) ; une forme institutionnalisée (les titres scolaire)* ».[1354]

Le Centre Pompidou s'est inverti dans le succès de ces ateliers en mettant en œuvre différents moyens. Il s'agit d'un capital culturel important aussi bien pour les enfants qui « apprennent » que pour leurs parents qui désirent voir leurs enfants apprendre. Selon la journaliste Julie Estève : « *La transmission se fait par des jeux et des expérimentations sensibles ; avec des artistes investis dans la médiation, qui construisent avec eux des projets, des scénarios, des ateliers créatifs ; par une galerie qui leur est dédicacée* [la Galerie des enfants]; *ou encore par des activités ludiques qui se partagent en famille* »[1355]. L'atelier est un lieu d'expérimentation privilégié. Son but ne consiste pas seulement à faire comprendre ce qu'est l'art, mais ce que l'art peut nous faire découvrir, entre autres, un autre regard sur notre monde et aussi, grâce à la présence des familles, à faire participer des adultes à une rencontre originale avec l'art.

Ces ateliers sont souvent suivis d'une visite à l'exposition. En 2015, pendant l'exposition *Une histoire – art, architecture, design – des années 1980 à nos jours*, nous avons assisté à une visite guidée qui a eu lieu après l'atelier des enfants de 2 à 5 ans dans *Parcours ''Quelle Histoire !''*. L'animateur a invité les enfants à voir une table ronde de l'artiste chinoise Chen Zhen (1955-2000), il leur explique et pose la question : « *cette grande table est encastrée par les chaises, vous avez combien de chaise ici ? je vais les compter* », ensuite, le guide tourne autour de cette table en comptant, même si certains de ces enfants ne savent pas encore compter, cette activité de l'animateur entretient la curiosité et l'intérêt des enfants. Puis il répond lui-même à sa propre question : « *il y a 29 chaises* », il demande aux enfants d'observer et de distinguer les différentes formes de ces chaises. Il leur explique : « *petit fauteuil, tabouret, chaise pliante, chaise bébé ou prie-Dieu* » ; l'artiste dit qu'il voudrait que tout le monde puisse manger ensemble et au

1354 Pierre Bourdieu, *Les trois états du capital culturel*. In: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 30, novembre 1979. L'institution scolaire. pp. 3-6.

1355 *Code Couleur* N°3 Centre Pompidou, 2009, p.203.

même niveau. Au centre de la table, il y a un disque en bois qui est gravé en chinois, il leur explique qu'il s'agit d'une inscription décrivant les principaux articles de la Charte des droits de l'homme. Et en leur montrant la chaise pour bébé, il leur explique que les enfants comme eux ont aussi droit à ces articles des droits de l'homme.

Nous ne savons pas ce qu'il ont pu en retenir, mais les enfants avaient l'air très intéressés devant les différentes catégories de chaises et écoutaient avec attention. Le choix du sujet et les explications données nous ont semblé vouloir éveiller leur sens de l'observation et peut-être aussi planter en eux (ou dans leur subconscient) des germes de la démocratisation chère au Centre.

5. Faire de la vie une œuvre d'art

La Galerie des enfants, ouverte en 2000, est « *un espace d'exposition ouvert à toutes les disciplines artistiques dans lequel les enfants, accompagnés de leur famille, aiguisent leur regard sur la création, par l'observation et l'expérimentation* »[1356].

Chaque année la Galerie présente deux expositions-ateliers avec les artistes contemporain (plasticiens, architectes, danseurs, musiciens, designers), afin de partager ainsi leur pratique créative. Par exemple, *Habiter 2050, création d'Alain Bublex,* le Centre Pompidou se lance avec les enfants dans une découverte de l'art lié à leur vie quotidienne, et à une appréciation de l'ordinaire, qui correspond à ce que nous avons vu[1357] avec le phénomène de « *transfiguration du banal* »[1358] évoqué par Arthur Danto.

« *Dans le cadre de la grande enquête <Ma maison en 2050>, les enfants se projettent en 2050. Par des techniques variées, ils racontent et rêvent leur environnement et leur mode de vie futurs. Au musée, ils découvrent des œuvres qui expriment une autre vision du quotidien* »[1359]. Le programme de cet atelier, proposé par l'artiste spécialisé dans le design industriel Alain Bublex, permet aux enfants, en développant leur imagination, de prolonger la réflexion concernant les œuvres qu'ils ont vues, tout en réfléchissant à des objets du quotidien, de l'environnement, de l'habitat et du transport. Par exemple en ce qui concerne leur visite aux sous-sections de *elles@*, *Cellules d'habitation* et *Mobiliser un espace,* dans la section *UNE CHAMBRE À SOI* ou à la sous-section *Conceptions ordinatrices* dans la section *IMMATÉRIELLES*, il stimule les enfants pour leur faire apprécier des productions du design, telles que les œuvres

---

1356 Site Centre Pompidou : https://www.centrepompidou.fr/fr/Visite/Decouvrir-en-famille

1357 Voir Partie I. c. Le design et l'art populaire, l'exemple de *Les années pop*: métaphore d'un changement social, pp. 88-95.

1358 Titre du livre d'Arthur Danto : *Tranfiguration du Banal*, 1981 (trad. Claude Hary- Shaeffer, Paris, Seuil, 1989)

1359 *Code Couleur* N°3, Centre Pompidou, 2009, p. 211.

de Danielle Quarante et Annie Tribel[1360] et des œuvres d'architectes telles que les maquettes de Charlotte Perriand et de Zaha Hadid pour leur permettre de questionner l'environnement quotidien et le thème *Habiter 2050,* utilisé dans cette galerie, est « *une installation qui incitera à s'interroger sur le futur au quotidien* », explique Corinne Rozental, chef de ce projet, et qui permettra de prolonger et d'enrichir la visite du parcours thématique des enfants (3 - 10 ans)dans l'exposition *elles@*.

Il s'agit d'une méthode active employée pour l'éducation de la perception : le choix de ce sujet instaure la possibilité pour les enfants de faire évoluer leur perception de l'émergence dans l'art des objets du quotidien et de la manière dont les artistes abordent la réflexion sur le futur de l'espace domestique et de rendre exceptionnel ordinaire. Cette galerie leur permet aussi de regarder plus attentivement leur environnement et de se créer une perspective ou un imaginaire sur son évolution. Des maquettes, des dessins, des croquis et des collages sont proposés aux enfants pour les faire réfléchir à la composition, au choix des matériaux, à la variation des formes et des couleurs dans le domaine architectural et le design.

Après le sujet *Ma maison 2050*, le programme *EXPLORER LE QUOTIDIEN* se poursuit grâce à un autre thème *Révéler n'est pas cacher* avec la designer Élise Gabriel : « *Cacher, déguiser, masquer, travestir… Se montrer différent de ce que l'on est, disparaître dans l'environnement où l'on se trouve, se fondre dans l'espace. Se camoufler dans le Centre Pompidou. Comment ? Avec Elise Gabriel, les enfants abordent cette question du point de vue du designer. Vêtements, accessoires, objets sont recouverts d'une nouvelle peau. Cette enveloppe est imaginée et réalisée à partir des textures observées, récoltées dans le Centre Pompidou. L'art de se fondre dans les lieux* »[1361].

Cette approche ludique permet des rencontres avec des œuvres durant lesquelles les enfants sont invités à observer, à identifier des objets qui se trouve dans la constitution d'une œuvre. Par exemple, l'œuvre d'Atsuko Tanaka Denkifuku[1362] (composée d'objets tels qu'ampoules, feutre, câble électrique, ruban adhésif, métal, bois peint, boîtier électrique, disjoncteur) permet d'apprendre le détournement d'objets du quotidien ou de l'industrie pour créer une œuvre d'art. Puis en proposant une participation active (comme le préconisait les méthodes pédagogiques actives du XX^{e} siècle de Montessori et Célestin Freinet) qui pousse l'enfant à sélectionner, accumuler, coller, camoufler, exposer, cet atelier lui donne accès à une approche inédite de l'art moderne, tel qu'on le voit dans l'architecture novatrice du bâtiment du musée Pompidou lui-même. Comme le dit le maître de conférence Bernard-André Gaillot :

1360 Voir la partie II. C. La domestication du domaine domestique, pp. 253-255.

1361 *Code Couleur* N° 9, Centre Pompidou, 2009, p.134.

1362 Illustration n° 158 : Atsuko Tanaka (1932 – 2005), *Denkifuku (Robe électrique)*, 1956 / 1999, 86 ampoules couleur, 97 linolites vernis en 8 teintes, feutre, câble électrique, ruban adhésif, métal, bois peint, boîtier électrique, disjoncteur, variateur, 165 x 90 x 90 cm Poids : 150 kg, que nous avons vu p. 248.

« *Pratique et culture artistique sont conçues en inter-relation. La pratique, confrontée aux œuvres d'art, offre l'occasion de s'interroger (entre autres) sur la nature des constituants plastiques, la construction de l'espace de l'œuvre, les modes de travail et d'agencement des formes, couleurs, matières, sur l'acte instaurateur par lui-même, le statut de l'auteur, le statut de l'œuvre* »[1363].

Comment sensibiliser le plus possible d'enfants pour développer leurs sensorialités et leur faculté d'évaluation esthétique ?

Ce ne sont pas seulement les parents qui accompagnent ou envoient leurs enfants dans les ateliers, les enseignants sont aussi incités à faire profiter leur élèves de ces avantage offerts par le Centre.

Pour les élèves des écoles, l'atelier les invite d'abord à visiter l'exposition : la visite vise l'acquisition d'un savoir concernant l'approche formelle, ainsi qu'une sensibilisation aux pratiques des artistes (sujets, techniques, matériaux, couleurs, composition, styles etc...). En quelque sorte l'école est délocalisée ; ces sorties sont une nouvelle expérience et leur permettent de voir un autre monde. Souvent, par la suite, la visite est accompagnée de la pratique à l'école. Les visites qui se passent au-delà des murs de l'école permettent d'affranchir l'enfant de ses habitudes et ainsi de relancer ses motivations, et créent un nouvel espace pour le tâtonnement et le questionnement.

Car ces ateliers sont aussi le lieu de visites pédagogiques scolaires. Une multitude de bacs de rangements, remplis d'éléments sont disponibles pour que les jeunes élèves expérimentent et réalisent un travail personnel, qui leur donnera l'occasion d'utiliser des matériaux et d'élaborer des créations artistiques. Cet agencement attractif des dispositifs est mis en place de manière à leur donner l'envie de participer. Le travail proposé est progressif : il commence par une initiation à la mise en œuvre des matériaux (tissu, carton, cordes, tuyaux…) et à l'utilisation d'outils, puis se poursuit, de manière ludique, les enfants étant incités à construire, organiser ou superposer diverses compositions par eux-mêmes.

Ces pratiques à l'atelier permettent d'activer à la fois leur propre imagination et un savoir technique, en lien avec les formes, les matières, les supports et les couleurs qu'ils ont vus dans les œuvres. Le savoir technique « *vise essentiellement la connaissance nécessaire à la mise en œuvre d'une pratique déterminée (relation outil/médium; réaction d'un support ; temps de séchage; résistance d'un matériau…), c'est en art plastique un savoir qui naît davantage de l'expérimentation des moyens d'expression de base (dessin, peinture, volume, infographie). Les arts plastiques étant une discipline directement liée au manipulatoire, on confond parfois le simple <savoir - comment-faire> (savoir utiliser) et le savoir-faire (au sens de savoir exploiter dans des opérations plastiques)* »[1364].

1363 Bernard-André Gaillot, *Art plastique----Éléments d'une didactique-critique,* Presses Universitaires de France, 1997, p.73.

1364 Bernard-André Gaillot, *ibid.*, p.73.

Dès 1896, le précurseur américain John Dewey propose le slogan « learning by doing » (apprendre en faisant) et, en 1934, dans « Art as Experience » (l'art comme expérience)[1365] : la vision de l'art et l'expérience esthétique s'inscrivent dans un processus intelligible grâce au « savoir-faire ». Dans une dynamique d'approche, c'est surtout donner aux enfants l'occasion de prendre un véritable plaisir en groupe à l'expérimentation de la pratique artistique à travers un temps collectif (selon les conseils des théories de Freinet).

La pratique de l'art plastique est considérée comme un seuil d'accès à l'art moderne. Aussi, la démarche pédagogique propose-t-elle des exercices pratiques mettant en évidence la diversité des approches artistiques. L'expérience pratique engendre un autre regard, non plus seulement dans sa référence au Beau, mais dans sa relation à la vie quotidienne, à l'éloge du vivant, à la transfiguration du banal.

La participation du jeune visiteur à la vie du musée est une innovation pédagogique dans le domaine de l'initiation à l'art et à la création du XX^{e} siècle. De l'observation, de l'imagination, et de la mise en action, découle une perception nouvelle qui deviendra contemplation, puis réflexion intellectuelle et esthétique. L'expérience esthétique acquise dans les ateliers implique aussi le plaisir de la réalisation. L'accessibilité à des moyens d'expression créatifs, offerte au jeune public par ces ''incitations'', n'a pas seulement pour but de développer l'imagination et la technique, mais aussi de mettre en évidence la valeur des œuvres exposées et d'être pour chacun une expérience originale de créativité. (peut-être de créer de futurs artistes ?) L'œuvre d'art et la visite de l'exposition sont ainsi valorisées par cette approche exploratoire.

Au but pédagogique de faire comprendre le geste créateur de l'artiste sont associés la méthode active par des pratiques d'art plastique et le développement par rapport à l'âge des d'enfants, qui favorisent une familiarisation avec les œuvres. Les ateliers ont infléchi un rapport à la démocratisation de l'art pour faire accéder tous les niveaux du « grand public » (enfants comme adultes) à tous les aspects de l'art moderne et contemporain ; on peut souligner ce que la participation active suggérée à ce jeune public contient des pluri-expériences, en lui proposant, d'une part un univers imaginaire, d'autre part le moyen d'y intégrer le quotidien.

Une telle expérience d'art, en permettant à chacun d'acquérir sa propre capacité d'explorer différentes expressions artistiques et d'imaginer de nouvelles formes, enracine très tôt l'enfant, par sa créativité, dans la vie sociale. Selon Bernard-André Gaillot, l'éducation par l'art « *vise à ce que l'individu, <devenu adulte et*

1365 L'art comme expérience, trad. de l'anglais (États-Unis) par Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica et Gilles A. Tiberghien. Postface de Stewart Buettner, édition Gallimard, 2010.

responsable, soit capable de contribuer activement à la construction d'une société adaptée à l'évolution du monde contemporain>. Développer chez l'élève l'autonomie réflexive et la capacité de créer, c'est le préparer ainsi, non seulement à <participer à> mais encore à <influer sur> son environnement visuel et artistique, avec dynamisme et lucidité. L'accès à l'autonomie réflexive est le fruit de ce jeu intrigué entre pratique et théorie. Articuler en permanence l'action et la réflexion, tel est toujours, aujourd'hui, l'axe majeur »[1366].

L'exercice et la pratique des arts plastiques qu'offrent les ateliers complètent et enrichissent le contenu de la visite de l'exposition. On peut ainsi envisager le musée non plus seulement comme un endroit où l'on contemple et apprécie des œuvres, mais aussi comme un lieu de formation destiné à « générer » une certaine connaissance artistique, à encourager la recherche des valeurs culturelles et artistiques dès le plus jeune âge. Exploration et foisonnement de pratiques, de savoirs, sont des régimes de conduite et de démarches créatives et culturelles.

L'atelier d'enfant invite les jeunes à pratiquer l'art, comme « un art de faire ». Les enfant sont encouragés à poser des questions et faire des remarques. Cette participation crée, pour le visiteur, dès son plus jeune âge, une meilleure relation avec l'œuvre d'art. Elle rend les activités du champ muséal, ainsi que les différents champs artistiques, plus transmissibles.

L'atelier rend possible ce type d'approche innovante et ludique, qui invite à considérer le musée, non comme un espace de vie à part, mais bien comme un lieu de découverte et d'expérience. Elle offre ainsi le fil conducteur d'un nouveau parcours de découverte, mettant en avant l'importance de la réflexion nécessaire à la compréhension de la conception et de la réalisation artistiques, avec divers supports.

6. Sensibilisation auprès des adolescents : *le Studio 13/16*

À partir du 11 septembre 2010, le Centre Pompidou, qui vise toujours à atteindre la démocratisation culturelle par la sensibilisation d'un plus large public à l'art, développe une politique de sensibilisation auprès des adolescents: au sous-sol est créé un lieu pour ces adolescents, le *Studio 13/16*, insonorisé et équipé de nombreux moyens techniques (vidéo projecteur, micro) permettant (grâce à des artistes et des créateurs qui y sont invités) des recherches artistiques sur l'urbanisme et le monde moderne.

Toucher un public de 13 à 16 ans est une mission difficile. Comme le dit Donald Jenkins, directeur des publics au Centre Pompidou, car : « *cette tranche du*

1366 Bernard-André Gaillot, *Art plastique---Éléments d'une didactique-critique,* op.cit., 1997, p.62.

public étant pour beaucoup d'institutions un <point aveugle > de la fréquentation »[1367]; c'est une période de transformation où les jeunes se cherchent par rapport à leur corps, à leur personnalité, à leur place dans la société. Le professeur Michel Claes dans son livre *L'expérience adolescente* parle des transformations subies pendant l'adolescence : « *A L'adolescence, l'organisme va subir des modifications majeures qui vont affecter successivement tous les aspects de la vie biologique, mentale et sociale : le corps est profondément modifié lors de la poussée pubertaire, la pensée change également et fait l'objet de remaniements quantitatifs. La vie sociale évolue sous un double mouvement d'émancipation de la tutelle parentale et d'engagement de nouvelles relations avec les pairs. Enfin, la représentation de soi s'engage dans une nouvelle subjectivité qui s'exprimera au sein de l'identité, fruit des transformations sexuelles, cognitives et sociales. Les modifications de l'adolescence marquent donc successivement quatre sphères du développement: le corps, la pensée, la vie sociale et la représentation de soi* »[1368]. C'est évident que le Centre ne va pas traiter tous les aspects de la crise pubertaire, mais c'est un grand enjeu, comme le dit le chef du service de l'action éducative et de la programmation publics jeunes du Centre Pompidou, Patrice Chazottes, « *Le principe du Studio 13/16 était d'imaginer une proposition innovante où les ados seraient acteurs, un espace de vie, un lieu où les ados pourraient se retrouver à plusieurs.* […] *La première étape a été de dépasser les préjugés, comme, par exemple, la peur que le lieu soit squatté et de prendre conscience que le rapport des ados à la culture existe* »[1369]. C'est pourquoi l'action culturelle du Centre Pompidou a cherché les moyens permettant d'attirer et d'intéresser les jeunes gens de cet âge par rapport à leurs propres centres d'intérêt. Et Patrice Chazottes montre les réponses à un questionnaire diffusé auprès du public adolescent au sujet de leurs facteurs de motivation. Ils souhaitent : « *1. Rencontrer des artistes (65%) ; 2. Participer à des activités de création (47%) ; 3. Visiter des expositions dont le contenu est proche de leurs centres d'intérêt (34%) ; 4. Un accès gratuit (32%) ; 5. Un espace qui leur soit entièrement dédié (20%) ; 6. Nouvelles technologies (19%) ; 7. Des cadeaux (18%)* »[1370].

n° 271 : Le Studio 13/16, Macadam, 2010

1367 Compte-rendu/conférence-débat «*Les adolescents face aux institutions culturelles. Comment accueillir, transmettre et accompagner au musée* », Journée organisée par en partenariat avec l'Injep (Institut national de la jeunesse et de l'éducation populaire), Studio 13/16, Centre Pompidou, 28 mars 2013, p. 3.

1368 Claes Michel, *L'expérience adolescente, Collection psychologie et sciences humaines*, Edition Pierre Mardaga, Bruxelles, 1983, p. 56.

1369 *Ibid*.

1370 Patrice Chazottes, *Le studio 13/16, L'espace Ados du Centre Pompidou,* Compte-rendu/conférence-débat « *Les adolescents face aux institutions culturelles. Comment accueillir, transmettre et accompagner au musée* », Journée organisée par en partenariat avec l'Injep (Institut national de la jeunesse et de l'éducation populaire), Studio 13/16 – Centre Pompidou – 28 mars 2013, p.7.

D'abord, un espace de 250m², conçu par le designer Mathieu Lehanneu et intitulé Le *Studio 13/16*, est choisi pour eux au rez-de-chaussé. Son accès leur est réservé ; il est gratuit et ouvert les mercredi, samedi et dimanche (de 15h00 à 19h00). C'est un lieu « *de vie performatif et productif, qui, en lien avec l'ensemble du Centre, conserve ce caractère intime auquel les adolescents sont sensibles. Ses équipements numériques, avec les outils familiers de adolescents–portable, lecteur MP3, écrans –, sont réinvestis au profit de la découverte et de l'expérience de la création* »[1371]. La médiation s'ancre dans la représentation que l'on se fait de ces jeunes gens : un lieu intime, en accord avec les objets qui leur sont familiers. Les activités y sont très variées et essaient de répondre aux desiderata exprimés par les adolescents dans leurs réponses au questionnaire. Il est évident que le Centre a pris au sérieux les souhaits exprimés par les adolescents (sauf leur souhait n°7 – « demande de cadeaux », est-ce d'ailleurs une expression chez les jeunes d'un phénomène de la société de consommation?) Chaque programme se poursuit pendant environ trois mois.

Prenons l'exemple de l'atelier *Macadam*, le premier de ces programmes en 2010 : « *un workshop spécial ados conçu comme un observatoire du milieu urbain. Ce projet propose, en plusieurs étapes, une relecture de la rue avec les œuvres de Florent Lamouroux, Elsa Mazeau, Jean Faucheur, Benjamin Sabatier* »[1372]. C'est un sujet lié à leur vie quotidienne. Par exemple, une œuvre de Benjamin Sabatier, « Bacs », montre une scène urbaine représentée par des immeubles ; elle est réalisée à partir de bacs à glaçons, de magazines et de cagettes de bois ; ou encore « Parking nomade » de Florent Lamouroux qui développe « *la notion d'espaces urbains qu'il rend nomades (parkings, passages piétons…). Dans le cadre de <Macadam>, c'est son parking nomade qui est présenté. Sa forme évoluera au fil des ateliers* »[1373]. Ces paysages urbains sont bien connus des adolescents. Un téléphone mobile « *basé sur la technologie NFC (Near Field Communication)* »[1374] les aide à se déplacer dans la salle où ils sont amenés à regarder et à réfléchir au thème choisi : « Parking nomade ». Un bruitage leur permet d'expérimenter l'ambiance sonore réelle du Parking. Le dispositif sonore provoque une sensation spatio-temporelle, dans laquelle l'adolescent peut avancer, s'arrêter, regarder, ou écouter, comme il le fait dans sa vie de tous les jours. Cette manière « interactive » intéresse les ados et suscite des émotions, des réflexions, des envies d'en savoir plus.

Après *Macadam* en 2010, *Le Studio 13/16* a proposé divers sujets sur la vie contemporaine et ce sont tous des sujets liés aux intérêts spécifiques des adolescents avec souvent des titres qui font partie de leur monde et, sont en anglais (ce qui fait ''cool'' et ''in''). En 2011 *Play it yourself* (en rapport avec le jeu vidéo) ; *Fashion factory*

1371 *Code Couleur* N°8, Centre Pompidou, p.6.
1372 *Ibid*., p.13.
1373 Communiqué de Presse, *Studio 13/16*, Centre Pompidou, 2010, p.5.
1374 *Ibid*.

« *la fabrique où la création contemporaine se met à la mode* »[1375] ; *Green attitude* sur l'écologie industrielle ; et en 2012 *Planète Manga* (bandes dessinés); *On air* qui « *permet à des musiciens en herbe ou confirmés d'enregistrer gratuitement pendant une heure* »[1376], en 2013 *Utopie : des mondes imaginaires* (la vision de la société) ; aussi en 2013 *Parlez-vous Klingon* : par référence à une langue inventée du film culte Star Trek « *des artistes font partager leur vision extra-terrestre : intelligence artificielle, humanoïde, téléportation, messagerie idiomatique par delà la Terre* »[1377]; en 2014 *Serial Printer* (la sérigraphie).

Ces propositions thématiques sont reliées à des mouvements artistiques (Pop arts, art numérique), à des artistes connus (Andy Warhol, Roy Lichtenstein) ou des artistes actuels (Adalberto Abbate), au développement numérique, aux média ou à la mode et le choix des sujets apparaît ainsi rattaché à leurs centres d'intérêt. Les activités leur offrent des repères culturels importants : faire le lien entre les diverses créations d'art et leur rapport au monde est une solution pour leur donner accès à l'art.

En 2015, nous avons pu nous-même assisté à un atelier de *Studio 13/16*, qui concernait la photographie : il s'agissait de faire vivre à des adolescents l'expérience d'un studio d'art. Pour créer l'ambiance d'un studio d'art, une scénographie lumineuse spéciale avait été mise en place, avec des spots, des appareils photographiques numériques leur étaient prêtés, des ordinateurs étaient disponibles pour qu'ils puissent faire des retouches, des appareils de projection leur permettaient de créer sur un mur des images servant à la mise en scène. Certains adolescents se déguisaient en stars (vêtements, perruques) et prenaient des poses pour se faire photographier. Nous avons perçu une atmosphère à la fois sérieuse et ludique, qui permettait à ces adolescents de découvrir l'art photographique d'une manière à la fois joyeuse et expérimentale.

L'ambition du Centre Pompidou est d'amener le public non-initié à apprécier l'art et de jouer un rôle important comme un lieu privilégié de la création artistique (le lieu où l'art se fait). *Le Studio 13/16* instaure une proximité entre l'artiste, l'œuvre et le public adolescent

Le studio est devenu un « lieu de rencontres » entre jeunes, favorisant une autre relation sociale, conviviale, à la fois virtuelle et réelle, et surtout un lieu de rencontre avec l'art contemporain.

7. Expérience virtuelle : site web Juniors pour les adolescent de 12 à 16 ans

En 2007, le site des juniors, créé pour abolir les frontières entre l'expérience

1375 *Code Couleur* N°10, Centre Pompidou, 2011.
1376 Site du Centre Pompidou, sur l'activité ''On air''.
1377 Site du Centre Pompidou, http://www.centrepompidou.fr

numérique dans la vie quotidienne et l'expérience artistique, est réalisé en Flash (logiciel qui permet des montages). Il permet la rencontre d'artistes, présente quelques œuvres du musée et propose divers jeux et activités.

n° 272 : le site des juniors -- page sur Plus d'art

Ce site contient trois rubriques sur la même page du net (http://junior.centrepompidou.fr) : « *+d'art* » et « *média box* » et « *art en clic* ». Ce site, qui peut être vu chez soi (ou ailleurs), permet de susciter la participation des jeunes par des moyens interactifs, ludiques, et sensoriels. Le contenu du site propose des découvertes permettant à des juniors d'éveiller leur curiosité et d'ouvrir leur esprit à la diversité des expressions artistiques modernes afin de pouvoir mieux comprendre les œuvres dans la collection et ainsi d'approfondir leurs connaissances au sujet de divers thèmes artistiques. Le site des juniors est particulièrement évolué, fourni (grâce à cette médiation interactive et ludique, modernisée grâce au recours aux nouveaux médias). De plus, il est clair, car la sensibilisation artistique, dans l'espace virtuel, n'est pas donnée de manière abstraite, et ne se conçoit pas sans référence à l'œuvre d'art.

La première rubrique, « *+d'art* ", avec la galerie virtuelle permet aux jeunes de découvrir les activités du Centre, par exemple, *Explorer le quotidien – Ma maison 2050* : « *Dans 40 ans, où vivrons-nous, de quoi seront faites nos maisons, quels objets auront disparu, quels moyens de communication utiliserons-nous, quelles seront les grandes découvertes qui marqueront la vie quotidienne ? Jeunes explorateurs du futur, le Centre Pompidou vous confie une enquête, un véritable travail d'investigation dont vous serez les acteurs : à vous d'imaginer ce que sera le monde en 2050… Place à l'intuition et à la créativité : projetez-vous dans le futur et décrivez par des textes, des photos, des dessins, votre vie de tous les jours en 2050* »[1378]. L'objectif du programme ''Ma maison 2050'' doit développer leur imagination, informer les jeunes sur l'actualité artistique en lien avec la réflexion sur le développement de la société.

1378 Site Junior du Centre Pompidou.

La deuxième rubrique est « *média box* », avec des vidéos de l'interviews d'artistes tels que les plasticiens Jeppe Hein et Xavier Veilhan, avec aussi des options, par exemple, « *Écoute* », qui propose la découverte des sons, grâce à sa radio web et chaque mois un choix de reportages et de témoignages[1379]. La partie « *média box* » cherche à stimuler et entretenir la curiosité, à intriguer le visiteur potentiel et à relancer son intérêt par de nouvelles découvertes. « *Média box* » est ainsi destinée à créer pour les jeunes visiteurs une sensibilisation sonore, capable de leur faire multiplier les niveaux de lecture sur l'art actuel à travers ses nouveaux médias.

La troisième rubrique, « *art en clic* » permet la découverte d'œuvres de la collection du musée à travers une interprétation audiovisuelle : par exemple une œuvre de chacun de trois artistes, le photographe Pernard Descamps, les plasticiens Giuseppe Penone, Yves Klein, est traitée avec, en plus, une entrée, « *Boîte à mot* », qui explique le vocabulaire et les techniques spécifiques de leur art avec les définitions de termes tels que *Anthropométrie*[1380], *Chlorophylle*[1381], *Cosmos*[1382], *Monochrome*[1383] *et Planche contact*[1384]. Par exemple, les anthropométries d'Yves Klein sont expliquées de la manière suivante : « *des peintures réalisées avec tout le corps. Il demandait à une personne de s'enduire de peinture, puis de se rouler sur une toile. Le corps devenait comme un grand pinceau* »[1385]. Un message audio permet de guider ces visiteurs adolescents et de les aider à comprendre ce qu'ils voient. Le commentaire dévoile souvent les caractéristiques formelles et matérielles qui coexistent conjointement.

Ce site des juniors a été créé en tenant compte des centres d'intérêt et selon le pédagogue belge Ovide Decroly : « *Pour stimuler l'intelligence d'un enfant, il faut s'adresser à son affectivité et exciter sa curiosité. L'intérêt est donc au centre de l'apprentissage parce que les centres d'intérêt créent des liens entre toutes les matières abordées par un mouvement de divergence et de convergence* »[1386]. On sait d'autre part que les jeunes de cette classe d'âge s'intéressent beaucoup à internet, ce qui est un moyen de les attirer vers ce « site web junior ».

Le site web Juniors incite à une réflexion sur les travaux effectués par les artistes et permet de reconnaître les différentes expressions artistiques dans les

1379 http://junior.centrepompidou.fr/waouh_loader2.php?lg=fr
1380 « *Les anthropométries d'Yves Klein sont des peintures réalisées avec tout le corps. Il demandait à une personne de s'enduire de peinture, puis de se rouler sur une toile. Le corps devenait comme un grand pinceau*.»
1381 « *La chlorophylle est le pigment naturel qui colore les végétaux en vert.* »
1382 « *Le cosmos est tout ce qui existe : la Terre, le Soleil, les planètes, les galaxies… Tout ce que nous connaissons et même ce que nous ne connaissons pas.* »
1383 « *Un monochrome est une peinture d'une seule couleur.* »
1384 « *Une planche contact est le premier tirage sur papier des images fixées sur la pellicule. Elle rassemble plusieurs petites photos.* »
1385 http://junior.centrepompidou.fr/waouh_loader2.php?lg=fr
1386 PDF. Jean Houssaye, *Ovide Decroly, Le nouvel éducateur* – n° 182- Octobre, 2006 p. 30. site : http://www.icem-freinet.fr/archives/ne/ne/182/182-29.pdf

collections du Centre Pompidou. Ce site web s'inscrit ainsi aussi dans la démarche pédagogique qui cherche à développer les sensorialités et à cultiver des aptitudes artistiques. Il est à intégrer dans la mission de démocratisation du savoir et du développement de l'éducation artistique.

Conclusion du chapitre III

Les ateliers se sont constitués sur le mode d'un service pédagogique destiné à sensibiliser en particulier le jeune public. Marie-Thérèse Gazeau, conférencière des Musées nationaux, spécialiste du public jeune, pense les musées non seulement « *comme une source de renseignements et de documentation, mais comme des moyens de formation esthétique, d'enrichissement de la sensibilité* »[1387] . On assiste donc à l'idée que l'activité muséale doit comprendre aussi un rôle éducateur, qui permettra d'élargir la faculté perceptive et enrichira l'expérience de chacun.

L'activité éducative au musée vise à donner des moyens aux jeunes de regarder, expérimenter, d'apprécier les œuvres. Les ateliers pour enfants, fondés sur des méthodes d'éveil des sens et de la créativité, prônées déjà par Maria Montessori, Freinet, Dewey, préparent les jeunes très tôt, à partir de 2 ou 3 ans. Il s'agit de rendre le musée attractif et vivant dès le plus jeune âge, et ainsi l'art est vu comme capable de solliciter chez le jeune public, selon chaque groupe d'âge (2 à 5 ans, 6 à 12 ans, 13 à 16 ans) des connaissances, intérêts et expériences dont il a aussi besoin pour mieux s'insérer à la vie sociale. John Dewey insiste sur l'importance de ce travail éducatif en relation avec la société (surtout dans *Experience et Education* (1947) son dernier ouvrage), car doit « *permettre à un élève de mieux comprendre son milieu social et lui conférer le pouvoir de discerner jusqu'à quel point ses capacités pourraient rendre service à la société* »[1388]. En 1896, déjà John Dewey, qui avait mis en œuvre ses principes éducatifs dans l'École -laboratoire, disait : « *l'éducation est à la vie sociale ce que sont la nutrition et la reproduction à la vie physiologique. Cette éducation consiste essentiellement en une transmission par la communication. La communication est un processus de participation à l'expérience jusqu'à ce que celle-ci devienne une possession commune* »[1389]. Ce rapport avec la société est un des buts du Centre Pompidou.

La prise de conscience du rapport entre l'art et la société, exprimée lors de la

---

1387 Marie-Thérèse Gazeau, « *l'action éducative et culturelle des musées nationauxnet des musée de province en rapport avec le public scolaire* » thèse École du Louvre, 1972, publiée en 1974: L'enfant et le musée, Paris, les Éditions ouvrières.

1388 Marie-Thérèse Gazeau, op.cit.

1389 John Dewey, Démocratie et éducation, 1916, trad, Gérard Deledalle, Paris, Armand Colin, 1990, p.24

création Centre Pompidou, était déjà perceptible en 1934, dans l'ouvrage fondamental de John Dewey, *Art comme expérience*[1390], qui montre l'importance de l'éducation artistique et sa place dans le contexte des sociétés modernes démocratiques. John Dewey souligne que l'expérience esthétique dans la vie quotidienne a une dimension particulière. Selon lui, « *le problème posé par les théories existantes* [sur l'art] *est qu'elles se fondent sur des catégories prédéterminées ou sur une conception de l'art qui le < spiritualise > et, de fait, l'isole des objets de l'expérience concrète. L'alternative, cependant, n'est pas un processus de matérialisation des œuvres d'art dégradant et prosaïque, mais une conception qui révèle la façon dont ces œuvres idéalisent des qualités présentes dans l'expérience ordinaire. Si les œuvres d'art se trouvaient placées dans l'estime populaire, dans un contexte directement humain, elles posséderaient un attrait bien plus vaste que celui qu'elles exercent lorsque des théories basées sur des classifications font l'unanimité* »[1391].

Pour Dewey, on le voit, l'œuvre d'art s'enracine dans sa propre force de communication : « *les expressions qui constituent l'art sont de la communication dans sa forme pure et sans mélange. L'art dépasse les frontières qui divisent les êtres humains et qui sont infranchissables dans les associations ordinaires* »[1392]. Sa pensée de la pédagogie et sa philosophie esthétique révèlent la portée éducative et l'importance de l'art, non seulement comme un art pour chacun, mais comme un art qui puisse aussi servir de fil conducteur pour instaurer des relations entre les individus, entre la culture de l'élite et la culture de masse. Cela va dans le sens de la démocratisation vue comme un des buts du Centre Pompidou. C'est un moyen de faire face de manière inventive à certains phénomènes de société pour apprendre à vivre en communauté.

Grâce au croisement entre la peinture, la musique, la danse et la poésie et ceci aussi grâce à ses ateliers, le Centre Pompidou peut être considéré comme un laboratoire, où les jeunes en particulier sont initiés aux expressions artistiques. Cette éducation se pense non pas seulement à partir de sa transmission orale et écrite, mais surtout par la mise en situation et en interaction de chacun. Le but de l'éducation doit permettre de progresser sans cesse et doit donc développer des outils qui permettent de mieux connaître et d'apprécier les œuvres et les thèmes exposés, mais aussi de mieux comprendre sa vie quotidienne (Par exemple, le sujet *Ma maison*, *Révéler n'est pas cacher* stimule la curiosité de l'enfant et l'intéresse à l'environnement et à la vie quotidienne).

Les ateliers pour les jeunes prennent leur place, à côté des expositions, dans cette logique d'accès à l'art actuel par les stratégies suivantes: par l'exploration sensorielle, en identifiant et appréciant couleurs, matériaux, sons ; par l'exercice, en

---

1390 John Dewey, *L'Art comme expérience*, tr. fr. J.-P. Cometti (dir.), PUP/Farrago, 2005.
1391 John Dewey, *L'Art comme expérience*, tr. fr. J.-P. Cometti (dir.), PUP/Farrago, 2005, p. 30.
1392 John Dewey, *L'Art comme expérience,* op.cit., p. 399.

choisissant, manipulant, dessinant, créant ; ou en combinant les pratiques des arts d'avant-garde, en accumulant, collant, camouflant, détournant des objets de la vie quotidienne. Le rapport entre le savoir et le savoir-faire qu'établit le Centre Pompidou par ces ateliers est probablement la meilleure façon d'offrir les moyens nécessaires à la compréhension de l'art, grâce à l'expérimentation, au développement de l'imaginaire et de la créativité de l'individu dès son plus jeune âge.

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

La vie du musée ne s'arrête pas à la visite des expositions et à la possibilité de contempler des œuvres : en effet, tout un travail d'accompagnement est organisé par le Centre Pompidou pour enrichir les connaissances des visiteurs et pour leur faire mieux apprécier l'art moderne et contemporain.

Certains prétendent que tous ces moyens ne serviraient à rien : « *Persiste dans le milieu de l'art un préjugé tenace qui prétend que le goût et l'émotion esthétique ne sauraient être dépendants d'on ne sait quels commentaire, explication ou justification fournis a priori et qui, en conditionnant ou en éduquant le regard, distrairaient le visiteur de la relation directe et authentique avec ce qui est montré* »[1393]. S'il y a du vrai dans ce point de vue, qui souligne la relation directe avec l'œuvre d'art, il faut se rappeler que le Centre Pompidou veut initier à l'art toutes sortes de public, c'est à dire le très grand nombre de personnes dont certains ont eu très peu de relation avec l'art – et même parfois aucune relation du tout – et qu'il s'agit, avec l'art moderne et contemporaine, d'un art souvent difficile à comprendre – donc qui peut même être complètement rejeté – c'est pourquoi le Centre, en tant que Centre « culturel », et en vue d'une démocratisation de l'art, a ressenti la nécessité d'accompagner les visiteurs dans leur aventure muséale.

Nous avons donc pu voir que de nombreuses activités se sont développées pour cette raison.

Pour que l'exposition thématique facilite l'accès à l'art moderne et contemporain pour des publics de niveaux culturels différents, le Centre Pompidou propose des « *chemins de l'interprétation* »[1394].

A l'intérieur même de l'exposition, la compréhension et l'appréciation

---

1393 Daniel Jacobi Elisabeth Caillet, « *Introduction* », Culture & Musées n° 3, Les médiations de l'art contemporain, édition Acte Sud, 2004, p.14.

1394 Roland Huesca , *L'écriture du (spectacle) vivant : approche historique et esthétique,* Strasbourg, Le Portique, 2010.

des œuvres est facilitée par des moyens souvent classiques tels que les cartels[1395], les dépliants, les feuilles d'accompagnement du parcours et des audioguides. Et même, grâce à l'évolution de la technologie, le spectateur peut donc maintenant se balader au Centre Pompidou avec son propre smartphone, ce qui lui offre le choix d'individualiser complètement son parcours, et la liberté de chacun est ainsi respectée. A ces moyens sont ajoutés, pour ceux qui le désirent, des catalogues très documentés, à lire avant ou après ; de plus grâce au numérique, des sites web servent à préparer ou à revoir l'exposition chez soi et, même, pour ceux qui n'auront pas l'occasion d'aller au Centre, de faire connaissance avec l'exposition.

Selon Marc Jimenez : « *l'expérience de l'esthétique n'est plus fondée sur les idées, les fantasmes ou les passions exprimées par une œuvre d'art. Plus sobrement, elle repose sur notre capacité à voir en quoi l'œuvre d'art est un système symbolique et à comprendre comment fonctionne ce système de symboles* »[1396].

C'est pour cela qu'une telle somme de renseignements est donnée en contact direct avec les œuvres et, en particulier dans l'individualisation de la visite, car tous les visiteurs n'ont pas le même niveau culturel (c'est donc encore ici un recours à l'idée de démocratisation.

D'autres moyens d'accompagnement sont aussi utilisés pour enrichir l'exposition. Ce sont des conférences, des spectacles, des animations, des films, grâce auxquels, le musée n'est plus seulement un lieu d'exposition, mais devient aussi un lieu de culture, un lieu théâtral, un « *lieu d'interaction entre le récepteur et les objets, images, etc.* »[1397], où l'art se vit.

A travers les conférences (« paroles » ou « Un dimanche, une œuvre »), l'existence de l'exposition apparaît aussi sur un mode oral, cette transmission verbale peut changer le regard du visiteur sur une œuvre et des échanges enrichissants sont possibles entre les conférenciers et les visiteurs. Les pratiques dramatiques et chorégraphiques contemporaines proposent aux visiteurs de nouvelles voies pour interpréter et comprendre le sens des œuvres qu'ils ont (ou qu'ils ont eus) sous les yeux ; de plus, elles font entrer au musée des formes d'art qui n'étaient pas présentes dans les musées traditionnels. Tous ces programmes de relation entre l'exposition, les spectacles et les spectateurs créent une interactivité qui peut répondre aux désirs de la convivialité, mais surtout à l'élargissement des sensations et des connaissances dans un contexte d'œuvres et d'activités plurielles.

Les activités dans les ateliers des enfants sont conçues et menées de manière

---

1395 parfois développés comme dans le cas de l'exposition *elles@.*

1396 Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?* , Paris, Gallimard, «Folio Essais», 1997, p.405.

1397 Jean Davallon, *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et de médiation symbolique*, L'Harmattan, « Communication », 1999, p. 233.

très vivante, en tant que moyen actif de contribuer à l'initiation à la créativité et au développement des jeunes. Les ateliers thématiques (*Boîtes a surprises, Méli-mélodie, Bougez pour voir, En rimes et en couleurs,* etc.) les expériences avec les couleurs, formes, matières, leurs relations avec la poésie, la danse, la musique, servent au jeune visiteur à la fois à mieux comprendre et à mieux mémoriser ce qu'il a vu ou pourra voir dans l'exposition. Les jeunes ont aussi à leur disposition leur « Galerie des enfants ». La médiation d'art actuelle met aussi en place les apprentissages pluri-sensoriels par la pratique ou la fréquentation des arts, la rencontre personnelle des enfants avec l'artiste. Ce qui est important, c'est d'aider les membres du jeune public, selon chaque tranche d'âge, à se saisir de l'atelier et de la visite au musée avec plaisir, à les encourager à réaliser leurs œuvres personnelles, afin d'améliorer leur sens de l'observation, leur imagination et leur créativité. En créant pour eux des animations où les différentes disciplines artistiques (arts plastiques, musique, danse, poésie) se croisent, le Centre leur donnent une vision beaucoup plus large de l'art ; en leur montrant les arts de la vie quotidienne (design, architecture), ils seront capable de porter un regard différent sur leur propre vie : d'ailleurs les responsables des programmes pour jeunes, Vincent Poussou (directeur de l'action éducative et des publics) et Patrice Chazottes (chef du service programmation jeune public) voient le rôle du Centre envers les jeunes comme une mission qui dépasse une simple initiation à l'art : « *la Galerie des enfants n'a pas pour mission d'éveiller les enfants à l'art, mais d'éveiller les enfants au monde par l'ar*t »[1398].

Une des missions de cette action culturelle est de créer un lien du Centre avec les écoles. Comme le remarque Jean-Pierre Angremy :« *Proposer le musée aux enseignants comme un outil pédagogique polyvalent, c'est considérer l'art contemporain et le musée comme un réservoir d'objets, de situations, d'expériences sur lesquels les enseignants et les élèves peuvent s'appuyer. Il n'est pas uniquement question de prendre les objets du musée pour informer les élèves sur l'art, mais de se les approprier et de les mettre au service des préoccupations des* élèves *et des enseignants* »[1399].

Les tranches d'âge sont toujours prises en compte : les plus jeunes (de 2 à 5 ans) explorent donc la relation entre l'art et le monde grâce cette expérience artistique et grâce à un développement des capacités sensorielles : vue, ouïe, toucher qui débutent tôt dans la vie. Des ateliers (de 6 à 12 ans) permettent aussi d'approfondir leurs réflexions sur l'environnement, le quotidien et même d'envisager le futur (par exemple, *Ma maison en 2050*) et les adolescents (13 à 16 ans) sont initiés à la création liée aux moyens techniques modernes (par exemple, science-fiction, jeux-vidéo, site web) et à

1398 Vincent Poussou, Patrice Chazottes, ''*Pourquoi une Galerie des enfants au Centre Pompidou aujourd'hui ?*'' dans le Colloque « partages » les journées professionnelles du Louvre, p.11.

1399 Jean-Pierre Angremy, *Médiation de l'art contemporain : perspectives européennes pour l'enseignement et l'éducation artistiques*, Jeu de paume, 2000, p.93.

leur centres d'intérêt.

La place privilégiée faite aux diverses activités pour adultes ou jeunes et aux diverses animations culturelles, conférences, rencontres, spectacles et ateliers, souligne l'importance que le Centre Pompidou porte à son rôle éducatif et social. En créant plusieurs ateliers spécifiquement destinés à la jeunesse, le Centre Pompidou prépare déjà le public de l'avenir.

Les thèmes, leitmotifs des diverses animations, jeux et approches multiples, participent aussi à l'élargissement de la fonction « conservatoire » du musée, car la plupart des conférences et des spectacles (théâtres, chorégraphie, musique) est archivée, constituant ainsi de nouvelles « collections » qui , récemment, commencent même à être mises sur le site web du Centre.

Traversée par une multitude d'intentions (celles du commissaire, des artistes, du scénographe, des conférenciers, des animateurs, mais aussi du public) l'exposition devient un « média » et un « *lieu de production du discours social* »[1400].

L'exposition révèle « *un système de ramifications complexes, de rhizomes aurait écrit Deleuze. À partir d'une arborescence d'intentions premières, le concepteur d'exposition doit nécessairement dialoguer avec les intentions préalables (celles de l'artiste), connexes (celles du scénographe) et à venir (celles des spectateurs constituées en une sorte d'horizon d'attente, à une échelle réduite à l'événement exposition)* »[1401]. Lorsque la médiation culturelle s'est imposée comme discipline, elle consistait essentiellement à favoriser la rencontre, action emblématique de la démocratisation de l'art ; elle permet désormais de susciter un dynamisme, grâce auquel le spectateur pourra réinvestir ses connaissances au delà même de sa visite. Le musée est devenu un monde extrêmement vivant.

1400 Jean Davallon, *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et de médiation symbolique,* L'Harmattan, « Communication », 1999, p. 233.

1401 Claire Lahuerta, *(Ré)écrire l'exposition par sa scénographie, Écrire sur l'art (aujourd'hui),* Le Portique N° 30 : 2e semestre 2012, p.94.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Comme nous l'avons dit dans l'introduction, c'est à partir de l'étude que nous voulions faire de deux expositions, qui nous avaient beaucoup intéressé, que nous avons abouti à cette thèse dans laquelle nous avons voulu finalement étudier la mise en place d'un vaste projet culturel : le Centre Pompidou.

« *C'est en effet une aventure peu commune que la création du Centre Georges Pompidou. Pour la première fois, des activités culturelles jusqu'alors dispersées, se trouvent réunies en un même lieu et offrent au visiteur une image globale de la création contemporaine* »[1402].

En effet, quand nous avons commencé à étudier comment cette aventure avait pris naissance, nous avons dû remonter aux sources du projet qui comprenaient des aspects divers : le contexte historique et social, la part de l'État, les courants artistiques et surtout le rêve d'un homme très cultivé, Georges Pompidou, qui aimait particulièrement l'art moderne et contemporain et qui , devenu Président, a voulu faire retrouver à la France sa place culturelle et artistique dans le monde.

Au départ, le projet ne devait concerner que la Bibliothèque (BPI) et le musée, auxquels sont venus s'ajouter très rapidement le Centre de Création Industriel (CCI) et l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM).

Résumés de cette façon, ces débuts semblent très simples, mais ils ont nécessité, pour être mis en place à partir de 1969, beaucoup de réflexion, d'attention et un immense travail de la part du gouvernement, des spécialistes en muséologie, de concepteurs, d'architectes. Ils ont bénéficié aussi, à cause de la situation et de la surface du terrain de Beaubourg, de la présence du CCI (1969) pour l'industrie et de l'IRCAM (1969) pour la musique ; ceci a permis, grâce à une coordination avec la BPI et le musée (MNAM), de créer des conditions favorables à l'interdisciplinarité et à la pluridisciplinarité spécifiques du Musée Pompidou.

Le Président Pompidou voulait aussi que l'architecture du musée soit représentatif de la modernité : le Bâtiment lui-même, conçu pour faciliter la rencontre des visiteurs avec la vie du musée, est une œuvre d'art, mais, à cause de son aspect inattendu, par ses formes et ses couleurs, il a été beaucoup « *décrié au moment de sa création dans les années 1970,* [mais il] *est aujourd'hui tout à la fois la première œuvre de la collection, le lieu de présentation des expositions et un monument emblématique du 20e siècle* »[1403].

1402 Document du Centre Pompidou, site : https://www.centrepompidou.fr/media/document/e1/f0/.../normal.pdf

1403 L'offre éducative du Centre Pompidou – *un laboratoire pour demain !* Centre Pompidou.

Le Centre, inauguré en janvier 1977, a présenté comme première exposition *Paris -New York* suivie d'une série de trois expositions, *Paris-Berlin* (1978), *Paris-Moscou* (1979), *Paris-Paris* (1981), destinées à satisfaire à un des buts du projet de Centre Georges Pompidou, c'est à dire à redonner à Paris la place culturelle importante qu'elle avait occupée autrefois et à montrer les richesses des échanges entre ces différents pays et Paris.

Après cette première étape « occidentale », le Centre a mis en place, de 1986 à 2005, une série d'expositions, elles aussi géo-culturelles, mais, cette fois, qui concernaient des pays lointains : surtout le Japon, la Chine et l'Afrique. (En 2011, il y a même été rajouté un *Paris-Delhi-Bombay*, exposition plus restreinte : 32 artistes indiens et 18 français – exposition de société pour « découvrir l'Inde contemporaine » par des regards croisés). On voit donc que l'un des aspects du Centre est de montrer les spécificités et la richesse de l'art moderne et contemporain à travers le monde.

Un second aspect de la mise en place du Centre (de 1997à 2006) a été de « manifester » ce que le Centre pouvait montrer aux visiteurs – *Made in France* (1997), *Les années Pop* (2001), *La Révolution surréaliste* (2002), *Le Mouvement des images* (2006), une série d'expositions qui, à côté de la peinture et de la sculpture, servaient surtout à introduire les nouveaux médias tels que le design, l'architecture, la photographie, la vidéo et le cinéma, qui, par la suite, prendront une place de plus en plus importante dans la plupart des expositions, soit comme documents (par exemple, dans *Alors, la Chine ?* Le film *le chemin de l'espoir*) soit comme œuvre artistique de plein droit (dans *Big Bang*, la vidéo de Bill Viola).

On se rend donc compte que les différentes étapes du Centre Pompidou ont été très bien pensées pour montrer l'ambition et la richesse du projet. Il est évident que nous avons choisi d'étudier les expositions ci-dessus pour montrer le développement de ce que le musée avait décidé de réaliser, mais, à côté de ces expositions, chaque année, le Centre présentait aussi en même temps d'autre sujets, en particulier, des expositions monographiques telles que, par exemple *Henri Michaux* (1978) *Dali* (1979) *Dado* (1982) *Pollock* (1982), etc.[1404] et de nombreuses activités, telles que des conférences et des spectacles de toutes sortes.

Pour notre deuxième partie, si nous avons choisi les deux expositions *Big Bang* (2005) et *elles@* (2009), ceci ne signifie pas qu'il n'y avait qu'une seule exposition par an en 2005 et en 2009, (car à tous les niveaux du Musée chaque année se déroulent plus d'une dizaine d'expositions [1405]), mais c'est que nous avons voulu

1404 Voir Annexe, pp. 441-443.
1405 Voir Annexe, pp. 441-443.

étudier ces deux expositions en vue d'approfondir notre recherche sur la scénographie et sur l'organisation du parcours d'une grande exposition thématique. Nous avons décidé d'y ajouter l'exposition *Danser sa vie* pour étudier une exposition thématique, née d'une façon rhizomique ; c'est une exposition qui, à la fois, confrontait des arts du temps – éphémère ou durable – et qui réussissait, grâce à des vidéo ou des films, à faire reprendre vie à des moments du passé (*danse serpentine* de Fuller, ou *Le sacre du printemps* interprété par Pina Bausch), ou à des moments impossibles à représenter en « live » dans un musée (*Quando l'uomo principale è una donna* de Jan Fabre).

Le thème de *Big Bang*, « Destruction et création », donnant un regard nouveau sur la création de l'art moderne et contemporain, poussait les visiteurs à découvrir des expressions de défiguration, de chaos, de laideur, d'anormalité, auxquels ils n'étaient pas forcément habitués. Nous avons découvert avec *Big Bang* l'importance pour une exposition thématique de la trame et d'une organisation par sections et sous-sections qui facilitaient le parcours. Cette exposition, en 2005, montre que le Centre avait ressenti la nécessité d'expliquer aux visiteurs pourquoi et comment l'art moderne et contemporain était né.

Et, avec *elles*@, nous avons une exposition qui partait plutôt d'une réflexion liée à un problème de société – la place de la femme dans l'art – qui alliait à la fois des revendications souvent féministes à une découverte d'artistes-femmes. Le commissaire Camille Morineau proposait un regard sur le mal-être des femmes-artistes dominées par une société soumise à des critères masculins, ainsi que sur l'émergence de créatrices très souvent intéressées par le développement des nouveaux moyens artistiques, tels que la photographie, la vidéo, le design, l'architecture et les nouveaux matériaux.

Les deux grandes expositions thématiques *Big Bang* et *elles*@ sont donc liées à des questions importantes que chacun peut se poser sur l'art moderne et contemporain : comment et pourquoi est né cet art (*Big Bang*) et la place des femmes dans l'art (*elles*@).

Notre étude a voulu démontrer que l'exposition thématique substitue à l'organisation traditionnelle antérieure du parcours des musées, fondée sur la chronologie, le linéaire et la classification des domaines artistiques, une organisation par regroupement d'œuvres d'art selon des rapports (idéologiques, formelles, techniques et matérielles), et par une scénographie, qui jouant avec l'espace, la luminosité, les confrontations, les rapprochements de couleurs et de formes, cherche à éveiller l'intérêt de chaque visiteur. En effet le visiteur est au centre des préoccupations du musée, qui se veut démocratique.

Cette préoccupation de prendre en compte chaque visiteur, du fait que chaque être est pluriel et aussi quel que soit son niveau culturel, a poussé le Centre à mettre en œuvre tous les moyens possibles pour lui faciliter et enrichir sa visite;

c'est ce que nous considérons dans la troisième partie de cette étude[1406]. Le Centre déploie une somme immense de renseignements sur les œuvres au cours du parcours. Des conférences, des spectacles, des animations, des films témoignent aussi du fait que le musée n'est plus seulement un lieu d'exposition, mais devient aussi un lieu de culture, un lieu qui propose de nouvelles voies pour interpréter et comprendre le sens des œuvres et pour élargir la culture de chacun vers d'autres domaines. Tous ces programmes de relation entre l'exposition, les spectacles (théâtre, chorégraphie), les cultures étrangères et les spectateurs créent une interactivité qui peut répondre aux désirs de la convivialité, mais surtout à l'élargissement des sensations et des connaissances : l'exposition est devenue un dispositif qui met en œuvre différents moyens (scénographie, outils de la transmission, animations) pour l'aboutissement de son action culturelle. Celle-ci consiste à faire découvrir les codes de l'art plastique, grâce aux accompagnements (spectacles, animations, ateliers), et à essayer de confronter le visiteur à la visualisation de l'art moderne et contemporain, et de la contemporanéité artistique, comme nous l'avons vu dans l'exposition *Danser sa vie*. Comme le dit Alfred Pacquement : « [Le Centre Pompidou] *est ainsi vécu par nos visiteurs et par nous même comme un champ permanent d'expositions, avec sans doute d'autre enjeux et d'autre contraintes. Il manifeste la volonté d'affirmer l'œuvre d'art comme expérience, et l'exposition comme champ d'investigation de cette expérience* »[1407].

De plus, le Centre, s'intéressant aux techniques modernes, a mis en place, grâce au numérique, des sites web qui servent à informer non seulement le visiteur, mais quiconque s'intéresse à l'art moderne et contemporain, où qu'il soit dans le monde, et au moment qu'il a choisi : c'est un premier aspect du musée « hors de ses murs ».

Dans la troisième partie de cette thèse nous avons voulu étudier les différents ateliers des jeunes qui proposent des expériences avec les couleurs, formes, matières, et qui, pour leur faire mieux comprendre les œuvres artistiques lors de leur visite à l'exposition, les mettent en contact avec la poésie, la musique et la danse. Le Centre leur donnent aussi une vision beaucoup plus large de l'art en leur montrant les arts liés à la vie quotidienne (design, architecture).

Des ateliers (de 6 à 12 ans) permettent aussi aux jeunes d'approfondir leurs réflexions sur l'environnement, le quotidien et même d'envisager le futur ; quant aux adolescents (13 à 16 ans), ils sont initiés à la création liée à leurs centres d'intérêt et aux moyens techniques modernes (par exemple jeux-vidéo, site web). Tous ces ateliers préparent le public de demain.

1406 Cartels, dépliants, catalogues, feuilles d'accompagnement du parcours et audioguides.

1407 Alfred Pacquement, *Expérience d'exposition au Centre Pompidou, dan l'art contemporain et son exposition (2),* Sous la direction d' Elisabeth Caillet et Catherine Perret, L'Harmattan, 2007, p.179.

Ces ateliers, étant fondés sur des méthodes visant à favoriser l'éveil des enfants et le développement de leurs capacités sensorielles – vue, toucher, ouïe – ont nécessité que nous nous intéressions aux méthodes pédagogiques de précurseurs tels que Montessori, Freinet, Piaget et Dewey, qui ont compris l'importance du ''faire'' et « savoir-faire » pour l'éveil des enfants.

La mise en place de toutes les nombreuses activités liées au musée a nécessité la présence de directeurs remarquables par leurs idées novatrices et par leurs qualités d'organisateurs, tel, par exemple, que Pontus Hulten et d'autres que nous avons cités[1408]. Le Centre, à tous les niveaux de ses activités (qui vont des boutiques, cafétérias aux expositions et à tout ce qui les entoure) est une véritable ruche qui nécessite un personnel important à tous les niveaux et un gros budget[1409].

Ce budget est fourni en partie par l'état (avec lequel il y a eu quelques problèmes en 2010 à cause de restrictions budgétaires), et en partie par tous les services qui rapportent des fonds (billetteries, ventes dans les boutiques, librairie, cafétéria), par des mécènes, par l'association des Amies du Musée (depuis 2002) ; grâce à ses « Amis » la collection du Musée s'est enrichie en 10 ans de 100 œuvres et a accueilli 70 nouveaux artistes. Une exposition a d'ailleurs été dédiée à ces ''Amis du musée'' pour les remercier en 2012-2013, « *Fruits de la Passion* », montrant tous les achats qu'il ont permis de réaliser.

L'activité du Centre ne se passe pas seulement entre ses murs : pour étendre son prestige et son désir de démocratisation, le Centre a créé des « Expositions Mobiles » de 2011 à 2013, à travers la France[1410]. A cause de la coupe budgétaire ce plan a pris fin en 2013, mais des « Centres Provisoires » ont été créés à l'étranger : en 2013 sous des tentes à Dhahran en Arabie Saoudite et en 2014 en Espagne dans la ville natale de Picasso, Malaga. Le Centre compte s'exporter vers d'autres directions : ce mois-ci (juin 2016) le président actuel du Centre, Serge Lasvignes s'est rendu à Tokyo pour inaugurer une exposition *Chefs d'œuvre du Centre* et des implantations à Séoul et Shanghai sont en projet.

Mais le projet le plus important hors des murs du Centre Pompidou de Paris a été de réaliser un Centre Pompidou à Metz[1411], d'une surface d'exposition de 5020 m^2 (avec 3 galeries). Sa création est la première expérience de décentralisation d'un

1408 Voir le liste des directeurs du MNAM, Annexe, p. 456.

1409 Nous n'avons pas étudié les questions qui concernaient le personnel et le budget, car cela aurait exigé au moins une autre thèse. Nous donnons seulement quelques tableaux en annexe. Nous avons d'ailleurs posé des questions sur ce sujet au Centre Pompidou, mais nous n'avons pas reçu de réponse.

1410 Centre Pompidou Mobile avait eu son étape inaugurale à Chaumont, ensuite il était allé à Cambrai, Boulogne-sur-Mer et Libourne et le Havre.

1411 La première pierre à été posée par Mme Claude Pompidou le 7 novembre 2006.

établissement public culturel, et, en ceci on voit l'esprit d'initiative et le côté « pionnier » du Centre Pompidou de Paris.

Sa belle architecture innovante, (mais différente de celle de Paris) a été créée pour traduire « *l'ouverture, le brassage des cultures, et le bien-être dans une relation immédiate et sensorielle avec l'environnement* »[1412], selon ses architectes, le japonais Shigeru Ban et le français Jean de Gastines.

Depuis son inauguration en mais 2010, de très intéressantes expositions y ont été conçus et présentées avec succès (*Chef d'œuvre ?* mai 2010- septembre 2011 ; *1917* en 2012 ; *Cosa mentale. Les imaginaires de la télépathie dans l'art du XX^e^ siècle*, octobre 2015- mars 2016 ; *Phare* en 2014-2016).

C'est sans doute grâce au Centre Pompidou de Paris, jouant pleinement son rôle d'éducateur artistique (et grâce aussi à d'autres musées d'art actuel à travers le monde) que l'art moderne et contemporain s'est beaucoup démocratisé et est entré dans les mœurs : on ne s'étonne pas aujourd'hui qu'une voiture s'appelle Picasso, que des robes ont pu été inspirées par Mondrian, Matisse, Picasso[1413], que l'art descend dans la rue, dans des parc, dans des châteaux (une immense chaise de Prouvé sur la Place Stanislas à Nancy, des œuvres de Koons à Versailles), qu'il y a maintenant un street art, un net art que des émissions de Télévision ont des programmes sur l'art (en particulier Arte) et même qu'il existe une chaîne -Musée.

Quand on pense à Georges Pompidou se promenant avec son épouse à travers Paris, rêvant d'une grande Bibliothèque et surtout d'un Musée d'Art Moderne et Contemporain ; puis, quand on pense à la volonté avec laquelle, dès qu'il a été élu Président, il a décidé de créer ce vaste centre d'art et de culturel, qui a pu être mis en place grâce à immense travail de tellement de personnages connus du monde politique, artistique, intellectuel, muséal, industriel et aussi d'anonymes, à tous les niveaux de la réalisation par étapes de ce projet, on peut être admiratif : avec avec un public annuel de plus de 6 millions pour le Centre et de près de 4 millions pour le Musée – sans compter tous les visiteurs de ses sites web, de ses Centres temporaires à l'étranger et de son Centre Pompidou Metz – le Centre Pompidou nous semble avoir bien réussi son projet de prestige, de culture et de démocratisation.

1412 Communiqué de Presse : *Création d'un deuxième site du Centre Pompidou en lorraine*, Centre Pompidou.

1413 Les robes d'Yves Saint-Laurent ont été crées : Mondrian en 1965-1966, Matisse en 1980, Picasso en 1988.

BIBLIOGRAPHIE

Arts plastiques, design, architecture

A: Ouvrages

APOLLINAIRE Guillaume, *(Méditations esthétiques) Les Peintres cubistes*, Paris, Figuière, 1913.

BOULEZ Pierre, *Le pays fertile -- Paul Klee,* Paris Gallimard, 1989.

CABANNE Pierre, *Entretiens avec Marcel Duchamp,* Paris, Belfond, 1967.

DROSTE Magdalena, *Bauhaus,* Taschen, 2006.

DUBUFFET Jean, ''*Honneurs aux valeurs sauvages*'', Gallimard, 1973.

FOSTER Hal, *design & crime,* traduit par Christophe Jaquet, Les Prairies Ordinaires, 2008.

GUIHEUX Alain, *Collection d'architecture du Centre pompidou*, Centre Pompidou, 1998.

JIANOU Ionel, *Brancusi*, Arted, Paris, 1963.

KARCHER Éva, *Otto Dix*, Flammarion, Paris, 1990.

KUPKA František, *La Création dans les arts plastiques*, texte et trad. établis par E. Abrams, Paris, Cercle d'art, coll. « Diagonales », 1989.

LE CORBUSIER Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *L'Art décoratif d'aujourd'hui,* G. Crès, Paris, 1925.

LE CORBUSIER Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *Vers une architecture*, librairie Arthaud, Paris, 1977.

LE CORBUSIER Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *Vers une architecture,* Crès, Paris, 1923.

LOOS Adolf, *Ornement et crime et autres textes*, Paris, Rivages poche Petite bibliothèque, 2003.

OBRIST Hans Ulrich, (auteurs collectifs) *Orlan, « entretien avec Orlan »,* Paris, Flammarion, 2004.

OLIVEIRA Nicolas de - OXLEY Nicola- PETRY Michael, *Installations II L'Empire des sens,* traduit par Mona de Pracontal, Éditeur : Thames & Hudson, Paris, 2004.

RAGON Michel, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme moderne 3*, De Brasilia au post-modernisme 1940-1991, Points, 2010.

RHODES Colin, *Le Primitivisme et l'art moderne*, Thames & Hudson, Coll. « L'univers de l'art », 1997.

TZARA Tristan, *Manifeste dada 1918*, lu à Zurich (salle Meise) le 23 mars 1918, paru dans Dada 3, Zurich, décembre 1918.

VANDER GUCHT Daniel, *l'art contemporain au miroir du musée*, Lettre volée, 2000.

KANDINSKY Vassily, *Le Spirituel dans l'Art*, et dans la peinture en particulier (1er éd.1912), établie par Philippe Sers, Collection Folio essais (n° 72), Gallimard, 2016.

KANDINSKY Vassily, *Point et Ligne sur plan,* établie par Philippe Sers, Folio essais, Gallimard, 2015.
WALTHER Ingo F., (dir.), *L'Art au XXe siècle*, volume I, Taschen, 2000.

B: Revues et articles

ABRAMOVIC Marina, DENEGRI Dobrila « *Conversazione con Marina Abramovic* », dans Marina Abramovic, Performing body, Milano, Charta, 1998.
ACCORCI Florence, *Ré-enchater la ville= Re-enchant the city: architectures de Manuelle Gautrand*, Paris, ICI Interface, 2008, p.42
AEPPLI Eva, « *The artist's letter to a friend writing a thesis on her work* » dans Eva Aeppli : drawings, oil paintings, sculpture 1959-1994, cat. expo. , Omaha, Nebraska, Garden of de Zodiac.
AMER Ghada, « *Interview : propos recueillis par Xavier Franceschi* », dans Ghada Amer, catalogue de l'exposition, Brétigny-sur-Orge, Espace Jules Verne, Centre d'Art et de Culture, 30 septembre-5 décembre, 1994.
ARCHER Michael, BRETT Guy, ZEGHER Catherine de, Mona Hatoum, « *interview with Claudia Spinelli* »,Mona Hatoum, Londres, Phaidon, 1997.
ARP, Hans, « *À propos de l'art abstrait* », Cahiers d'Art, Paris, 1931, n° 7-8, p.358.
BAKER Kristin dans Alison M. Gingeras, « *AMG/KB interview : Alison Gingeras/Kristin Baker* », dans Kristin Baker, cat. Expo., Paris, Centre Pompidou, Espace 315, 9 juin-16 août 2004 ; Éditions du Centre Pompidou, 2004, p.15.
BERG Gretchen, « *Andy Warhol : Mu True Story* », Los Angeles Free Presse, 17 Mars 1967.
BOUISSET Maïten, « *Olivier Debré nature abstraite* », Beaux-Arts Magazine, n°98, février 1992, p.41.
BOURGEOIS Louise (texte daté v. 1959-1966) dans *Louise Bourgeois*, cat. d'exp. Sous la dir. M. L. Bernadac et J. Storsve, Paris, Centre Pompidou, 2008, p.134.
BROIDO Vera, « *à propos de Raoul Hausmann* », dans *Raoul Hausmann*, cat. expo., Saint-Étienne, musée d'Art moderne, 1994.
Cristina Iglesias, in « *A Conversation between Cristina Iglesias and Gloria Moure* », dans Iwona Blazwick (éd.), Cristina Iglesias, cat. expo., Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 28 juin-6 octobre 2002 ; Londres, Whitechapel Art Gallery, 7 avril-1er juin 2003 ; Dublin, Irish Museum of Modern Art, juin-août 2003 ; Barcelone, Polígrafa, 2002, p. 26.
DOUGLAS Sarah, « *Rineke Dijkstra: The Gap Between Intention and Effect* », Flash Art, vol. XXXVI, n°232, October 2003, p. 79.
DUBUFFET Jean, catalogue *L'Art Brut préféré aux arts culturels*, Paris, Galerie René Drouin, 1949.

DUHAMEL Jacques, « *Ministre des Affaires culturelle, Techniques et architecture* », N°3, février 1972, p.37.
ELEMENTO Nathalie dans *Nathalie Elemento, Decorum,* cat. expo., Paris, Galerie Claude Papillon, 2006.
ERNOULT Nathalie, GONNARD Catherine, « *Regards croisés sur elles@centrepompidou* », Revue Diogène, 2009, pp.189-193.
FRANCBLIN Catherine, *Propos de Jana Sterbak recueillis par Catherine Francblin,* in « La condition d'animal humain », art press, n°329, Déc. 2006, p.44.
FRYDMAN Monique dans Dominique Szymusiak, « *De la beauté* » dans *Monique Frydman,* la couleur tissée, cat. Expo., Le Cateau- Cambrésis, Musée départemental Matisse, 5 mars-4 juin 2006, p.16.
HADID Zaha dans « *Interview : Alvin Boyarsky talks with Zaha Hadid* », dans Zaha Hadid, cat. Expo., New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 3 juin-25 octobre 2006, p.45.
HAHL-KOCH Jelena, « *documentation sur une amitié artistique* », Contrechamps n°2, Schoenberg-Kandisky: correspondance, 1984, p.109.
HEUDRON Martine, « *Louise Bourgeois ou la création artistique comme moyen de survie* », news of the art world, le magazine culturel d'Art Viatic, 17 octobre 2014.
HUET Bernard, « *Architecture d'Aujourd'hui* », 1976, cité par Alain Guiheux, collection d'architecture du Centre Georges Pompidou, p.8.
IVEKOVIC Sanjadans « *entretien avec Antonia Majaca* », dans Eva Ebersberger et Daniela Zyman, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary : The Collection Book, Cologne, Walther König, 2009.
JANICOT Françoise « *Ver para comprendre (interview)* » dans *Esther Ferrer,* Lapiz, année VII, n°63, décembre 1989, p. 39.
KOO Jeong-A dans Thomas Trummer, *"Koo Jeong-A...talking with you star (interview)",* cat. Expo., Vienne, österreichischen Galerie Belvedere, Atelier Augarten, 2005.
MARCADÊ Jean-Claude, ''*le suprêmatisme de k. s. malević ou l'art comme realisation de la vie*'', p.67, In: Revue des études slaves, Tome 56, fascicule 1, 1984. L'utopie dans le monde slave. pp. 61-77.
MESSAGE Annette, « *Mes années 90* » dans *Annette Message : les messages*, cat. expo., Paris, Centre Pompidou, 2007, p.470.
NEVELSON Louise dans *Louise Nevelson, atmospheres and environments*, cat. expo., New York, 1980.
NEZ Guillaume, « *Marie et les Anges, entretien* » dans *Marie-Ange Guilleminot*, Purple Prose, n°6, Paris, été 1994, p.24.
PAYANT René, « *la libération de la peinture* » in Jackson Pollock: question, Montréal, Musée d'art contemporain, 1979.
PROUVÉ Jean, « *la permanence d'un choix* », in L'Achitecture d'aujourd'hui, n° 189,

février 1977, Communiqué de presse : *ArchiSculpture, Dialogues entre architecture et sculpture du XVIIIe siècle à nos jours*, 3 octobre 2004 – 30 janvier 2005.
ULRICH Maurice, « *Joan Mitchell, la peinture telle qu'en elle-même* », Journal L'Humanité, 2 Septembre, 2014.
WEINSTOCK Jane, « *Interview with Martha Rosler* », October, n°17, été 1981, pp.85-86.

Arts audiovisuels, photographie

A: Ouvrages

PACQUEMENT Alfred, *Collection Photographies - Une Histoire De La Photographie À Travers Les Collections Du Centre Pompidou,* Centre Pompidou, Paris, 2007.

B: Revues et articles

ALBERA François, « *Cinéma et peinture, peinture et cinéma* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, revue de l'association française sur l'histoire du cinéma, 2008, p.7.
CANUDO Ricciotto, *Manifeste des Sept Arts, dans la Gazette des Septs Arts,* n°2, 23 janvier 1923, (reproduit dans l'Usine aux images, Intégrale, 2003, p.161-164).
FARGE Arlette, « *Le cinéma est la langue maternelle du XXe siècle* », entretien avec Antoine Baecque, Les Cahier du cinéma, hors série, novembre 2000, pp.40-43.

Arts du spectacle, danse

A: Ouvrages

CUNNINGHAM Merce, LESSCHAEVE Jacqueline, *Le Danseur et la Danse : entretiens avec* Jacqueline Lesschaeve, Paris, Belfond, 1988.
DIDI-HUBERMAN George, *Le Danseur des solitudes,* Paris, Minuit, 2006.
DUNCAN Isadora, *Ma vie,* Gallimard, Paris, 1928.
HUESCA Roland , *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*, Paris, PUF, 2012.
HUESCA Roland, *la danse des orifices, étude sur la nudité,* Paris, Jean-Michel Place, 2015.
HUESCA Roland, *L'écriture du (spectacle) vivant* : *approche historique et esthétique,* Strasbourg, Le Portique, 2010.
KLEIN Gabriele, (auteurs collectifs), *Histoires de corps : A propos de la formation du danseur, « La construction du féminin et du masculin dans la danse des modernes »*, Cité de la musique, 1998.

NOISETTE Philippe, *Danse contemporaine, le guide*, Flammarion , Paris, 2015.
SCHLEMMER Oskar, MICHAUD Éric (trad.), *Théâtre et abstraction : L'espace du Bauhaus,* Lausanne, L'âge d'homme, 1978.

B: Revues et articles

FABBRI Véronique, « *D'une poétique de la danse l'autre* », La Part de l'œil, n° 24, 2009, p.2.
FRÉTARD Dominique, *Lucinda Childs, (propos recueillis par Dominique Frétard),* programme du Théâtre de la Ville, Paris, novembre 1993 in PDF -Dossier pédagogique Danse - Lucinda Childs, le Manège de Reims, scène nationale.
GERIN Emilie, « *Art et danse. Quelques repères en histoire de la danse à travers les Arts* », PDF, CPD Art 2015.
HUESCA Roland, *Le théâtre des Champs-Élysées à l'heure des ballets russes* In: Vingtième Siècle. Revue d'histoire. N°63, juillet-septembre 1999. pp. 3-15.
HUESCA Roland, « *Danser nu : usage du corps et rhétorique postmoderne* », Symposium, Canadian journal of continental philosophy, Vol. 10, n° 2, 2006, 569-586.
Le programme ''*Constellation Merce Cunningham Hommage au chorégraphe*'' organisé par l'association pour la danse contemporaine (ADC), Du 5 novembre au 18 décembre 2009 Au Théâtre du Bâtiment de Forces Motrices, à Genève et au Flux Laboratory à Carouge.
MERLE Jean Roger, PDF ''*Approcher l'œuvre de Merce Cunningham : une ouverture culturelle*'', Académie de Montpellier-Cercle d'étude en Art/Danse-2007, p.123.

L'Art : outils philosophiques, historiques, sociologiques, pédagogiques

A: Ouvrages

AGACINSKI Sylviane, *Métaphysique des sexes, masculin/féminin aux sources du christianisme*, Paris, Seuil, 2005
ADORNO Theodor W., *MINIMA Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 1991.
ANGREMY Jean-Pierre, *Médiation de l'art contemporain : perspectives européennes pour l'enseignement et l'éducation artistiques*, Jeu de paume, 2000.
ARDENNE Paul, *L'image corps : figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Regard, 2001.
ARDENNE Paul, *Art, l'âge contemporain, Une histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle,* Paris, Regard, 1997, réédition 2002.
ARDENNE Paul, *Un art contextuel*, Flammarion, 2004.
ARGAN Giulio Carlo, *L'art moderne – Du siècle des Lumières au monde contemporain*,

Bordas, Paris, 1992.
ARCHER Michael, *L'art depuis 1960*, Thames & Hudson, Paris, 2004.
BERTRAND DORLÉAC Laurence, GERVEREAU Laurent, GUILBAUT Serge et MONNIER Gérard (sous la dir.), *Où va l'histoire de l'art contemporain ?*, Paris, l'image et l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997.
BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 1998.
BOURRIAUD Nicolas, *Formes de vie - L'art moderne et l'invention de soi*, Denoël , 2003.
CAHUN Claude, *Aveux non avenus*, Paris, le Carrefour, 1930.
CERTEAU Michel de, *La culture au pluriel,* Paris, Christian Bourgois, 1980.
CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien I : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
CHARTIER Roger, *Au bord de la falaise : L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Albin Michel, 2009.
DACHY Marc, *Dada, la révolte de l'art*, Gallimard, 2005.
DALLIER Aline, « *Transgression et extension des frontières de l'art* », Dominique Berthet (sous dir.), *L'Audace en art*, Paris, L'Harmattan, 2005.
D'Alleva Anne, *Méthodes Théories de l'Histoire de l'Art,* Thalia, 2006.
DANTO Arthur, *L'assujettissement philosophique de l'art,* Paris, Seuil, 1933.
DANTO Arthur, *La transfiguration du banal,* Paris, Seuil, 1981.
DANTO Arthur*, Après la fin de l'art*, Paris, Le Seuil, 1996.
DE BIASI Pierre-Marc, (sous la dir.), M. Jakobi, S. Le Men, *La fabrique du titre - nommer les œuvres d'art*, CNRS, Paris, 2012.
DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation,* la différence, 1981.
DELEUZE Gilles, *L'Image-mouvement, Cinéma 1,* Paris, Minuit, 1983.
DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2,* Paris, Minuit, 1980.
DEWEY John, *Art as Experience,* New York, 1934. (tr. fr. J.-P. Cometti (dir.), PUP/Farrago, 2005.)
DEWEY John, *Démocratie et éducation,* 1916, trad, Gérard Deledalle, Paris, Armand Colin, 1990.
DRAGUET Michel, *Chronologie de l'art du XX*^{e} *siècle,* Flammarion,1997.
DE BEAUVOIR Simone, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949.
DUROZOI Gérard, *Dada et les arts rebelles,* Hazan, Paris, 2005
DUVE Thierry de, *Au nom de l'art, Pour une archéologie de la modernité,* Paris, Minuit, 1989.
FREINET Célestin, *Essai de psychologie sensible : Appliquée à l'éducation,* Taizé, 1966.
FOUCAULT Michel, *Nietzsche, la généalogie, l'histoire, Hommage à Jean Hyppolite,* Paris, PUF, coll. «Épiméthée», 1971.
FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir,* Paris, Gallimard, 1969.
GAILLOT Bernard-André, *Art plastique----Éléments d'une didactique-critique,* PUF, 1997.

GRENIER Catherine, *l'art contemporain est-il chrétien ?,* Jacqueline Chambon, Nîmes, 2003.
GONNARD Gatherine/ LEBOVICI Élisabeth, *Femmes artistes/artistes femme*, Paris, de 1880 à nos jours, Hazan, Paris, 2007.
GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*, Jacqueline Chambon, 1992.
HAAR Michel, *L'œuvre d'art Essai sur l'ontologie des œuvres,* Paris, Hatier, Optiques philosophie, 1994.
HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.
HEIDEGGER Martin, *Essais et conférences,* trad. A. Préau, Paris, Gallimard, 1958.
HEINICH Nathalie, *Faire voir. L'art à l'épreuve de ses médiations,* Bruxelles, Les Impressions nouvelles, coll. Réflexions faites, 2009.
JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception,* Gallimard, 1990.
LAURENT Jeanne, *Arts & pouvoirs en France de 1793 à 1981: histoire d'une démission artistique*, l'Université de Saint-Étienne: Cierec, 1982.
JIMENEZ Marc*, La querelle de l'art contemporain,* Gallimard, 2005.
JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique,* Gallimard, 1997.
KRAUSSE Anna-Carola, *Histoire de la peinture : De la renaissance à nos jours*, Paris, Gründ, 1995.
LACOTTE Daniel, *le gros ballon jaune,* le Cherche-midi, 1997.
LAHIRE Bernard, *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action.* Paris, Nathan, 1998.
LEIRIS Michel, *Écrits sur l'art, présentée et annotée par Pierre Vilar,* CNRS, 2011.
LIPSEY Roger, *The spiritual Twenitieth-century Art*, Dover Publication, INC. Mineola, New York, 1988.
LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne,* Paris, Minuit, 1980.
MACÉ Marielle*, Façons de lire, manières d'être,* Gallimard, 2011.
MALRAUX André, *La Politique, la culture : discours, articles, entretiens (1925-1975)*, édition Gallimard, collection Folio essais, 1996.
MÈREDIEU Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Larousse, 2011
MIALARET Gaston, *Pédagogie générale*, Paris, PUF, 1991.
MICHAUD Yves, *L'Art à l'état gazeux*, Hachette Littérature, 2004.
MILLET Catherine, *L'art contemporain en France,* Flammarion, 1987.
MINKO MVE Bernardin, *Gabonies de notre temps,* Publibook, Saint-Denis, 2008.
NOCHLIN Linda, *After the Revolution. Women Who Transformed Contemporary Art*, Munich & London, Prestel, 2007.
ONFRAY Michel, *Archéologie du présent. Manifeste pour une esthétique cynique,* Adam Biro/Grasset, 2003.
POPPER Frank, *Art, Action et Participation*, Paris, Klincksieck, 1980.

POULAIN Martine, *Constances et variances*- Les publics de la Bibliothèque publique d'information, Paris, BPI, 1990.
SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier Philosophie, 1958.
SKJÖLD WENNERSTRÖM Kristina et BRÖDERMAN SMEDS Mari, *La pédagogie Montessori, aspects théoriques et pratiques*, L'instant Présent, 2012.
ROCHLITZ Rainer, *Subversion et subvention*, Paris, Gallimard, 1974.

B: Revues et articles

BÉATRICE Joyeux-Prunel, « *L'art de la mesure - Le Salon d'Automne (1903-1914), l'avant-garde*, *ses étrangers et la nation française* ». Histoire & mesure, vol. XXII, n°1 (2007), p.145-182.
BLISTÈNE Bernard, *une histoire de l'art du XXe siècle*, beaux-arts, p.81.
FOUCAULT Michel, «*Revenir à l'histoire*», Dits et Écrits, 1954-1988, t, I, Paris, Gallimard, 1994, pp. 268-281.
FOSTER Hal, « *L'artiste comme ethnographe* », *Où va l'histoire de l'art contemporain?* Sous la direction de Laurence Bertrand Dorléac, Laurent Gervereau, Serge Guilbaut et Gérard Monnier, Paris, l'image et l'École nationale supérieure des Beaux-Arts. 1997, p.454.
L. MÜLLER Olaf « *La palette colorée de Goethe* », Courrier international, n° 1051-1052, du 22 décembre 2010 au 5 janvier 2011.
PROULX Serge, «*Une lecture de l'œuvre de Michel de Certeau : l'invention du quotidien, paradigme de l'activité des usagers* », Communication, vol. 15, no. 2, 1994. Université Laval, éditions St-Martin, Montréal, p. 173.
SHAPIRO Roberta, « *Qu'est-ce que l'artification?* » XVII ème Congrès de l'AISLF « L'individu social », Comité de recherche 18, Sociologie de l'art, Tours, juillet 2004, p.1.

Muséologie

A: Ouvrages

BIDAINE Philippe, *Centre Pompidou : l'esprit du lieu*, Scala, 2006.
GAZEAU-CAILLE Marie-Thérèse, *L'enfant et le musée*, Paris, Ouvrières, 1974.
COMERLATI Doriana, auteurs collectifs, *MoMA Highlights: 350 œuvres du Museum of Modern Art New York*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Christine Monnatte , Paris, Skira, 2005.
DAVALLON Jean, *L'Exposition à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 1999.
DAVALLON Jean, GRANDMONT Gérald, SCHIELE Bernard. 1992. *L'Environnement entre*

au musée. Lyon / Québec, P.U.L / Musée de la Civilisation.
DERIEUX Florence (dir.), Harald Szeemann. *Méthodologie individuelle,* Zurich/Grenoble, JRP|Ringier/Le Magasin, 2008.
DÉOTTE Jean-Louis, *Le Musée, l'origine de l'esthétique,* L'Harmattan, 1993.
DROUGUE Noémie, GOB André, *La muséologie : Histoire, développements, enjeux actuels*, Armand Colin- 4e édition, 2014.
DUFRÊNE Bernadette, *Centre Pompidou : trente ans d'histoire*, PUG, 2000.
GALARD Jean (sous la dir.), *Le Regard instruit- Actions éducative et action culturelle dans les musées*, Paris, Musée du Louvre, 2000.
GELLEREAU Michèle, *Les mises en scène de la visite guidée –communication et médiation,* L'Harmattan, 2005.
GLICENSTEIN Jérôme, *L'art une histoire d'expositions*, Paris, PUF, 2014.
MOLLARD Claude, *L'enjeu du Centre Georges Pompidou*, UGE, Paris, 1976.
O'DOHERTY Brian, *White Cube – L'espace de la galerie et son idéologie*, JRP|Ringier 2008.
PODEROS Jean, *Le Centre Pompidou - Guide du visiteur,* coédition Centre Pompidou/ Prestel Verlag, 2002.
VIATTE Germain, *Le Centre Pompidou. Les années Beaubourg*, Découvertes Gallimard, janvier 2007.
TUNGER Verena, *Attirer et informer: les titres d'expositions muséales*, Paris, L'Harmattan, 2008.

B: Revues et articles

ANDREWS James et SCHWEIBENZ Werner, *Art Documentation*, numéro du printemps 1998, Cité par Werner Schweibenz, « *Le musée virtuel* », in : les nouvelles de l'ICOM, n°3, 2004.
BELLET Harry, Grenier Catherine cité par Harry Bellet, « *Big Bang» au Centre Pompidou*, presse Le Monde, 21 juin 2005.
BERTRAND Valère, *Connaissance des Arts –Centre Georges Pompidou,* n°146, 2000, p.67.
BELAËN Florence, « *Les expositions d'immersion* », la lettre de l'OCIM n°86, 2003, p.27.
BELAËN Florence. « *L'analyse de l'apparition d'un nouveau genre culturel dans les musées des sciences : les expositions d'immersion* », X° Colloque bilatéral franco-roumain, CIFSIC Université de Bucarest, 28 juin – 3 juillet 2003.
Bitgood (Stephen). 1990. « *The rôle of simulated immersion in exhibition* ». Technical Report, 90 (20). Jacksonville : Center for Social Design.
CEVA Marie-Luz, « *l'art contemporain demande-t-il de nouvelle formes de médiation ?* » Culture et musées N°3, Les médiations de l'art contemporain, Acte Sud, 2004, p.81.
DUFRÊNE Bernadette, « *La série des expositions internationales du Centre Georges*

Pompidou : *pour un nouveau modèle* », In: Publics et Musées. N°8, 1995. pp.78-80.
GERMAIN Christiane, Centre Georges Pompidou, numéro spécial de « *Connaissance des Arts* » n° 146, 2000, p.45
GIRAUDY Danièle, « *L'Atelier des enfants du Centre d'art et de culture Georges-Pompidou* », Paris, dans le revue, Museum, Vol XXXI, n° 3, 1979, Le Musée et l'enfant, p.177
GRZECH Kinga, « *La scénographie d'exposition, une médiation par l'espace* », la lettre de l'OCIM n°96, novembre-décembre 2004.
HEIN George, « *John Dewey and Museum Education, Curator, The Museum* », Volume 47, 2004.pp. 413-425.
HUESCA Roland, Écrire sur l'art (aujourd'hui), « *Propos autour du catalogue d'expo…,* » Laurent Le Bon (entretien avec Roland Huesca), LE PORTIQUE NUMÉRO 30 : 2e semestre 2012, p.103.
JODIDIO Philip (sous la dir.), « *Centre Georges Pompidou* », Connaissance des Arts, numéro hors série, n°146, 2000, p.32
KAWASHIMA Atsuko et POLI Marie-Sylvie, « *De la lecture à l'interprétation des cartels : les stratégies cognitives des visiteurs dans un musée d'art* », L'image et les musées, Champs visuels 14, p. 61.
LEQUEUX Emmanuelle, « *Le Centre Pompidou glorifie les femmes au risque de les placer dans un ghetto* » Article dans le Monde / culture 28,05, 2009.
POINSOT Jean-Marc, « *L'art contemporain et le musée, la fabrique de l'histoire ?* », Les cahiers du Musée national d'art moderne, 1986, n°17-18, p. 122.
POINSOT Jean-Marc, « Les grandes expositions – esquisse d'une typologie », Les cahiers du Musée national d'art moderne, 1986, n°17-18°, p. 125.
POINSOT Jean-Marc, « *L'art contemporain et le musée* », dans les Cahiers du MNAM, n° 42, hiver 1992, pp.26-27.
SCHIELE Bernard, « *L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition* ». In: Publics et Musées. N°2, 1992. p. 73.
VILLARD Anne, « *Le socle et l'objet* », la lettre de l'OCIM, n°87, 2003, p.4.

Catalogue des artistes

Les figures de la marche : un siècle d'arpenteurs de Rodin à Neuman : Exposition, Antibes, Musée Picasso, 2000.

Thèse et mémoire

BÉDAT Claude et LEFEBVRE Sébastien, *Les rapports entre la théosophie et la naissance de la peinture non-figurative*, (sous la dir. Bédat, Claude), Université de Toulouse-Le Mirail, 2003.
DAPREMONT Elodie Rossi, *Big Bang-Nouvel accrochage et exposition au Musée National d'Art Moderne,* Monographie de École du Louvre (2005-2006), Sous la direction de Michel Colardelle.
DUFRÊNE Bernadette, thèse : *Art et médiatisation: les grandes expositions inaugurales du Centre Pompidou : Paris-New York, Paris-Berlin, Paris-Moscou*, (sous la dir. Bougnoux, Daniel), Grenoble, Université Stendhal-Grenoble III, 1988
FAŸ Sophie, *la place des femmes dans les arts visuels contemporains : invisibilité de l'invisibilité, l'exemple du département de Loire atlantique*, (sous la dir. Chrystel Breysse), mémoire de Université Paris III Sorbonne Nouvelle.

Sources

Archives du Centre Pompidou

Dossiers pédagogiques

Expo. *Traces du sacré*, Galerie 1, Niveau 6, Centre Pompidou, 7 mai – 11 août 2008.
Expo. *Expérimentations photographiques en Europe des années 1920 a nos jours*, Centre Pompidou, 2009
Expo. *danser sa vie*, 2011, Centre Pompidou.
Le nouveau festival du Centre Pompidou, 1 ère édition, 2009.
L'objet dans l'art du XX^e siecle, Centre Pompidou.

Outils d'accompagnement de l'exposition

La brochure expo. *Big Bang*
Le dépliant expo. *elles@centrepompidou*
Petit journal, *Made in France 1947-1997*, Centre Pompidou, 30 janvier 1997 - 24 mars 1997
Journal L'offre éducative du Centre Pompidou, Centre Pompidou, 2014
Catalogues du Centre Pompidou
Cat. d'exp*. Paris-New York*, *1908-1968*, Paris, Centre Pompidou, 1977.
Cat. d'exp. *Paris-Berlin, rapports et contrastes, 1900-1933*, Paris, Centre Pompidou, 1978.
Cat. d'exp. *Paris-Moscou, 1900-1930*, Paris, Centre Pompidou, 1979.
Cat. d'exp. *Paris-Paris, Créations en France 1937-1957*, Paris, Centre Pompidou, 1981.

Cat. d'exp. *Les Magiciens de la Terre, Paris*, Centre Pompidou, 1989.
Cat. d'exp. *Hors Limites. L'art et la vie,* 1952-1994, Paris, Centre Pompidou, 1994.
Cat. d'exp. *Féminin-Masculin, Le sexe de l'art,* Paris, Centre Pompidou, 1995.
Cat. d'exp. *Japon des avant-gardes, 1910-1970*, Paris, Centre Pompidou, 1986.
Cat. d'exp. *Les années Pop,* Paris, Centre Pompidou, 2001.
Cat. d'exp. *La révolution surréaliste*, Paris, Centre Pompidou, 2002.
Cat. d'exp. *Alors, la chine,* Paris, Centre Pompidou, 2003
Cat. d'exp. *Dada,* Paris, Centre Pompidou, 2005.
Cat. d'exp. *Africa Remix,* Paris, Centre Pompidou, 2005.
Cat. d'exp. *Big Bang*, Centre Pompidou, Paris, Centre Pompidou, 2005.
Cat. d'exp. *Le Mouvement des images*, Paris, Centre Pompidou, 2006.
Cat. d'exp. *Traces du sacré,* Paris, Centre Pompidou, 2008.
Cat. expo.*elles@centrepompidou*, Paris, Paris, Centre Pompidou, 2009.
Cat. *Danser sa vie – Art et danse de 1900 à nos jours* , Paris, Centre Pompidou, 2011
Centre Pompidou, trente ans d'histoire, DUFRENE Bernadette (sous la dir.),Paris, Centre Pompidou, 2007.
Cat. *Collection art contemporain - La collection du Centre Pompidou*, Duplaix Sophie(sous la dir.), Musée national d'art moderne, Paris, Centre Pompidou, 2007.
Cat. *Collection art graphique - La collection du Centre Pompidou,* Agnès de la Beaumelle, (sous la dir.), Musée national d'art moderne, Paris, Centre Pompidou, 2008

Communiqué de Presse

expo. *Alors, la Chine,* 25 Juin – 13 Octobre 2003, GALERIE SUD, NIVEAU 1, Centre Pompidou,
p. 2
expo. *Africa Remix. L'art contemporain d'un continent ,* 25 mai - 8 août, 2005
expo. *Paris-Paris – création en France,* Centre Pompidou, 1981
expo. *Les immatériaux*, Centre Pompidou, décembre 1984.
expo. *Manifeste. Trente ans de création en perspective 1960-1990*, 18 juin - 28 septembre 1992.
expo. *La Révolution surréaliste,* 6 mars - 24 juin 2002
expo. *Les années pop,* 2001
expo. *Danser sa vie – Art et danse de 1900 à nos jours*, Centre Pompidou, 2011-2012
expo. *Big Bang, destruction et création dans l'art du XXe siècle,* 2005-2006
expo. *elles@centrepompidou : Réactivation de l'accrochage du musée*, niveau4, janvier 2011, trois accrochages afin de pouvoir présenter autant d'artistes (200) que possible.
expo. *WARHOL UNDERGROUND*, Centre Pompidou de Metz, 2015.

expo. *Joan Miro 1917 -1934*. *La naissance du monde,* 3 mars - 28 juin, 2004 Centre Pompidou
Patrice Chazottes, *Le studio 13/16, L'espace Ados du Centre Pompidou*, Compte-rendu / conférence-débat «*Les adolescents face aux institutions culturelles. Comment accueillir, transmettre et accompagner au musée* », Journée organisée par en partenariat avec l'Injep (Institut national de la jeunesse et de l'éducation populaire), Centre Pompidou, 28 mars 2013,
STUDIO 13/16, Centre Pompidou, 2010.

Sources électroniques

Site du Centre Pompidou

http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/
Site de l'expo. elles@centrepompidou
Site Blog de l'exposition elles@centrepompidou : Cristina Iglesias
Site handicap du Centre Pompidou : www.hadicapcentrepompidou.fr
Conférence ''*Tumulte dans les collections /Une chambre à soi*'', Camille Morineau, conservateur au Centre Pompidou, séance du 28 mai, 2009 http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/0/6DA59E954D1FC5BDC125755C004C0B1A?OpenDocument&sessionM=2.10&L=1

articles

ADOLPHE Jean-Marc, « *danse dans un bain d'huile* »
http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00742/danse-dans-un-bain-d-huile.html
ALBERA François, ''*Cinéma et peinture, peinture et cinéma*'', 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, revue de l'association française sur l'histoire du cinéma, [En ligne], 2008, p.7.
AMER Ghada, sa déclaration publiée sur le site de l'exposition Feminist Artist Statement.
http://www.ina.fr/fresques/elles-centrepompidou/parcours/0005_5
BARONI Raphaël et RODRIGUEZ Antonio, *La lecture, les formes et la vie- Entretien avec Marielle Macé* par Raphaël Baroni et Antonio Rodriguez , site vox-poetica
http://www.ina.fr/fresques/elles-centrepompidou/parcours/0003_1
BAVELIER Ariane, '' *l'homme qui a réinventé la danse*'' article Le Figaro, site
http://www.lefigaro.fr/culture/2009/07/27/03004-20090727ARTFIG00409-merce-

cunningham-l-homme-qui-a-reinvente-la-danse-.php
BERMÈS Emmanuelle. Des parcours de sens dans le Centre Pompidou virtuel, Bulletin des bibliothèques de France [en ligne], n° 5, 2013, Disponible sur le Web : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2013-05-0052-013>. ISSN 1292-8399.
BOUAZIZ Raphaël, COHEN Netaniel et ZRIBI Jonathan,
le site : http://hdacentrepompidou.pagesperso-orange.fr/conclusion.html
CUNNINGHAM Merce (1919-2009), La conquête de l'espace-temps, site Universalis encyclopedie, http://www.universalis.fr/encyclopedie/merce-cunningham/2-la-conquete-de-l-espace-temps/
DESHAYES Sophie, « Interprétation du statut d'un audioguide », Études de communication [En ligne], 24 | 2001, mis en ligne le 19 octobre 2009.
http://edc.revues.org/index995.html
DELAIGLE Francine, *Les catalogues d'exposition.* Bulletin des bibliothèques de France [en ligne], n° 2, 1992
GUBERNATIS Raphaël de, Lucinda Childs et Trisha Brown, deux divinités de la "post modern dance" à Paris, site de Nouvel Observateur, 30,10, 2015,
http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20151029.OBS8528/lucinda-childs-et-trisha-brown-deux-divinites-de-la-post-modern-dance-a-paris.html
Gwenaëlle Larvol, « *L'entropie, un procédé artistique : Robert SMITHSON* »,
http://artinterfaces.free.fr/gwensmith.htm
HERNANDEZ Marta, « Les Immatériaux », Revue Appareil [En ligne], Varia, Articles, URL: http://revues.mshparisnord.org
LAUXEROIS Jean, ''*Big Bang, Big Bazar, Apocalypse au vide-grenier*'' , Revue Geste 2, http:/revue-geste.fr/article.html, décembre 2005, p.156-165
NAUZE Nicolas, L'architecture des musées au XX^{e} siècle,
site : http://arts-plastiques.ac-rouen.fr/grp/architecture_musees/architecture_xxe.htm
PUDLOWSKI Charlotte, ''*Vous ne comprenez rien à la danse? Merce Cunningham est fait pour vous*''
Site Slate, Culture :
RENARD Jonanna, *Un arrangement d'objets et de personnes : étude de Parts of Some Sextets d'Yvonne Rainer*, Revue des arts de la scène, Agôn [en ligne], Dossiers, N°4, L'Objet, L'objet, le corps : de la symbiose à la confrontation, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1988
SERS Philippe et GRENIER Catherine « *Christianisme et culture artistique contemporaine* », le site sur la conférence de Carême, Dimenche 6 MARS 21H00, 2005
http://www.artistes-en-dialogue.org/nesh03.htm
SAVATIER Thierry, *Les mauvaises Fréquentations*, le blog de Thierry Savatier, http://savatier.blog.lemonde.fr/2012/11/03/
VERDIER Fabienne, *Entre ciel et terre, sur site internet : Conscience sans objets non*

dualisme
http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/0/27A79752E8113210C1257633003CA044?OpenDocument&sessionM=&L=1&view=
VILATTE Jean-Christophe, Laboratoire Culture & Communication Université d'Avignon, Audioguides et musées, p.1 http://www.lmac-mp.fr/les-textes-de-jean-christophe-vilatte_19.php
WEILER Antoine, *Qu'est-ce que l'étude du milieu ?*
Site : http://www.cahiers-pedagogiques.com/Qu-est-ce-que-l-etude-du-milieu

Le Regard Instruit : *Action éducative et action culturelle dans les musées.* – La Documentation Française ; 2000.Après visite et art contemporain, http://artcompublics.wordpress.com/
Manifeste de Walter Gropius http://www.germanculture.com.ua/french/library/weekly/fr_aa022101a.htm
L'ailleurs dans l'histoire des Arts : quelques définition, académie de Rouen, 16 novembre 2011
Site intégration des femmes dans la danse,
http://tpemelanieclarisse.e-monsite.com/pages/iii-b-marta-graham-contraction-release.html
PDF Écrire la danse, http://www.aleph-ecriture.fr/Ecrire-la-danse
site http://www.ladanse.com/index.php?page_corps=10;3;123;0
Site http://www.atramenta.net/lire/le-temps-dune-danse/54204
Site http://latelierdeladanse.free.fr/?p=109
le site : http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/ateliers-du-carrousel/
http://www.childrensmuseums.org/childrens-museums/about-childrens-museums
Site http://www.eurekoi.org/je-recherche-des-renseignements-sur-latelier-pedagogique-du-centre-pompidou-merci/
Ministère de l'éducation nationale, ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE – Développement de l'éducation artistique et culturelle, bulletin officiel [B.O.]n°9 du 8 mai, 2008
http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/0/876FE8DDDF6D3D9DC125724900339DF4?OpenDocument&sessionM=&L=1&view=
Cité dans le Bulim - Bulletin N° 17 - 30 Avril 2010,
site : http://www.ledifice.net/B017-4.html
Bianchi Pamela, 1992-1993 : La collection se manifeste ! Site : http://histoiredesexpos.hypotheses.org/1299
http://archive-fr.com/page/16637/2012-05-20/http://www.cnac-gp.fr/Pompidou/Manifs.nsf/AllExpositions/0CEF24664C8089BAC1256C5200356F82?OpenDocument
Site Hold up photo, ''La collection photographique du Centre Pompidou'', interview de

Quentin Bajac, http://www.holdupphoto.com/club.php?id_n=63
Site: http://www.yellowkorner.com/artistes/176/dorothea-lange.aspx
Photographie dans le Surréalisme, http://laphotographiedanslesurrealisme.wordpress.com/tag/man-ray/

Site exposition

Site exposition Magiciens de la terre : http://magiciensdelaterre.fr/artistes.php?id=70#
MAMAC : http://www.mamac-nice.org
Exposition ''TRACTATUS LOGIC-CATALOGICUS''
http://www.voxphoto.com/expositions/tractatus/tractatus.html#vues

ANNEXE

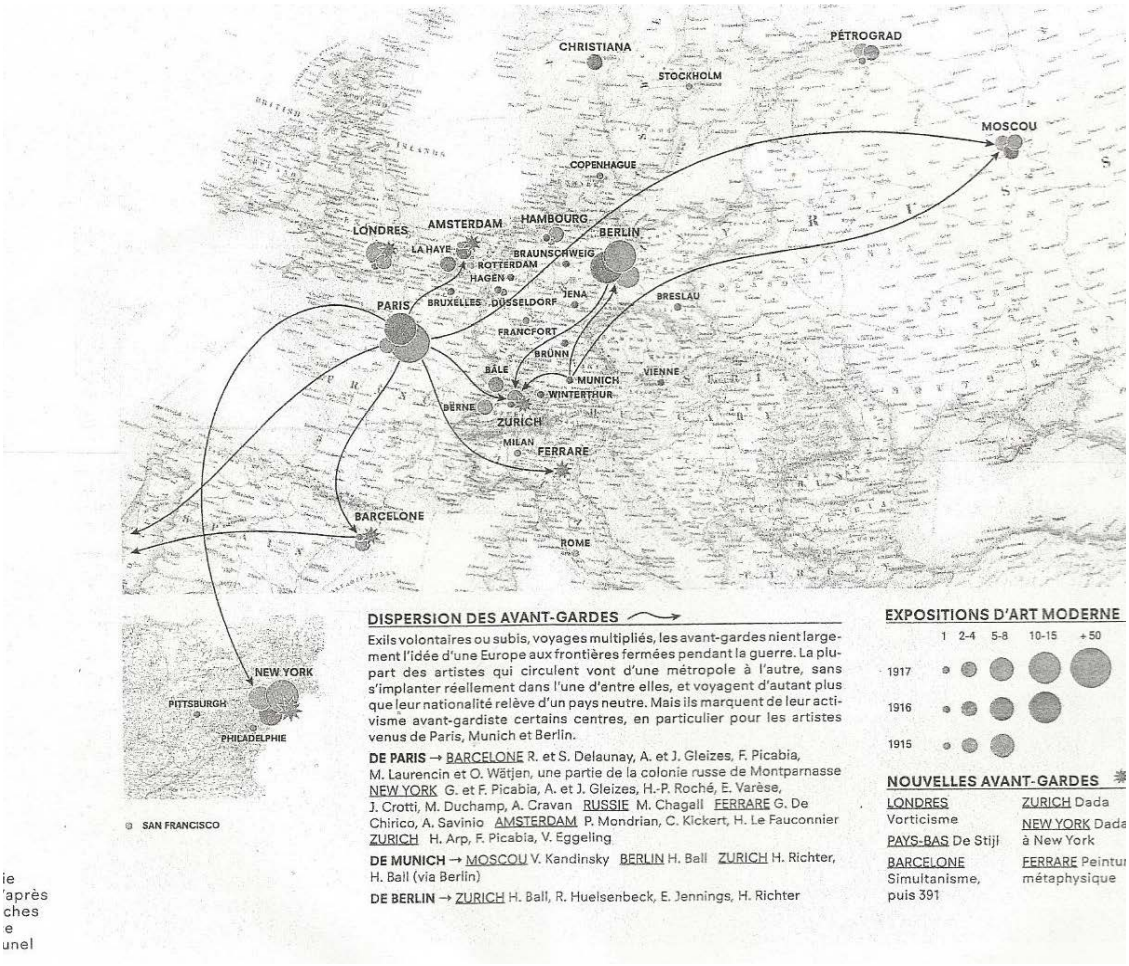
liste des expositions

Une Histoire du cinéma (1976), une exposition présentée en 1976 au CNAC de la rue Berryer, à la Cinémathèque française, puis au Centre Pompidou lors de son ouverture en 1977 (du 17 avril au 30 avril)
Paris-New York, 1908-1968 (1977)
Paris-Berlin, *rapports et contrastes, 1900-1933* (1978)
Henri Michaux (1978)
Dali (1979)
Paris-Moscou, 1900-1930 (31 mai - 5 novembre 1979)
Paris-Paris, Créations en France 1937-1957 (1981),
Dado (19 novembre 1981 - 18 janvier 1982)
Pollock (1982)
Bonnard (1984)
Kandinsky (1984)
Klee et la musique (1985)
Les immatériaux (1985)
Vienne, naissance d'un siècle (1986)
Mies van der Rohe et ses disciples 1886-1969 (1987)
Mémoires du futur : bibliothèques et technologies (21 octobre 1987 - 18 janvier 1988), exposition organisée par la Bpi
Cy Twombly (1988)
Frank Stella (1988)
Les années 50 (1988)
L'invention d'un art autre (1989)
Les Magiciens de la Terre (1989)
Passages de l'image (1990)
Andy Warhol (1990)
Max Ernst (1991)
Manifeste: 30 ans de création en perspective. 1960-1990 (1992)
Matisse (1993)
La Ville (1994)
Joseph Beuys (1994)
Kurt Schwitters (1994)
La Ville, Walter Benjamin, le passant, la trace (1994)
Gasiorowski (1995)
Brancusi (1995)
Sanejouand (1995)
Bob Morris (1995)
Féminin-Masculin (1995)
Francis Bacon (1996)
L'Arte Povera
Fernand Léger (1997)
Made in France (1997)
L'empreinte (1997)

David Hockney (1998)
Philip Guston (2000)
Picasso sculpteur (2000)
Jean Dubuffet (2001)
La révolution surréaliste (2002)
Roland Barthes (2002)
Max Beckmann (2002)
Jean Nouvel (2002)
Nicolas de Stael (2003)
Sophie Calle (2003)
Cocteau (2003)
Philippe Starck (2003)
Miró (2004)
Architectures non standard de 2004
Dada (2005)
Charlotte Perriand (2005)
Africa Remix (2005)
Mallet Stevens (2005)
Robert Rauschenberg (2006)
Los Angeles 1955-1985, naissance d'une capitale artistique (2006)
Jean-Luc Godard (2006)
Yves Klein (2006)
Hergé (2006)
Airs de Paris (2007)
Annette Messager (2007)
Richard Rogers (2007)
Samuel Beckett (2007)
David Claerbout (2007)
Julio González (2007)
Alberto Giacometti (2007)
Louise Bourgeois (2008)
Pol Abraham (2008)
Traces du sacré (2008)
Tatiana Trouvé (2008)
Miroslav Tichy (2008)
Dominique Perrault (2008)
Jean Gourmelin (2008)
Jacques Villeglé (2008)
Le Futurisme à Paris. Une avant-garde explosive (2008-2009)
Ron Arad (2008)
elles@centrepompidou (accrochage, 2009-2011)
Vides. Une rétrospective (2009)
Alexander Calder (2009)
Philippe Parreno (2009)
Kandinsky (2009)
Pierre Soulages (2009)
La Subversion des images : surréalisme, photographie, film (2009)
Patrick Jouin (2010)

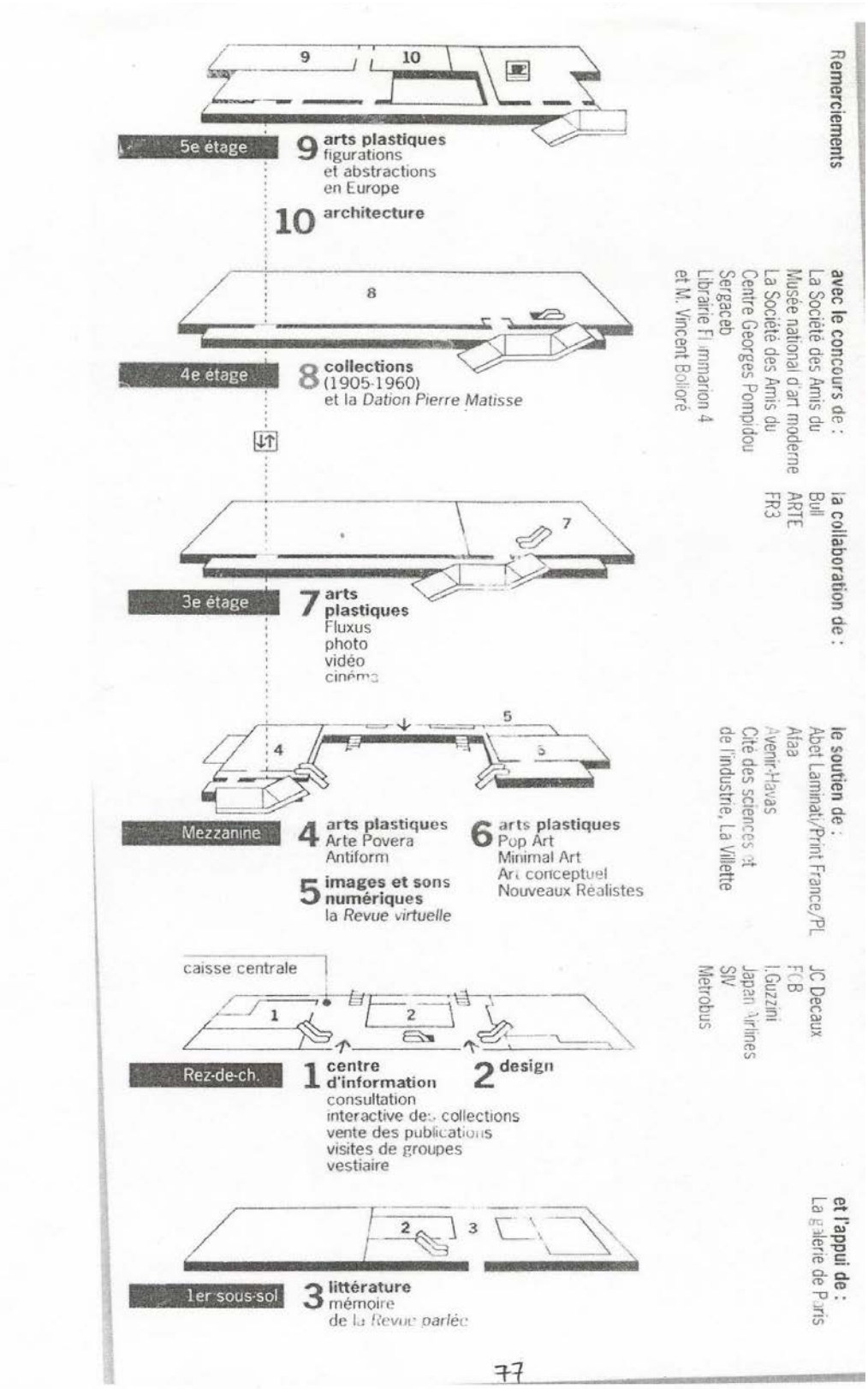
Erró (2010)
Dreamlands (2010)
François Morellet, Réinstallations (2011)
Edvard Munch (2011)
Paris-Delhi-Bombay... (2011)
Danser sa vie (2011-2012)
Henri Matisse (2012)
La Tendenza : architectures italiennes 1965-1985 (2012)
Voici Paris : Modernités photographiques, 1920-1930 (2012)
Eileen Gray (2013)
Roy Lichtenstein (2013)
Pierre Huyghe (2013)
Bernard Tschumi (2014)
Henri Cartier Bresson (2014)
Marcel Duchamp, la peinture même (2014)
Frank Gehry (2014-2015)
Jeff Koons (2014-2015)
Une histoire. Art, architecture, design des années 1980 à nos jours (2014-2015)
Hervé Télémaque. Rétrospective (2015)
Qu'est-ce que la photographie ? (2015)
Le Corbusier, mesures de l'homme (2015)
Gottfried Honegger (2015)
Mona Hatoum (2015)
Modernités plurielles 1905-1970 (2015)
Dominique Gonzalez-Foerster 1887 – 2058 (2015-2016)
Varda / Cuba (2015-2016)
Wifredo Lam (2015-2016)
Anselm Kiefer (2015-2016)
Les années 1980, l'insoutenable légèreté (2016)
Un art pauvre (2016)
Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, rétrospective intégrale (2016)
Gérard Fromanger (2016)
Paul Klee, l'ironie à l'œuvre (2016)
Pierre Paulin (2016)
La collection Thea Westreich Wagner et Ethan Wagner (2016-2017)
Beat Generation (2016)
René Magritte, la trahison des images (2016-2017)
Cy Twombly, l'histoire de l'art (2016-2017)

Géographie des avant-gardes, 1915-1917



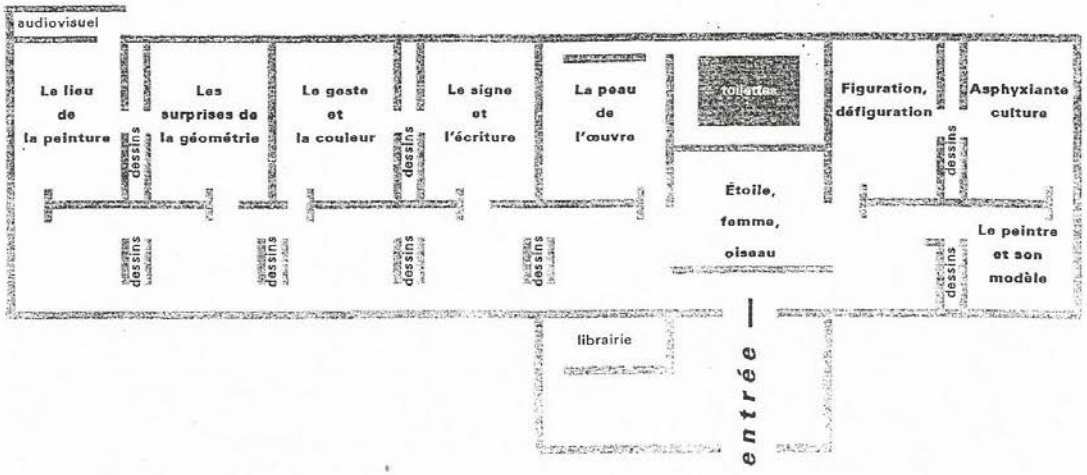
'' *Géographie des avant-gardes, 1915-1917*'', infographie réalisé d'après les recherches de Béatrice Joyeaux-Prunel, cité dans le catalogue de l'exposition 1917, Sous la direction de Claire Garnier et Laurent Le Bon, Centre Pompidou-Metz, 2012, p. 85

Plan de l'exposition
Manifeste. Trente ans de création en perspective 1960-1990



Plan de l'exposition
Manifeste, une histoire parallèle, 1960-1990

LE PLAN DE L'EXPOSITION



Le peintre et son modèle
- Francis Bacon
- Balthus
- Alberto Giacometti
- Jean Hélion
- Pablo Picasso

Asphyxiante culture
- Pierre Bettencourt
- Alexander Calder
- Gaston Chaissac
- Jean Dubuffet
- Charles Lapicque

Figuration, défiguration
- Asger Jorn
- Eugène Leroy
- Alfred Manessier
- Roberto Matta
- Zoran Music
- Paul Rebeyrolle
- Antonio Saura

Étoile, femme, oiseau
- Pierre Alechinsky
- Joan Miró

La peau de l'œuvre
- Alberto Burri
- Étienne-Martin
- Lucio Fontana
- Zoltan Kemeny
- Manolo Millares
- Antoni Tàpies
- Raoul Ubac

Le signe et l'écriture
- Anthony Caro
- Jean Degottex
- Robert Jacobsen
- Hans Hartung
- Henri Michaux
- Judit Reigl
- Pierre Soulages
- Bram van Velde
- Zao Wou-Ki

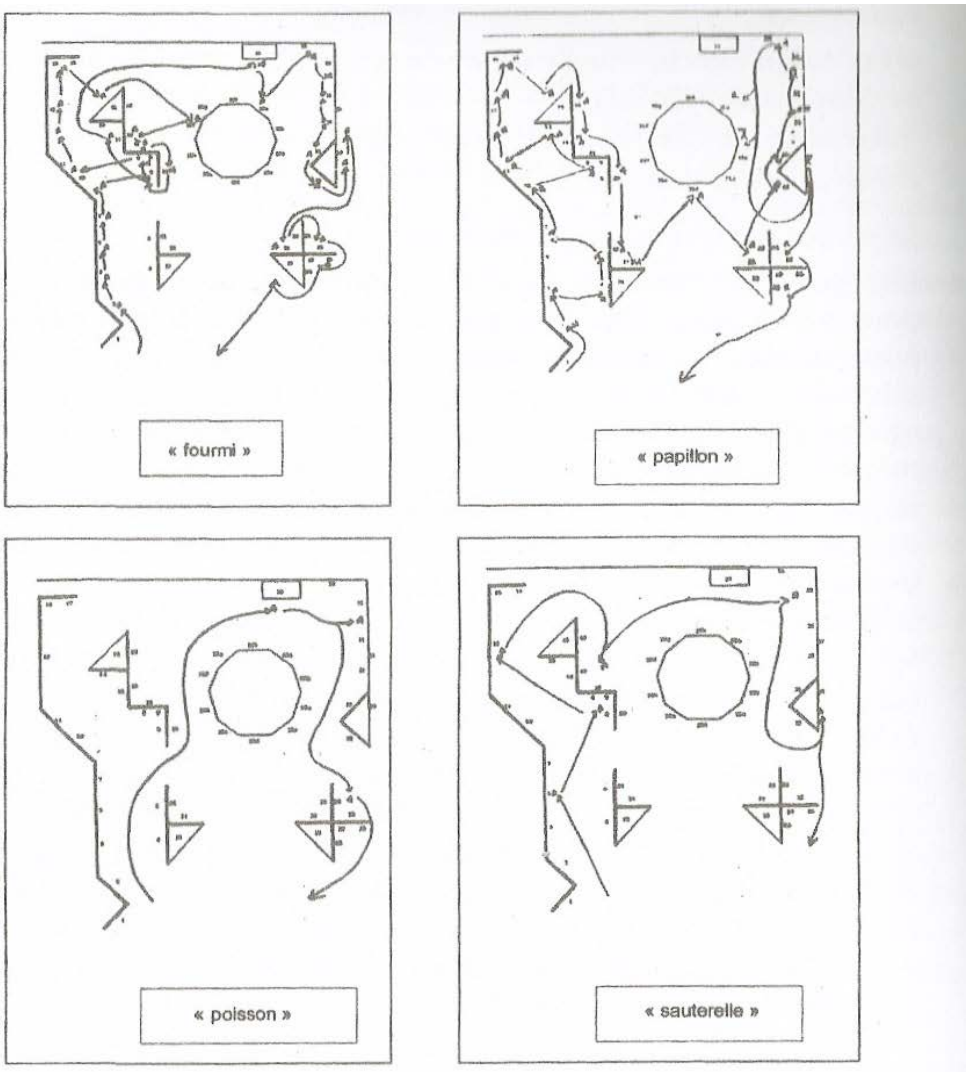
Le geste et la couleur
- Geneviève Asse
- Jean Bazaine
- Olivier Debré
- André Lanskoy
- Jean Le Moal
- Jean-Paul Riopelle
- François Stahly
- Pierre Tal-Coat
- Joan Mitchell
- Maria-Elena Vieira da Silva

Les surprises de la géométrie
- Agam
- Max Bill
- Pol Bury
- Carlos Cruz-Diez
- Jean Dewasne
- Camille Graeser
- Gottfried Honegger
- Richard-Paul Lohse
- François Morellet
- Aurélie Nemours
- Nicolas Schöffer
- Soto
- Takis
- Luis Tomasello
- Victor Vasarely

Le lieu de la peinture
- Martin Barré
- Jean Dubuffet
- Shirley Jaffe
- Simon Hantaï
- Serge Poliakoff

2

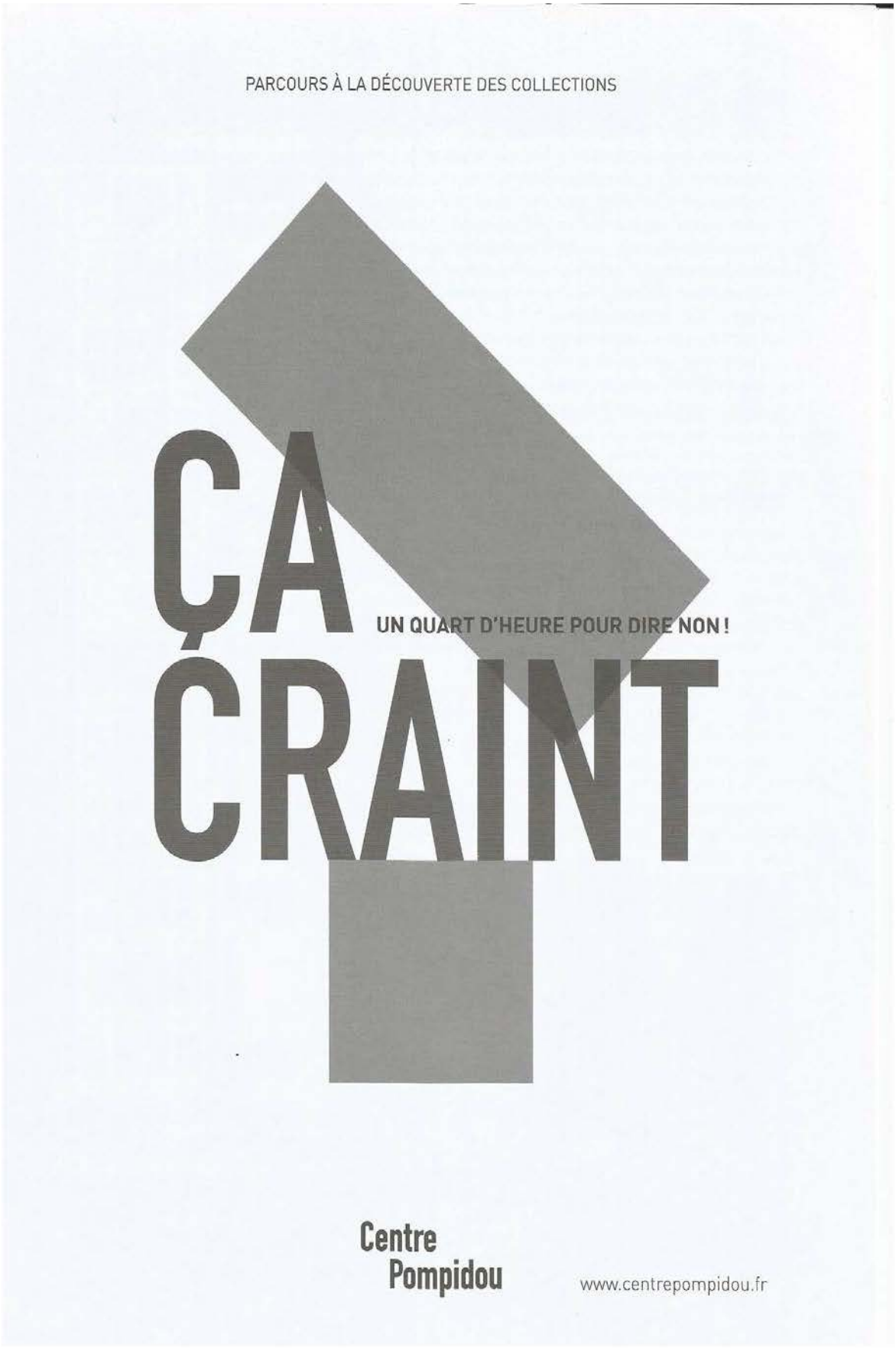
Plan de l'exposition
Manifeste, une histoire parallèle, 1960-1990



Typologie des visiteurs, selon E. Véron et M. Levasseur (d'après E. Véron et M. Levasseur, *Ethnographie de l'exposition : L'Espace, le Corps, le Sens*, Paris, 1983)

Eliséo Véron et Martine Levasseur, *l'Ethnographie de l'exposition, l'espace, le corps, le sens,* Centre Pompidou, 1983

PARCOURS À LA DÉCOUVERTE DES COLLECTIONS



Centre Pompidou

www.centrepompidou.fr

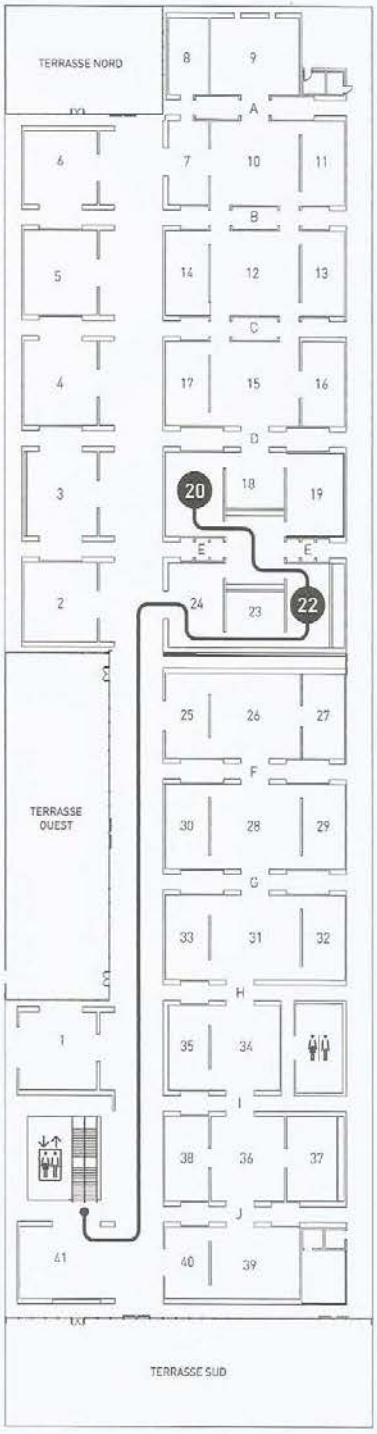
Brauner, *Force de concentration de Monsieur K.* 1934 · Salle 22
Esprits sensibles, abstenez-vous ! Peint un an après l'arrivée au pouvoir d'Hitler, ce personnage peu ragoûtant incarne la bêtise du pouvoir politique. La lettre K, initiale de Kaiser ou de König (chef ou roi en allemand), renvoie à l'absolutisme et à l'oppression. Sur le personnage de droite sont collés des petits légumes, de la bouche de celui de gauche d'affreux bébés s'apprêtent à sortir. Monsieur K a-t-il transformé les êtres humains en légumes ou les différents légumes ont-ils été transformés en êtres vivants ? Par cette toile nauséeuse, Brauner fait le portrait du despote et dénonce les dictatures qui, en 1934, sont de plus en plus présentes en Europe.

Victor Brauner (1902-1966), peintre français d'origine roumaine, intègre le mouvement surréaliste dès 1929. Il crée un univers personnel aux accents ingénus, parfois cruels.

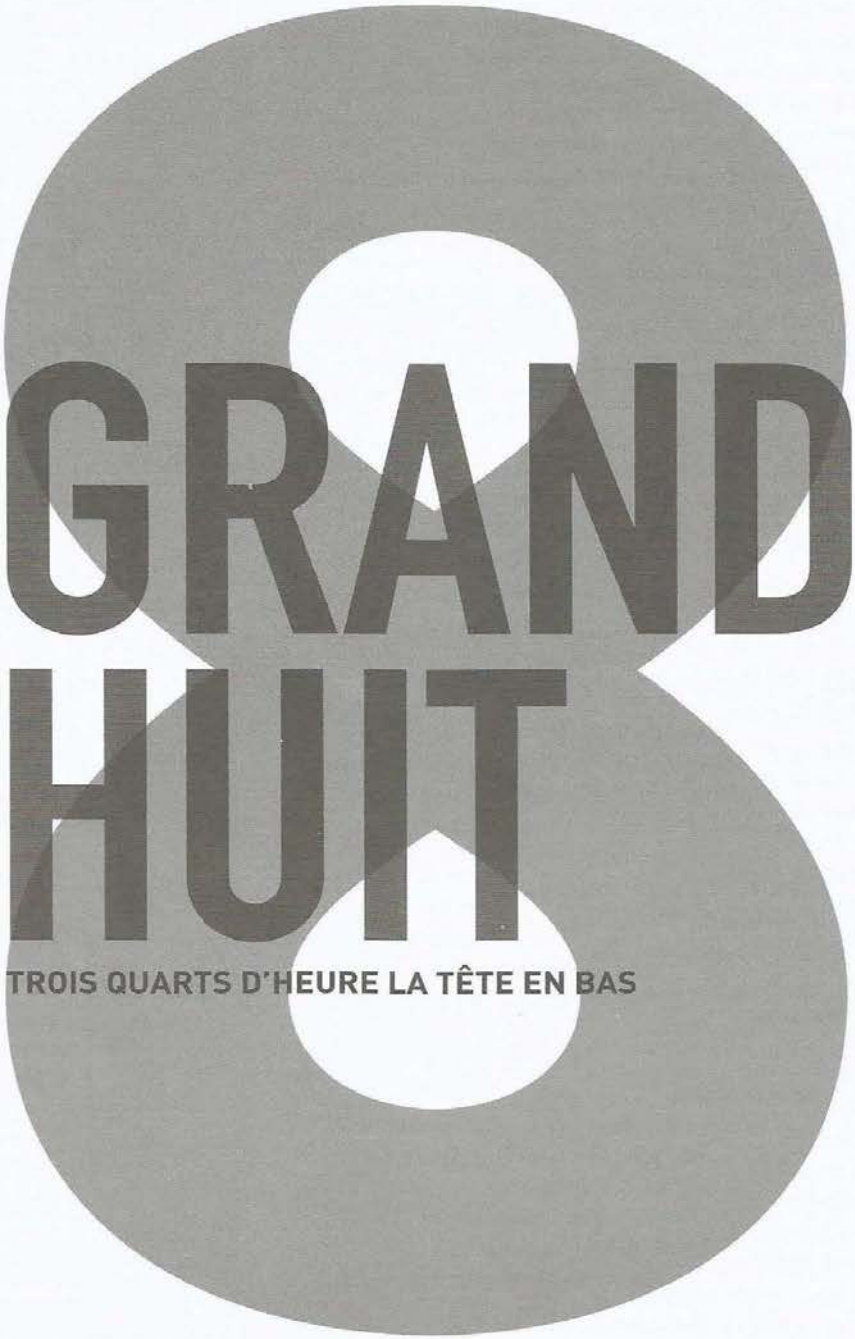
Picabia, *L'Adoration du veau.* 1941 · Salle 20
Pour ceux qui n'ont pas encore fui... Des bras tendus, ressemblant à des saluts fascistes, soutiennent de part et d'autre la tête hideuse de l'animal. C'est une vraie tête de veau, l'œil mort ou fou, le museau tâché de sang, qui surplombe cette assemblée en transe. Dans l'Ancien Testament, l'adoration du veau correspond au moment où le peuple se détourne des lois divines pour vénérer de fausses idoles. Ainsi, peint durant la seconde guerre mondiale, ce tableau tourne en dérision la figure du dictateur, tragiquement d'actualité durant les années 40. Dans la continuité de *Force de concentration de Monsieur K*, il illustre ce qu'annonçait plus haut Brauner : les individus élevés sous la tutelle d'un despote finissent par l'adorer.

Picabia (1879-1953) est un peintre et un écrivain français proche de Dada et du surréalisme.

Niveau 5 / 15 min.



PARCOURS À LA DÉCOUVERTE DES COLLECTIONS



TROIS QUARTS D'HEURE LA TÊTE EN BAS

Centre
Pompidou

www.centrepompidou.fr

Dubuffet, *La Gigue irlandaise*. 1961 · Salle 31
Entrez dans la danse remuante et endiablée ! Plongez dans un bain d'indifférenciation, magma grouillant multicolore ! Vous ne reconnaîtrez ni vos amis ni vous-même car l'identification des sujets s'est diluée dans la multitude des zones colorées. Des unités cellulaires tournoyantes animent la surface du tableau d'un tremblement généralisé. Parez-vous des couleurs de la gigue irlandaise pour participer pleinement à la fête !

Jean Dubuffet (1901-1985), peintre, sculpteur et écrivain français, est le premier théoricien de l'Art Brut et l'auteur de vigoureuses critiques de la culture dominante.

Braque, *La Femme à la guitare*. 1913 · Salle 3
C'est une mise à l'épreuve de la vue : ajustez votre regard ! À l'intérieur d'un espace ambigü, la figure se dégage d'un réseau d'horizontales et de verticales. Les courbes du corps féminin et de la guitare animent et creusent toute la toile. Figure majeure du cubisme – courant attaché à la décomposition des objets en de multiples facettes –, Braque met au défi les capacités de perception du spectateur.

Georges Braque (1892-1963), peintre, dessinateur et graveur français, est avec Pablo Picasso l'un des initiateurs du cubisme.

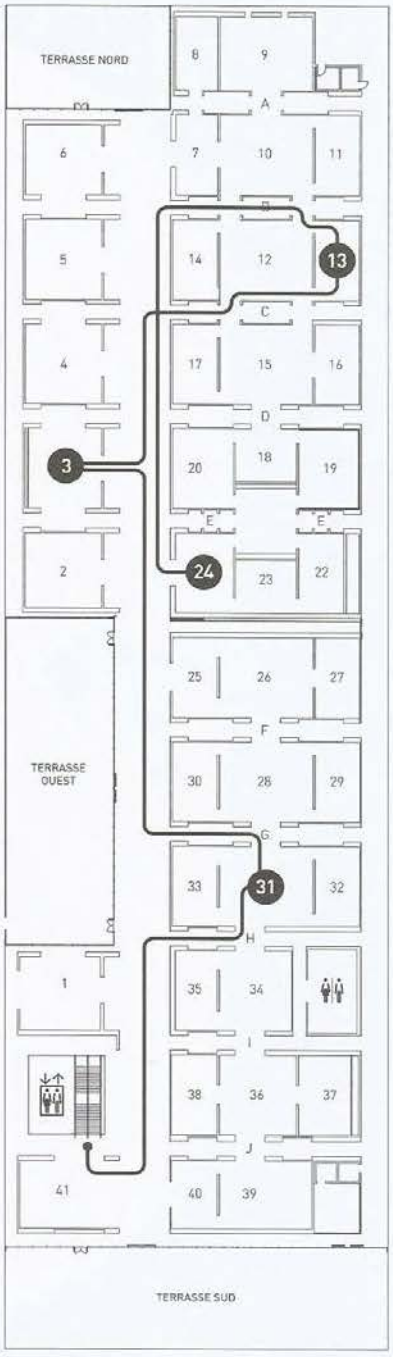
Matta, *Xpace and the Ego*. 1945 · Salle 13
Cramponnez-vous, une force rotative folle lacère les hommes et l'univers. Une nouvelle image virtuelle de l'homme est offerte – corps totémique, membre squelettique, gueule crispée, sexe érigé – qui se débat, se dissout dans un espace vidé de ses repères. *Xpace and the Ego* met en scène l'impuissance et la révolte de l'homme face aux désastres d'ordre naturel, moral et politique. Pas trop secoué ?

Roberto Matta (1911-2002) est un peintre français d'origine chilienne lié au mouvement surréaliste.

Duchamp, *Roue de bicyclette*. 1916 · Salle 24
Nul doute, ceci est de l'art. Le premier des ready-mades* est le fruit d'un bricolage : « Quand j'ai mis une roue de bicyclette sur un tabouret la fourche en bas, il n'y avait aucune idée de ready-made, [...], c'était simplement une distraction ». Ce n'est qu'en 1916 que la notion de ready-made s'impose à Marcel Duchamp. Il assemble une seconde roue de bicyclette et un tabouret. L'objet « promu au rang d'œuvre d'art » devient dès lors une véritable machine à produire du discours sur l'art.

Marcel Duchamp (1887-1968), artiste franco-américain, est l'inventeur des ready-mades.
* un ready-made est un objet manufacturé désigné comme œuvre d'art.

Niveau 5 / 45 min.



PARCOURS À LA DÉCOUVERTE DES COLLECTIONS

SPEED DATING

DEUX MINUTES TRENTE AVEC SYLVIA

Centre Pompidou

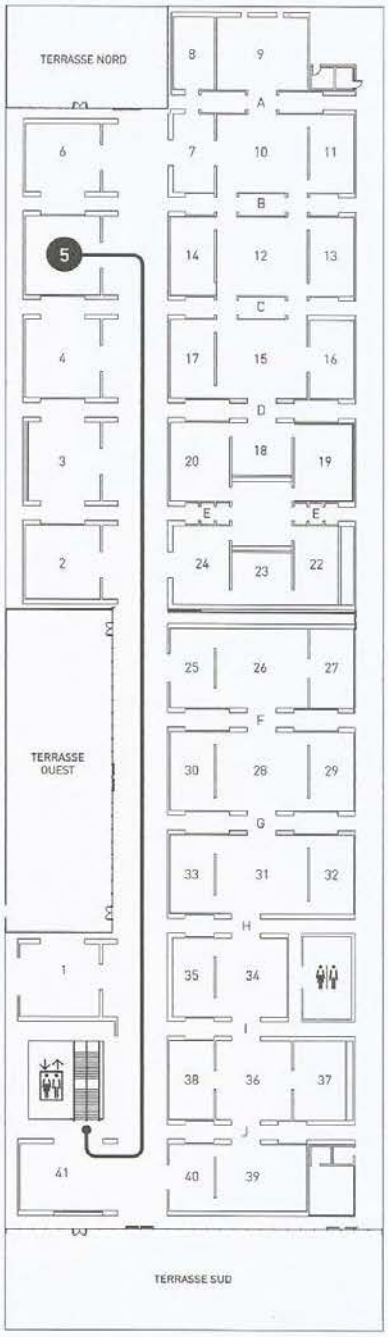
www.centrepompidou.fr

Otto Dix, *Portrait de femme*. 1926 · Salle 5

Au cinquième étage, Sylvia von Harden vous attend. Cette femme d'allure masculine fume et boit seule dans un café, attitude possible sous la République de Weimar. Elle est intrigante... Vous avez affaire à une brillante intellectuelle. Habituée des salons mondains et du milieu artistique des années 20, cette journaliste affiche une pose nonchalante, voire arrogante. Dotée d'un visage proche du monstrueux, émacié et prognate, Sylvia von Harden n'en est pas moins séduisante avec sa robe-sac à gros carreaux rouges, son bas défait et sa main crispée sur sa cuisse. Sa laideur, transcendée par sa sensualité, fascine. La preuve, vous la regardez encore. Selon Otto Dix « un aspect de la réalité n'avait pas encore été peint : l'aspect hideux »

Otto Dix (1891-1969), peintre, dessinateur et graveur allemand, est l'un des représentants de la Nouvelle Objectivité connue pour son réalisme froid et étrange.

Niveau 5 / ⏱ 2 min. 30 s.



PARCOURS À LA DÉCOUVERTE DES COLLECTIONS

FENG SHUI

UNE DEMI-HEURE EN APESANTEUR

Centre Pompidou

www.centrepompidou.fr

Pablo Picasso, *L'Acrobate bleu*. 1929 · Salle 18
Pourvu d'une tête et de membres étirés, l'acrobate défie la pesanteur. Tel un danseur, il déambule avec grâce et élégance dans l'espace. Très aérien, son corps tracé d'une seule ligne évoque un nuage en mouvement. Nulle contrainte ne l'entrave, la peur du vide lui est étrangère.

Pablo Picasso (1881-1973), fondateur du cubisme avec Georges Braque, est l'un des artistes majeurs du XX[e] siècle.

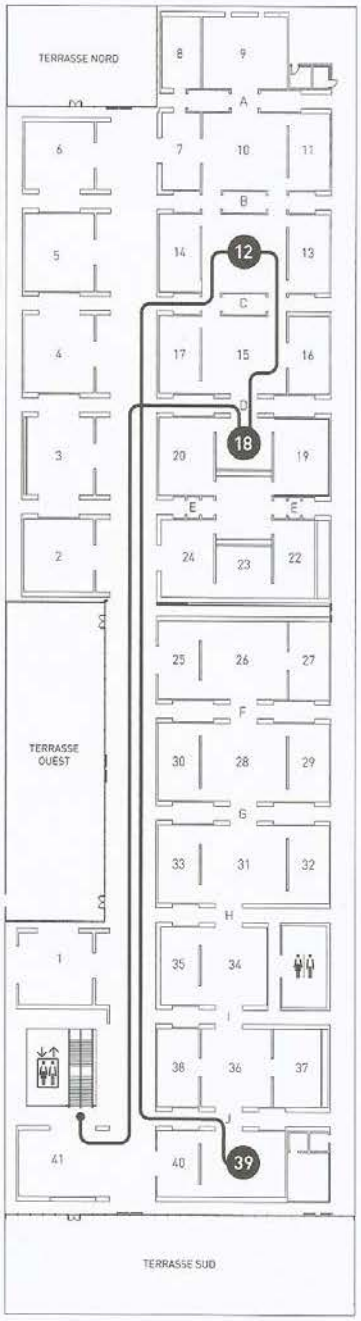
Mirò, *La Sieste*. 1925 · Salle 12
Dominé par le bleu, ce tableau nous plonge dans la volupté de la sieste. C'est un champ de résonances, de pulsations et de vibrations, ouvert à toutes les lectures, où le lourd et le léger, le haut et le bas, le réel et le virtuel, le précis et l'informe entrent en mystérieuse équation. Cette toile « n'est pas la représentation, ni l'interprétation, mais l'accomplissement même du rêve sur la toile ».

Joan Mirò (1893-1983), peintre, sculpteur et céramiste espagnol, est un artiste majeur du surréalisme. Sa production se caractérise par un esprit ludique et un humour insolent.

Hantaï, *Ecriture rose*. 1958 · Salle 39
Sur un fond rose, des halos jaunes-orangés, une croix grecque ou encore une étoile de David émergent çà et là. L'écriture a envahi la surface de la toile : pendant une année, Hantaï a recopié des textes provenant de la Bible ou de ses lectures philosophiques. Ce qui ressort de cette œuvre ? Une vibration et un suspens, les signes paraissant disséminés dans une sorte d'apesanteur.

Simon Hantaï (1922) est un peintre français d'origine hongroise proche du surréalisme. Il expérimente à travers son œuvre les techniques de l'automatisme.

Niveau 5 / ◑ 30 min.



Directeurs du MNAM

Depuis 2013 : Bernard Blistène

2000 - 2013 : Alfred Pacquement

1997 - 2000 : Werner Spies

1992 - 1997 : Germain Viatte

1991 - 1992 : Dominique Bozo

1987 - 1991 : Jean-Hubert Martin

1986 - 1987 : Bernard Ceysson

1981 - 1986 : Dominique Bozo

1973 - 1981 : Pontus Hulten

1968 - 1973 : Jean Leymarie

1965 - 1968 : Bernard Dorival

1945 - 1965 : Jean Cassou

1941 - 1944 : Pierre Ladoué

1940 : Jean Cassou

Table des matières

TABLE DES MATIÈRES 3

INTRODUCTION 11

PREMIERE PARTIE : POLITIQUE CULTURELLE ET INNOVATION PLURISDICIPLINAIRE 26

Chapitre I : la démocratisation culturelle : vers un renouvellement de la muséographie 27

1. La redéfinition du musée d'art : le Centre Pompidou et sa mission d'interaction sociale, un projet au cœur de la démocratisation de l'art 27

2. la rénovation des Halles : un lieu de rencontre dans la ville 29

3. Une architecture innovante au service de la démocratisation de l'art et de la culture 31

A. La bibliothèque : une lumière dans la nuit de l'ignorance 33

B. Un lieu de vie : sociabilité et accueil 35

C. La lueur de la démocratisation : l'esthétique industrielle 37

D. L'organisation dedans/dehors 40

E. L'élargissement d'une expérience muséale plurielle : à chaque lieu, ses attentes 43

Conclusion du chapitre I 46

Chapitre II : Le renouvellement du programme : développement de la stratégie de l'exposition thématique 47

1. La France et ses artistes étrangers 48

A. Politique culturelle : l'État français s'occupe de tout 48

B. Conditions favorables à des rencontres géoesthétiques : les artistes étrangers à Paris 49

C. « Décadence » de Paris et « Grandeur » des État-Unis 51

2. Une programmation pluridisciplinaire dans la lignée des grands musées 52

A. Les États-Unis : un melting pot artistique 52

B. L'art élargi : la transgression de la création artistique et la fusion entre l'art majeur et l'art mineur 55

C. L'invention d'un centre interdisciplinaire : le Bauhaus 57

3. Vers une approche géo-culturelle 59

A. Diptyques géographiques de l'art 61

B. L'occident et au-delà 65

4. Exposition thématique et contemplation nomade 71

A. Renouveau curatorial et le décloisonnement de l'art 71

B. Organisation du parcours : style linéaire et style mosaïque 74

a. Spatialiser la rencontre : le style linéaire 75

b. L'errance : le style mosaïque ou labyrinthe 76

c. Vision contextuelle : des thématiques anthropologiques 79

5. Art et société : apprécier l'art par sa rencontre avec des objets du quotidien 83

A. L'apport du design dans trois expositions *Manifeste, Made in France 1947-1997* et *Les années Pop* 84

a. Programme pluridisciplinaire : l'exemple de *Manifeste. Trente ans de création en perspective 1960-1990* et de *Manifeste, une histoire parallèle, 1960-1990* ... 84

b. Place faite au design et à l'architecture : l'exemple de *Made in France 1947-1997* 87

c. Le design et l'art populaire, l'exemple de *Les années Pop* : métaphore d'un changement social 88

B. Au croisement entre arts plastiques et architecture 95

a. *Les années Pop* : exemple de sauvegarde du patrimoine architectural 97

b. Les paramètres plastiques dans l'œuvre architecturale 99

C. Le croisement entre art et photographie : l'exemple de *La Révolution surréaliste*, une vision sociale et culturelle 102

D. L'intégration du cinéma et de la vidéo dans le discours sur l'art et la société : l'exemple de *Le Mouvement des images* 108

Conclusion du chapitre II 112

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE : 114

DEUXIÈME PARTIE : EXPOSITIONS THÉMATIQUES : NOUVEAUX MODES D'ACCÈS, NOUVEAUX REGARDS AVEC *BIG BANG*, *ELLES@CENTREPOMPIDOU* ET *DANSER SA VIE* 118

Chapitre I : *Big Bang* deux aspects antagonistes : destruction et création 119

1. Une thématique anthropologique 121

2. Une mise en scène ? 127

A. Le style linéaire en particulier la trame narrative 129

a . Le corps désenchanté 136

b. La perte de la représentation idéalisée 136

c. Une crise de la représentation du corps 139

B. Lorsque l'anthropologie entre en scène 142

C. Sacrilège et esprit de subversion 145

D. De la mélancolie au réenchantement 150

E. Métamorphoser les regards portés sur le réel 154

a. « La transfiguration du banal »..... 155

b. Le rapprochement de formes détruites 159

c. Mise en tension : les œuvres transparentes 161

d. Jeux de reflets 163

e. De l'éloge du mou 165

F. Identités et différences : la tension du regard 168

a. Espaces hétéroclites 169

b. Décloisonnement et géométrie 170

c. La force de l'art brut 176

d. Analogie formelle : les métamorphoses 180

G. La stimulation de l'expérience esthétique par les couleurs 184

a. Le monochrome comme une interrogation 184

b. Œuvres monochromes : le blanc et la luminosité 187

c. Révolution : le rouge 189

H. Les couleurs et les formes : la part des artistes 191

a. Les chromatismes 191

b. Les formes : leur émancipation 198

I. Aléatoire et hasard: que devient le créateur ? 205

Conclusion de l'exposition *Big Bang* 209

Chapitre II : Le parcours thématique de *elles@centrepompidou* 211

1. La part des femmes 211

2. Structurer les parcours avec une classification anthropologique 215

3. Premières luttes : l'ombre du masculin 218

4. Lutte pour la liberté et l'égalité 225

A. Le tir comme une expression 225

B. Matriarcat : la Mariée de Niki de Saint-Phalle 228

C. Corps en souffrance 229

D. Désensualiser le désir 232

E. L'idéalisation factice de la femme 234

F. Déjouer les stéréotypes 235

G. Lutte contre l'ostracisme : « anti-musée » 237

H. Public/privé : la construction de l'intime 240

I. Des mots pour critiquer 244

5. Approches matérielles et techniques : approche de la vie quotidienne..... 247

A. Détournements divers 247

B. Faire surgir l'invisible du quotidien 251

C. La domestication du domaine domestique 253

D. Mobiliser le mobilier 255

E. La féminisation de professions masculines : graphisme et architecture 258

6. La mise en scène spatiale et l'immersion 263

A. Mise en tension : les œuvres blanches 263

B. L'immersion du rouge : décloisonnement et abstraction 264

C. Mise en tension : la confrontation d'œuvres blanches et noires 267

Conclusion de l'exposition *elles@* 269

Chapitre III : Pleins feux sur un art jusque là périphérique : la danse 272

1. Préambule à l'exposition *Danser sa vie* 272

2. Du plateau à la galerie : faire apparaître d'autres regards sur le monde par la danse 276

3. Une nouvelle vision de subjectivité : le corps dansé 277

4. Triomphe de la technique 283

A. Abstractions : manifeste du siècle 283

B. Croisement entre machine et corps 285

C. Bauhaus : les nouvelles synthèses spectaculaires 286

5. Une réinvention du corps dans les relations transversales aux événements 290

Conclusion de l'exposition *Danser sa vie* 305

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE 311

TROISIÈME PARTIE : LA VOLONTÉ D'OUVERTURE VERS TOUS : RENOUVELER LA TRANSMISSION CULTURELLE 317

Chapitre I : La volonté d'ouverture vers tous : les différents outils de transmission culturelle 318

1. Du bon usage du cartel 320

A. De l'usage des titres 321

B. Le point de vue de l'artiste 324

2. Logique diachronique : du nouvel usage de la chronologie 327

3. Le croisement entre écrits et arts plastiques 329

A. Espaces de lecture dans le lieu muséal : du bon usage des citations 329

B. Voyage à travers l'exposition : brochure et dépliant 332

C. Feuilles pour le visiteur « sauterelle » 334

4. Constituer une trace mémoire de la visite : les enjeux du catalogue ? 336

A. Discours analytiques dans le catalogue de *Big Bang* 338

B. Comprendre l'exposition *elles@* : textes et contextes 340

C. La singularité visuelle par rapport aux modes d'existence des deux expositions 342

a. *Big Bang* : une analogie visuelle 342

b. *elles@* : interprétation du visuelle 343

D. Chronologie art/scociété 344

5. La multiplicité des visites guidées 349

6. Rendre la visite libre et autonome ? 351

7. Accompagnement des visiteurs en situation d'handicap 354

A. Pratiquer la pluri-sensorialité : les déficiences des handicapés 354

B. L'accès à distance : élargissement du sens virtuel 357

8. Coloniser un territoire virtuel 358

A. Ici et partout : l'expérience virtuelle 358

B. Nouvelle organisation du réel 360

C. Dialogue entre le musée et les internautes 363

Conclusion du chapitre I : 364

Chapitre II : Concrétiser et amplifier l'expérience esthétique dans le prolongement de la visite d'une exposition 366

1. La transmission orale oriente les regards 366

2. Sensibilisation et interdisciplinarité : *Rencontres croisées* 369

3. La pluridisciplinarité en fête : *Nouveau Festival* 373

4. Le programme du cinéma et la danse en résonne avec l'exposition *elles@centrepompidou* 376

Conclusion du chapitre II 377

Chapitre III : La participation des jeunes à des expériences artistiques 378

1. la démocratisation culturelle : l'action éducative 380

2. L'éveil de la sensibilité chez les enfants 381

A. La pédagogie entre en scène : les pédagogues de l'éveil 381

B. Les offres pédagogiques et sensorielles 384

C. Les dispositifs ludiques et l'exploration sensorielle des couleurs primaires 385

D. Les approches matérielles et tactiles 388

3. Zigzart et Focus : les ateliers qui amènent à la « création » 391

A. Édition et création 391

B. Jeu de l'imagination : métamorphoser le réel 391

4. Correspondance des arts : peinture, musique, danse et poésie 396

5. Faire de la vie une œuvre d'art 403

6. Sensibilisation auprès des adolescents : le Studio 13/16 407

7. Expérience virtuelle : site web Juniors pour les adolescent de 12 à 16 ans 410

Conclusion du chapitre III 413

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE : 415

CONCLUSION GÉNÉRALE 419

BIBLIOGRAPHIE 425

ANNEXES 441

1. liste de exposition au Centre Pompidou 441

2. « *Géographie des avant-gardes, 1915-1917* » 444

3. *Manifeste. Trente ans de création en perspective 1960-1990* 445

4. *Manifeste, une histoire parallèle, 1960-1990* 446

5. Typologie des visiteurs 447

6. *ÇA CRAINT – un quart d'heure pour dire non!* 448

7. *GRAND HUIT- trois quart d'heure la tête en bas* 450

8. *SPEED DATING – deux minutes trente avec Sylvia* 452

9. *FENG SHUI- une demi-heure en apesanteur* 454

10. Le liste des directeurs du MNAM 456