

**MONUMENTA
2010**

CHRISTIAN BOLTANSKI

PERSONNES

GRAND PALAIS



BIOGRAPHIE DE CHRISTIAN BOLTANSKI

Né en 1944 à Paris, autodidacte, Christian Boltanski pratique la peinture jusqu'à la fin des années 1960. Il crée en 1968 l'œuvre qu'il considère comme fondatrice de sa toute sa démarche artistique à venir : le livre d'artiste *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950*. A partir de ce moment, l'artiste joue avec les codes de l'autobiographie et reconstitue des objets ou des situations de son enfance qu'il présente dans des livres, des vitrines, des boîtes de biscuits, ou encore qu'il diffuse dans des envois postaux. Ainsi naissent des œuvres aux titres évocateurs : *La Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort* (1969), *Essai de reconstitution d'objets ayant appartenu à Christian Boltanski entre 1948 et 1954* (1970), etc. De 1970 à 1973, il crée les *Vitrines de références* en détournant les codes muséographiques : des objets hétéroclites, trouvés ou fabriqués par l'artiste, sont exposés dans des vitrines, comme les témoignages répertoriés d'une vie anodine dont il ne reste que des traces frôlant l'absurde.

En 1972, *L'album de la famille D.*, présenté à la Documenta de Kassel, lance sa carrière internationale. Dans cette installation photographique, réalisée à partir de l'album de famille de son ami Michel Durand, comme dans les photographies des *62 membres du Club Mickey en 1955* (1972), ou dans *Images d'une année de faits divers* (1973), l'artiste utilise des images trouvées qu'il agrandit, encadre et organise dans des compositions murales. Les deux artistes dont il se réclame sont Joseph Beuys et Andy Warhol. Au même moment, les *Inventaires*, sont des installations réalisées sur le mode neutre de la présentation ethnologique, à partir de l'ensemble du mobilier et des objets personnels d'une personne anonyme.

Après la césure plus ironique et grotesque des *Saynètes comiques*, 1974, dans lesquelles il se met en scène de façon clownesque, mimant des scènes de son enfance, il reprend un mode distancié et impersonnel dans les *Images modèles* (à partir de 1975), des photographies qu'il réalise lui-même en suivant les standards de la « belle photographie ». Avec ses installations photographiques il est l'un des principaux fondateurs de la photographie plasticienne, et son travail sur le « goût moyen » anticipe les développements de l'art post-conceptuel. A partir de 1977, il réalise les *Compositions* (qu'il nomme compositions héroïques, grotesques, architecturales, japonaises, enchantées, etc.), des photographies aux proportions massives, inspirées du modèle pictural, qui reproduisent sur fond noir de petits objets trouvés ou fabriqués par l'artiste. L'agrandissement à une échelle monumentale de ces objets, rapporté à leur caractère dérisoire, met en exergue l'importance toujours démesurée que chacun d'entre nous attache aux choses éphémères et fragiles.

A partir de 1984, il rompt avec ses tableaux photographiques pour revenir vers des œuvres plus proches de l'esprit de ses premiers travaux. Les différentes séries des *Ombres*, des *Monuments*, des *Reliquaires* et des *Réserves* prennent une tonalité de plus en plus sombre. Les matériaux de ses premières œuvres : photographies trouvées, boîtes de biscuit, vont être réutilisés dans des installations au caractère dramatique, hantées par l'idée de la mort. La Shoah devient à partir de cette période un thème prépondérant dans son travail, qui s'affirme ouvertement à partir de l'œuvre qu'il présente à la Documenta 8 de Kassel en 1987.

En 1988, le vêtement, dont il recouvre les murs ou le sol, apparaît comme un matériau clé qui viendra progressivement se substituer au portrait photographique : une autre manière de parler de l'individu, à la fois anonyme et singulière, dont le vêtement est comme l'empreinte fantomatique. L'importance de l'énumération et de l'archivage, puis l'obsession de la liste (ex : *Liste des Suisses morts dans le Canton du Valais en 1991*, 1993) dont témoignent les œuvres qu'il réalise dans les années 1990, sont là pour rappeler que dans la masse, c'est toujours l'individu qui compte. Comme en 1998, lors de son exposition au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, où il expose sous l'intitulé « Menschlich » (humain) une installation murale faite de centaines de photos d'anonymes « dont on ne savait rien, tous uniques et sans mémoire, sans identité, pas remplaçables et remplacés ».

Les années 1990-2000 sont marquées aussi par un fort investissement dans le domaine du spectacle, qui prolonge et enrichit le travail plastique. Il réalise ainsi, en collaboration avec Jean Kalman et Frank Krawczyk, de nombreuses œuvres-spectacles, installations éphémères et animées qui mêlent, à des éléments habituels de son vocabulaire, l'intervention d'acteurs, de sons et d'effets lumineux, dans des lieux souvent insolites. Parallèlement à ces spectacles, ses expositions deviennent de plus en plus narratives et scénographiées, formant ainsi une œuvre globale articulée autour d'un thème particulier :

le temps, la mémoire, l'être humain, la mort... Son travail devient ainsi universel par le détour du particulier et il envisage même, pour l'an 2000, de nommer tous les habitants de la Terre ; c'est un projet utopique, qu'il doit abandonner mais dont l'esprit nourrira les œuvres à venir.

Il privilégie désormais des projets au contenu humaniste qui relèvent du registre de la fable, allant jusqu'à former de véritables légendes. Il développe ainsi le projet de créer un lieu où seront conservés les battements de tous les cœurs du monde, et pour lequel il collecte au fil du temps et des expositions des millions de battements de cœur, les siens, mais surtout ceux de centaines d'individus, qu'il enregistre, étiquette, archive, et qui formeront à partir de 2010 *Les Archives du cœur* une installation permanente qui sera située dans l'île de Teshima, dans la mer de Seto, une mer intérieure du Japon. Il installe de manière pérenne une horloge parlante dans la crypte de la cathédrale de Salzbourg. Dans le même esprit de ces œuvres « paraboles » et utopiques, Christian Boltanski a « vendu sa vie », (c'est à dire l'enregistrement vidéo en continu de ses faits et gestes dans son atelier), en voyage à un collectionneur, pour réaliser une autre installation permanente qui sera située en Tasmanie, c'est ce qu'il appelle « sa partie contre le diable ».

Pour en savoir plus : www.monumenta.com

EXPOSITIONS MARQUANTES

1970 : Musée d'art Moderne de la Ville de Paris

1971 : Essai de reconstitution des 46 jours qui précèdent la mort de Françoise Guiniou

1972 : Documenta 6 (Cassel)

1984 : Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris

1986 : Chapelle de la Salpêtrière

1988 : Museo Reina Sofia, Madrid
Museum of Contemporary Art, Chicago
Museum of Contemporary Art, Los Angeles
New Museum, New York

1989 : Whitechapel Art Gallery, Londres

1991 : Musée des Beaux-Arts, Grenoble
Kunsthalle, Hambourg
Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven

1993 : Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne

2002 : Palazzo delle Papesse, Sienne, Italie
Museo de Santa Rosa, Puebla, Mexique

2006 : Mathildenhöhe, Darmstadt, Allemagne
MACRO Museo d'Arte Contemporanea, Rome, Italie

2008 : Magasin 3, Stockholm Konsthall, Suède

2010 : Île de Teshima, Japon
Grand Palais, Paris
Cathédrale, Salzbourg

EXPOSITIONS PERSONNELLES

1990

Reconstitution, The Whitechapel Art Gallery, Londres, Royaume-Uni
Réserve, Galerie Elisabeth Kaufmann, Bâle, Suisse
The Institute of Contemporary Art, Nagoya, Japon
ATM Contemporary Art Gallery, Mito, Japon
Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgique
Musée Départemental de Rochechouart, Haute-Vienne, France

1991

The Dead Swiss, Marian Goodman Gallery, New York, New York
Inventar, Hamburger Kunsthalle, Hambourg, Allemagne
Reconstitution, Musée de Grenoble, Grenoble, France; Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, Pays-Bas
Contemporary Art Museum, Houston, Texas

1992

La Fundación Cultura Televisa and Centro Cultural/Arte Contemporaneo, Polanco, Mexique

1993

Karl Valentin Museum and Städtmuseum, Munich, Allemagne
Jule Kewenig, Cologne, Allemagne
Museum Ludwig, Cologne, Allemagne
Galleria Lucio Amelio, Naples, Italie
Les Suisses Morts, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, Suisse
New York Public Library, New York

1994

OBALA Art Center, Sarajevo, Bosnie-Herzégovine
Tramway, Glasgow, Royaume-Uni
The Henry Moore Studio, Halifax, Royaume-Uni
Center for Contemporary Art, Glasgow, Royaume-Uni
Konsthalle, Malmö, Suède
The National Museum of Contemporary Art, Oslo, Norvège
Ludwig Forum, Aix-la-Chapelle, Allemagne
Leçons des Ténèbres, Belvedere du Château de Prague, République tchèque
Fundació Espai Poble Nou, Barcelone, Espagne
Wilhelm Lehmbruch Museum, Duisburg, Allemagne
Cincinnati Art Museum, Cincinnati, Ohio
Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Allemagne
Städtische Galerie in Städtischen Kunstinstitut, Graphische Sammlung, Francfort sur le Main, Allemagne

1995

DuPont Foundation for Contemporary Art, Tilburg, Pays-Bas
Villa Medici, Rome, Italie
Marian Goodman Gallery, New York, New York
Kunsthalle Wien, Vienna, Austria
Lost: New York Projects, Public Art Fund, New York, New York

1996

Advento, Centro Gallego De Arte Contemporánea, Saint-Jacques-de-Compostelle, Espagne
Christian Boltanski, Neues Museum Weserburg, Brême, Allemagne
Sterblich, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Allemagne
Alltag, avec Jean Kalman, Theater der Welt, Dresde, Allemagne

1997

Christian Boltanski Pentimenti, Villa delle Rose, Galleria d'Arte Moderna, Bologne, Italie
Los Justos, MACBA Museu d'Art Contemporani, Barcelone, Espagne
Les Registres, Espace du Grand Hornu, Mons, France
Le Voyage d'Hiver, National Museum of Contemporary Art, Séoul, Corée
Chateau de Plieux, Plieux, France
Lost, Haus der Kunst, Munich, Allemagne

1998

Disappearance, Arken Museum for Moderne Kunst, Copenhague, Danemark
Night in August, Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finlande
Dernières Années, ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France
Christian Boltanski : So Far, Kemper Museum of Contemporary Art & Design, Kansas City, Missouri
Compra/Venta, Alumudin, Valence, Espagne

1999

Christian Boltanski, Museum of Modern Art, Caracas, Venezuela

2000

Christian Boltanski: Reflexion, Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts
Monte Pieta, Palermo, Italie

2001

Coming & Going, Marian Goodman Gallery, New York
Facets of Memory, The Jewish Museum, San Francisco, Californie
Christian Boltanski, Ujazdowski Castel, Varsovie, Pologne
La vie impossible, Kunstmuseum Dessau, Allemagne, Eglise St. Peter, Cologne, Allemagne
La Réserve de Christian Boltanski, Skulpturenmuseum, Marl, Allemagne

2002

Faire-part, Palazzo delle Papesse, Sienne, Italie
Sombras, Museo de Santa Rosa, Puebla, Mexique

2003

The Disembodied Spirit, Bowdoin College, Bowdoin, Maine; Kemper Museum of Contemporary Art, St. Louis, Missouri; Austin Museum of Art, Austin, Texas

2004

Les Regards. Sculpture for Bremen, Projet pour la ville de Brême, Prix Rolandpreis für Kunst im öffentlichen Raum, Brême, Allemagne
Théâtre d'ombres 1984-1997, Musée d'art moderne de la ville de Paris/ARC, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris, France

2004-2005

Contrepoint, Musée du Louvre, Paris, France

2005

Correspondances, Musée d'Orsay, Paris, France
Prendre la parole, Marian Goodman Gallery, Paris, France
Ultime Notizie. Christian Boltanski, PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, Milan, Italie
Christian Boltanski, A.V. Schusev State Museum of Architecture, Moscou, Russie
Christian Boltanski – 6 septembres, Musée d'art moderne de la ville de Paris/ARC et L'institut national de l'audiovisuel, Paris, France
Christian Boltanski – 6 septembres, Société d'encouragement pour l'Industrie Nationale, Paris, France

2006

Christian Boltanski – Zeit, Mathildenhöhe, Darmstadt, Allemagne
Christian Boltanski, MACRO Museo d'Arte Contemporanea, Rome, Italie

2007

Christian Boltanski – 6 septembres, Marian Goodman Gallery, New York
Christian Boltanski, Herzschlag, Pfefferberg, Berlin, Allemagne

2007-2008

Monuments noirs, Galerie Kewenig, Cologne, Allemagne

2008

Les archives du cœur - Christian Boltanski, Magasin 3, Stockholm Konsthall, Suède
Les archives du cœur - Christian Boltanski, La Maison Rouge, Paris, France
Le cœur - Christian Boltanski, Galerie Foksal, Varsovie, Pologne
In situ Les archives du cœur, Sale e Tabachhi, Berlin, Allemagne
Christian Boltanski, Le Consortium, Dijon, France

2009

Christian Boltanski, La vie possible, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, Liechtenstein

2010

MONUMENTA 2010 : *Personnes*, Grand Palais, Paris, France
Le jour d'après, MAC/VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne

BIBLIOGRAPHIE (sélection récente)

Christian Boltanski, Les archives, Magasin 3 Stockholm Konsthall, 2008, cat. expo.

Christian Boltanski Les archives, 4 septembre – 14 décembre 2008, Magasin 3 Stockholm Konsthall, Suède.

Christian Boltanski, Livres d'artiste, Bob Calle, Editions 591, Paris, 2008.

La vie possible de Christian Boltanski, Catherine Grenier et Christian Boltanski, Seuil, Paris, 2007.

Christian Boltanski – Zeit, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2006, cat. expo.

Christian Boltanski – Zeit, 12 novembre 2006 – 11 février 2007, Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Allemagne.

Christian Boltanski – 6 septembres, Edition Charta et PAC, Milan, 2005, cat. expo.

Ultime Notizie Christian Boltanskii, 18 mars – 12 juin 2005, PAC, Milan, Italie.

Correspondances Christian Boltanski – Les silhouettes du Chat noir, Editions Hazan, Vanves, 2005, cat. expo.

Correspondances Musée d'Orsay / Art contemporain, 12 avril – 10 juillet 2005, Musée d'Orsay, Paris.

Christian Boltanski, faire part, Edition Gli Ori, Sienne-Prato, 2002, cat. expo.

Christian Boltanski, faire part, 7 décembre 2002 – 2 mars 2003, Palazzo delle Papesse, Centro Arte Contemporanea, Sienne, Italie.

Boltanski, Charta, Milan, 1997, cat. expo.

Christian Boltanski Pentimenti, 30 mai – 7 septembre 1997, Galleria d'Arte Moderna Bologna, Villa delle Rose, Bologne, Italie. Textes de Danilo Eccher, Paolo Fabri et Christian Boltanski.

Christian Boltanski, Phaidon Press, 1997.

Textes de Didier Semin, interviews de l'artiste par Donald Kuspit, Georges Perec, et Tamar Garb.

Christian Boltanski, Advent and Other Times, Xunta de Galicia, Conseller'a de Cultura, Comunicación Social e Turismo et Centro Galego de Arte Contemporánea, Galice, Espagne, 1996

Christian Boltanski, Gumpert, Lynn, Flammarion, Paris, 1994.

Boltanski, C. Dossier/Portfolio, Center of Contemporary Art and Tramway, Glasgow, Douglas Hyde Gallery, Dublin, Glasgow School of Art et Henry Moore Sculpture Trust, 1994.

Textes de John Hutchinson, interviews de Paul Bradley, Charles Esche, et Nicola White.

Christian Boltanski : Books, Prints, Printed Matter, Ephemera, Robert Rainwater, The New York Public Library, New York, 1993.

Pour la suite du monde : cahier : propos (et) projets, cat. expo.

Pour la suite du monde : cahier : propos et projets, 26 mai - 11 octobre 1992, Musée D'Art Contemporain de Montréal, Montréal.

Christian Boltanski : Reconstitution, cat. expo.

Whitechapel Art Gallery, Londres; Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven; Musée de Grenoble, 1990. Textes de Lynn Gumpert, Serge Lemoine, et Georgia Marsh.

Christian Boltanski : Lessons of Darkness, cat. expo.

Jerusalem, Israel Museum, 1989. Textes de Suzanne Landau et Bracha Ettinger.

Christian Boltanski : Lessons of Darkness, cat. expo.

Museum of Contemporary Art, Chicago, New Museum of Contemporary Art, New York, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1988. Textes de Lynn Gumpert et Mary Jane Jacob.

Boltanski, de Didier Semin, art press, 1988.

FILMOGRAPHIE

Filmographie de l'artiste

- *La Vie impossible de Christian Boltanski*, film 8 mm, 12 minutes, 1968.
- *Comment pouvons-nous la supporter ?* film couleur 16 mm, 24 secondes (en collaboration avec Alain Fleischer), 1969.
- *L'Homme qui lèche*, film couleur 16 mm, 2 minutes 30 secondes, 1969.
- *L'Homme qui tousse*, film couleur 16 mm, 3 minutes 30 secondes, 1969.
- *Tout ce dont je me souviens*, film couleur 16 mm, 24 secondes, 1969.
- *L'homme qui aboie*, 3 minutes réalisation Alain Fleischer, 1970.
- *Derrière la porte*, film noir et blanc 16 mm, 2 minutes 30 secondes (en collaboration avec Alain Fleischer), 1970.
- *Essai de reconstitution des 46 jours qui précédèrent la mort de Françoise Guiniou*, film noir et blanc 16 mm, 25 minutes, 1971.
- *L'Appartement de la rue de Vaugirard*, film noir et blanc 16 mm, 8 minutes, 1973.
- *Souvenirs de jeunesse d'après 11 récits de Christian Boltanski*, film 16 mm, 1973.
- *La vie c'est gai, la vie c'est triste*, vidéo, 1973.

Filmographie sur l'artiste

- *Quelques activités de la vie de Christian Boltanski*, 20 minutes, réalisation Alain Fleischer, 1970.
- *L'atelier de Christian Boltanski reportage du magazine « Aujourd'hui en France »*, production ministère des Affaires étrangères, 1983.
- *Boltanski par Fleischer*, 14 minutes, réalisation Alain Fleischer, 1984.
- *Ombres et lumières*, 14 minutes, réalisation Werner Vöss, 1987.
- *Christian Boltanski*, 10 minutes, réalisation Michel Nuridsany, 1987.
- *Le Montreur d'ombres*, 3 minutes, réalisation Philippe Gautier et Brigitte Cornand, 1987.
- *Réponse à la question : « qu'est-ce que la démocratie a changé dans l'histoire de l'humanité »*, interview réalisée par Philip Plaisance, 1989.
- *La Danse des ombres*, 43 minutes, réalisation Simone Moht, journaliste Jo Excoffier, 1989.
- *L'Ami Christian*, 6 minutes, réalisation Philippe Demontaut, 1989.
- *A la recherche de Christian Boltanski*, 45 minutes, réalisation Alain Fleischer, 1990.
- *Boltanski*, 11 minutes, réalisation Beth Holgate, 1990.
- *Christian Boltanski : Signalement*, 120 minutes, entretien Michel Salgas, réalisation Michelle Porte, 1992.
- *Les Archives de C.B.*, Brigitte Cornand, couleur, 52 minutes, 1998.
- *Christian Boltanski* Documentaire 12 minutes Couleur Mode de production : Télévision • VF, réalisation Alain Fleischer, 2002.
- *Le Filmeur* 1h 40min réalisation d'Alain Cavalier, 21 septembre 2005.
- *Boltanski à Moscou*, Pavel Lounguine, 2005.
- *Christian Boltanski*, Dominique Gros, couleur, pour la collection « l'art et la manière », Arte, 26 minutes, 2007.

ÉDITORIAL DU COMMISSAIRE

L'œuvre que Christian Boltanski a conçue pour l'exposition MONUMENTA nous propose une réflexion sur l'inéluctabilité de la mort et sur le hasard qui préside au destin de chacun. La mise en scène de ce coup de dés qui fait que l'un sera choisi avant l'autre, sans raison humainement justifiable, se manifeste dans cette installation par une métaphore puissante. N'est-ce pas le Jugement dernier, ce thème classique de l'histoire de l'art qui a donné lieu aux spéculations imagées les plus fortes, qui se trouve ici revisité et transposé dans le temps présent ? Avec un questionnement qu'il laisse sans réponse, sans espoir autre que la conscience positive de la communauté des vivants et des morts, Boltanski inscrit sa création dans la lignée des grands poètes de l'interrogation du mal. Dante, Baudelaire, Lautréamont, Artaud, Genet, Faulkner, tous ont puisé dans la matière incarnée de l'horreur la puissance de questionnement du vivant et de l'homme. Boltanski, qui revendique ouvertement la dimension émotionnelle de son œuvre, parle de la voix de Job, la figure tutélaire des poètes. Sa posture n'est pas celle d'un moraliste mais d'un artiste à la voix prophétique, au sens originel du mot : une voix qui ne dit pas l'avenir, mais sonde l'épaisseur et la profondeur de l'expérience humaine. Un poète prophétique tel que la tradition juive s'emploie à les décrire : sage et fou, élu accablé par le poids de la grâce, voyant impuissant à communiquer le sens de la destinée. Les poètes, comme les prophètes, sont des intercesseurs entre l'homme et la conscience que celui-ci peut avoir de son état et de son destin. Cette nouvelle œuvre de Boltanski, adressée à tous, fondée sur l'expérience commune, nourrie d'une mémoire ancestrale, déploie autour du visiteur un espace poétique conjuguant présent, passé et futur dans le vertige d'un art qui côtoie le néant.

Catherine Grenier

« L'art consiste à poser des questions, à donner des émotions, sans avoir de réponse. »

Propos recueillis par Catherine Grenier (juillet 2009)

Catherine Grenier : Que signifie pour vous réaliser une œuvre inédite au Grand Palais ? Comment regardez-vous les lieux de vos installations ?

Christian Boltanski : Selon moi, le plus important pour un artiste est de savoir en quel lieu il se trouve, tout espace étant particulier et posant des problèmes bien spécifiques. L'architecture et l'espace du Grand Palais imposent leurs formes et leurs présences à l'artiste, qui réalise une sorte de collage. C'est le contraire du *white cube*, qui se plie à la volonté de l'artiste, et c'est précisément ce genre de lieu qui m'intéresse...

CG : En découvrant cet espace, comment s'est constitué votre projet artistique et son insertion dans ce lieu ?

CB : Il y a ce que l'on a envie de faire et de dire - la raison principale qui nous fait agir - et les conditions dans lesquelles on est placé. Le fait de se situer au milieu de Paris, dans un espace très baroque imprégné d'une forte présence, de s'adresser à un public extrêmement large, oriente naturellement les choix et les décisions artistiques. Le Grand Palais est pour moi un lieu de spectacle. En tant que tel, il inspire et appelle la fabrication d'une grande mise en scène qui dépasse totalement l'idée d'œuvre muséale et, plus encore, le fait de créer une œuvre dans une galerie. Quand je travaille au Grand Palais, j'ai la sensation de réaliser un opéra, avec cette différence que l'architecture remplace la musique. L'œuvre est une scénographie.

CG : Selon vous, quelle est la différence entre une œuvre conçue pour l'espace d'un musée et une œuvre conçue pour l'espace du Grand Palais ? Et comment cette différence marque-t-elle votre travail ?

CB : Ce qui m'intéresse principalement aujourd'hui c'est que le spectateur ne soit plus placé devant une œuvre, mais qu'il pénètre à l'intérieur de l'œuvre. Contrairement à une exposition classique dans un musée, où l'art défile sous notre regard, le Grand Palais est un lieu propice à une expérience qui immerge le spectateur, puisque tout l'espace fait partie de l'œuvre. Le son, le climat, la manière de déambuler, y compris la gêne suscitée à certains endroits de passage, les matériaux utilisés, tous ces éléments sont constitutifs d'un projet artistique qui est une œuvre globale.

Depuis longtemps déjà je cherche à réaliser des installations à la frontière entre les arts plastiques, au sens traditionnel du terme, et des œuvres théâtrales ou musicales. Ce qui manque habituellement aux arts plastiques c'est l'idée de déroulement, de progression depuis un point de départ, une entrée, vers une certaine finalité. J'ai voulu un déroulement du temps différent de celui de l'espace muséal où l'on passe simplement d'un tableau à l'autre, puis d'une salle à une autre. Avec l'œuvre que j'ai réalisée au Grand Palais, on est à l'intérieur d'un monde. Plutôt qu'objet de contemplation, cette installation forme un espace d'immersion. Cette œuvre est à l'image des cercles de l'enfer de Dante, elle environne totalement la progression du spectateur et le marque d'un sentiment profond. Même les réactions des spectateurs, ses peurs ou ses colères, sont parties intégrantes du déroulement de l'œuvre.

CG : S'agit-il pour vous d'une expérience proposée au visiteur ?

CB : C'est exact. Le fait d'avoir froid, d'être angoissé et bouleversé, de chercher la sortie, de vouloir retrouver la vie à tout prix est une expérience originale, prélevée sur le cœur vivant de l'œuvre. Mes installations sont souvent propices à de pareils retournements. Après avoir progressé au travers de lieux de plus en plus sombres, de plus en plus tristes, on retrouve soudain un espace de vie et de mouvements joyeux. C'est un retournement de la tragédie vers la vie. C'est aussi le cas dans mon projet au Grand Palais. Cette installation est conçue pour produire un puissant sentiment d'oppression. Il s'agit d'une expérience dure et je suis convaincu que les gens éprouveront un soulagement en sortant.

C'est la beauté de l'architecture et l'immensité de l'espace du Grand Palais, cette étendue vague et abandonnée, qui m'ont permis de proposer cette expérience directe. Dans ce cadre, le jugement sur l'œuvre, le fait qu'on l'aime ou pas, n'est plus pertinent ; il ne s'agit que d'éprouver et d'être imprégné.

CG : Qu'aimeriez-vous dire à un visiteur peu familier d'art contemporain et qui entre dans le Grand Palais pour découvrir *Personnes*?

CB : C'est facile, je ne m'adresse pas aux spécialistes de l'art contemporain. Mon art est extrêmement traditionnel et très classique. Les questionnements en art restent toujours profondément les mêmes. Ceux que j'aborde ici sont le hasard, la loi de Dieu, la mort. Le fait aussi qu'à partir d'un certain âge on a le sentiment de traverser en permanence un champ de mines, on voit les autres mourir autour de soi, alors que, sans raison, on reste, jusqu'au moment où on sautera à son tour. Tel est le sujet de *Personnes*.

Je pense que chacun peut ressentir ce genre d'émotions sans qu'il soit nécessaire de connaître quoi que ce soit à l'art contemporain. Je dis toujours pour m'amuser que si, ayant visité une de mes expositions, le visiteur déclare « voilà un très bon artiste post-conceptuel », c'est qu'il s'agit forcément d'une exposition ratée. Il faut au contraire que le visiteur arrive, qu'il avoue ne rien comprendre à ce qu'il voit et à ce qu'il ressent, et se mette à pleurer ou à rire sous le coup de l'émotion. Le sentiment artistique dépasse la lecture du cartel.

CG : Imaginez cependant que vous vouliez inviter un ami ou un proche qui n'a aucun rapport avec l'art sous quelque forme à visiter l'exposition, que lui diriez-vous ?

CB : Votre question me rappelle l'histoire de l'exposition que j'avais faite à Saint-Jacques de Compostelle. Le musée ne m'avait pas plu et l'on m'avait alors confié une église, dans laquelle j'avais réalisé une grande rétrospective. La veille de l'ouverture, une vieille dame arrive et me demande ce qui se passe dans cette église. Je lui dis que nous préparons une festivité en l'honneur des morts. Elle a trouvé l'exposition magnifique ! Si je lui avais dit qu'il s'agissait d'une exposition d'art contemporain, elle aurait trouvé cela honteux de réaliser cette exposition dans une église. Tandis qu'ainsi, elle a vraiment compris qu'il s'agissait d'une célébration des morts. Il faut voir la chose telle qu'elle est. Personnellement, je pense qu'il n'y a pas de progrès en art. J'ignore ce que recouvre le vocable d'art moderne. L'art consiste uniquement à poser des questions, à donner des émotions, sans avoir de réponse.

LES ARCHIVES DU COEUR

Réflexion sur la fuite du temps, *Personnes* est l'un des maillons de la chaîne du souvenir, de cette « petite mémoire » qui définit la singularité fragile de chacun, dont *Les Archives du cœur* forment l'immense recueil. Christian Boltanski invite chaque visiteur de MONUMENTA 2010 à enregistrer les pulsations de son propre cœur dans une cabine prévue à cet effet. Diffusés en continu, ces enregistrements des battements de cœur du public s'assimileront à l'espace sonore de la Nef et s'ajouteront à la collection permanente des *Archives du cœur* réunies par l'artiste. Le visiteur pourra, s'il le désire, en conserver un enregistrement gravé sur CD.

Depuis 2005, Christian Boltanski poursuit une collecte d'enregistrements de battements de cœur à travers le monde, afin de rassembler tous les cœurs des hommes. Véritable projet universel, ces *Archives du cœur* seront conservées à l'abri du temps dans l'île japonaise de Teshima, dans la mer intérieure de Seto, mise à sa disposition par un mécène. Comme bien des œuvres de Christian Boltanski, telles que *Les 6000 Suisses morts* ou *Les Annuaire*s, une collection d'annuaires téléphoniques du monde entier, ces archives sont le fait d'une multitude d'individus tirés de l'anonymat par la force de l'évocation symbolique et artistique. Bravant le déroulement du temps, le vacarme de la grande histoire et des foules d'individus solitaires, elles exorcisent la contradiction brutale qui assaille chaque individu, menacé dans son unicité fondamentale par une disparition et un oubli inéluctables.

Le cœur, symbole de la vie, devient l'universelle médiation qui réunit tous les hommes et qui « photographie », pour ainsi dire, chaque individu. A travers Teshima, Christian Boltanski souhaite créer un mythe moderne. Face à l'écoulement inéluctable du temps, Christian Boltanski échappe au mode de transmission occidental traditionnel, qui s'attache d'avantage à l'objet devenu relique, pour créer selon l'inspiration des traditions orientales, privilégiant le savoir véhiculé par les légendes et les mythes.

En ce sens, avec *Les Archives du cœur*, Christian Boltanski nous propose de participer à la constitution d'une légende vivante, résolument moderne. C'est cette nouvelle fonction symbolique de l'art que les visiteurs de l'exposition du Grand Palais sont conviés à découvrir, participant ainsi à la plus ambitieuse des créations de l'artiste.

Une cabine d'enregistrement des battements du cœur des visiteurs sera mise en place dans la courive du paddock du Grand Palais. Un CD d'enregistrement pourra ainsi être réalisé pour chaque visiteur qui le souhaite.

QUELQUES PISTES

Langues :

Le communiqué de presse est accessible en anglais, allemand, italien et espagnole dans la partie 1 Monumenta 2010 –Communiqué de presse

Des articles de presse en anglais et en allemand sont également à disposition dans la partie 2 Christian Boltanski –Documentation

Français

A partir des fiches du dossier pédagogique, travailler la description, la notion d'art, l'imaginaire en littérature et en arts plastiques.

Français et Histoire

-L'Art et la littérature d'Après Guerre

Les écrivains les plus emblématiques de la littérature française de la shoah sont Georges Perec, Patrick Modiano et Henri Raczymow. Ces auteurs comme Christian Boltanski furent marqués par un événement qu'ils n'ont pas, ou très peu vécu, et qui n'a été transmis que fort difficilement, comme absence ou comme disparition.

Christian Boltanski est marqué par l'histoire de son père caché sous le plancher de leur appartement pour échapper à la déportation mais aussi par les histoires rapportées par ceux qui l'ont connue. Georges Perec est un enfant caché et un orphelin de la Shoah. Henri Raczymow dans *Contes d'exil et d'oubli* tente de restaurer la mémoire juive avant la Shoah et dans *Un cri sans voix*, il explore les conséquences de la Shoah dans la vie présente.

Enfin, les poèmes et les écrits de Paul Celan et d'Ingeborg Bachmann sont également des traces de ce moment douloureux de l'histoire qui est évoqué par de nombreux artistes. Celan confie à son amie, la poétesse autrichienne Ingeborg Bachmann, que ce poème est pour lui l'« épitaphe » de sa mère (*Grabschrift*) assassinée au camp de Michailowka en Ukraine. (cf site web monumenta.com/2007)

Histoire-Culture Humaniste-Éducation civique

-Les Génocides et la Shoah

En partenariat avec le Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, un dossier complet est à disposition des enseignants comprenant de nombreuses ressources et de dossiers pédagogiques.

Enfin retrouvez de nombreuses ressources sur :

Monumenta 2007 Anselm Kiefer

www.monumenta.com/2007

Vous retrouverez des textes et des vidéos sur :

- La mémoire et le deuil

- Kabbale, religion, science : comment inspirer l'art ?
- Débat : l'Art après la Shoah
- Hanns Zischler lit Paul Celan
- La France, l'Allemagne et l'art.
- Ingeborg Bachmann vue par Françoise Rétif
- Vélimir Khlebnikov lu par Denis Lavant
- JAZZ avec Paul Celan, la vidéo
- Paul Celan par Jean-Pierre Lefebvre

Mais aussi

- Christian Boltanski lors de la conférence de presse en 2007

Monumenta 2008 Richard Serra

www.monumenta.com/2008

Architecture et sculpture : quelles différences ?
L'espace scientifique, l'espace artistique

IDENTIFIER ET RECONNAÎTRE

“ Une œuvre d’art n’est jamais anonyme : elle contient sous ses apparences l’exceptionnelle sensibilité de son créateur et, avec celle-ci, la qualité d’une époque, un moment du monde, une étape de la pensée ”.¹

Discipline : Histoire des arts –Arts plastiques

Objectif :

- Construire et développer la notion d’œuvre

Compétence : Déterminer des invariants de création : la notion d’artiste, le rapport au contexte et aux techniques.

Situations :

L’Artiste-Créateur

-Inviter l’élève par un travail de classification à identifier les caractéristiques picturales de divers artistes.

On sélectionnera environ six artistes tels que Christian Boltanski (cf. livret pédagogique dossier Christian Boltanski) Vassily Kandinsky, Pierre Soulages, Picasso, Richard Serra, ou encore César dont les œuvres sont très significatives de leur travail et on proposera aux élèves par petits groupes d’entreprendre une classification des reproductions proposées (environ 5 illustrations par artiste).

Après un temps de classification laissé aux élèves, on les invitera à justifier leurs choix par petits groupes à l’écrit puis à l’oral devant le groupe classe. Les élèves devront alors identifier le vocabulaire et quelques mots clés appropriés pour chaque artiste. (César : Sculpture, métal, compression, déformation etc.) A travers ce travail, les notions de forme, couleur, matière et technique seront évoquées et apparaîtront comme éléments de repère d’un artiste.

Exemples de mots clés :

César : Sculpture, métal, compression, déformation

Pierre Soulages : Peinture, noir, rythme, lumière

Picasso : Peinture ou sculpture, déstructuration, déformation, facettes (mais cela dépend beaucoup du choix d’œuvre)

Richard Serra : Sculpture, métal, grandeur, équilibre, tension

Vassily Kandinsky : Peinture, Couleur, forme, imaginaire, improvisation, symbole

La classification élaborée par les élèves sera affichée en classe et servira de référentiel tout au long de la séquence d’apprentissage.

Le Contexte

-Rattacher une création artistique à son contexte

Par un jeu d’expérimentation et de création plastique, on invitera les élèves à s’interroger sur le contexte de création d’une œuvre (lieu, époque, vie de l’artiste etc.)

On proposera aux élèves de tirer au hasard dans deux boîtes :

-les reproductions des œuvres de Christian Boltanski (en mélangeant le type d’œuvre-installation, peinture, photographie, sculpture)

-une époque historique ou une saison selon les compétences des élèves

¹ Florisoone (1954). Cohen, Cora. (2001). *Quand L’enfant devient visiteur : Une nouvelle approche du partenariat Ecole/Musée*. L’Harmattan. Page 104

Chaque élève devra proposer une création plastique visant à réinterpréter l'œuvre suivant les variables tirées dans les boîtes.

Suivant l'âge des élèves et les matériaux à disposition on leur proposera de réaliser ou de schématiser une nouvelle production.

Quelques élèves expliqueront leur démarche face au groupe classe et l'on identifiera tous ensemble le rôle du contexte sur la création.

-Faire comprendre qu'une œuvre d'art peut faire appel à des supports extrêmement variés.

A l'aide des 5 fiches du dossier pédagogique et des visuels présents dans le livret pédagogique on demandera aux élèves d'identifier les matériaux et les techniques utilisés.

Puis on invitera les élèves à rapprocher les œuvres aux objets courants utilisant les mêmes matériaux.

Ce rapprochement finalisera la progression et invitera l'élève à s'interroger sur ce qui fait qu'une œuvre d'art est différente d'une situation utilisant les mêmes supports ou techniques. Qu'est ce qui différencie par exemple, l'œuvre *Canada* de Christian Boltanski d'un vestiaire ?

Où trouver des reproductions :

- Artothèque
- La valise atelier scolavox hachette (art contemporain) cddp
- La valise musée sédrap (de la préhistoire à aujourd'hui) cddp

Quelques liens :

www.insecula.com/ : Propose une base de données des musées du monde et des fiches d'information sur les artistes et les œuvres. Idéal pour récupérer de nombreuses images d'œuvres d'art

www.rmn.fr et <http://www.histoire-image.org> : La Réunion des musées nationaux a pour vocation de mettre en valeur et de développer le patrimoine des 33 musées nationaux français.

L'ART MULTISUPPORT

PEINTURE, INSTALLATION, SCULPTURE

Discipline : Activité du langage - vocabulaire

Objectifs :

- Développer un vocabulaire adapté à la description et à la comparaison (selon le niveau des élèves)
- Comprendre et reconnaître les dispositifs artistiques

Compétences :

- Utiliser un vocabulaire adapté à la description
- Distinguer les éléments par rapport à leurs caractéristiques
- Reconnaître et distinguer une peinture, d'une installation et en comprendre les enjeux

Supports et matériels :

- Affiches du dossier pédagogique

Situation :

Présenter aux élèves une des affiches du dossier pédagogique et demander à l'ensemble de la classe de s'exprimer librement sur ce qu'ils voient, sur ce qu'ils ressentent et relever les termes employés nécessaires à la description de l'image.

Dans un second, temps, demander aux élèves de classer les termes notés sur l'affiche par catégories. On laissera les élèves établir leur propre classification. Il est probable que trois corpus seront validés : le vocabulaire de placement, (au-dessus, à gauche, à droite, sur, sous...), le vocabulaire lié à la relativité (plus grand que, plus petit que etc..) le repérage des couleurs et de formes.

Pour les élèves d'élémentaire, vous pouvez poursuivre cette séance par une petite description écrite d'une reproduction d'œuvre de Christian Boltanski afin d'évaluer l'emploi du vocabulaire abordé en classe à l'oral.

Extraire de la discussion l'ensemble des mots utiles à la description et insister sur le dispositif de l'œuvre. Pourquoi Christian Boltanski a choisi d'utiliser la peinture plutôt que la photographie ? Quelle est la différence entre une installation et une sculpture ?

Verbalisation :

La phase collective s'entrevient à travers une participation active. L'enseignant sous la dictée de l'élève note le vocabulaire précité. Cette étape permettra d'aborder la visite de l'exposition dans des conditions optimales.

Pour aller plus loin :

Vous pouvez renouveler l'expérience avec des œuvres de différentes époques ou qui utilisent d'autres dispositifs (la vidéo, le web, le graffiti etc...) d'artistes divers.

Où trouver des reproductions :

- Artothèque
- La valise atelier scolavox hachette (art contemporain) cddp
- La valise musée sédrap (de la préhistoire à aujourd'hui) cddp

Quelques liens :

www.insecula.com/ : Propose une base de données des musées du monde et des fiches d'information sur les artistes et les œuvres. Idéal pour récupérer de nombreuses images d'œuvres d'art.

www.rmn.fr : La Réunion des musées nationaux a pour vocation de mettre en valeur et de développer le patrimoine des 33 musées nationaux français.

L'ART UNE INSCRIPTION DANS L'HISTOIRE

" Une œuvre d'art n'est jamais anonyme : elle contient sous ses apparences l'exceptionnelle sensibilité de son créateur et, avec celle-ci, la qualité d'une époque, un moment du monde, une étape de la pensée ".¹

Discipline : Arts plastiques - Histoire

Objectif :

- Comprendre l'interrelation entre le contexte historique et la création artistique

Compétence :

- Savoir identifier les éléments déterminant à la création artistique

Situations :

-Inviter l'élève à choisir une période historique, à en identifier les caractéristiques (par exemple seconde moitié du 19^{ème} siècle : arrivée de l'électricité, naissance des grands magasins, début de construction de la Tour Eiffel; la période actuelle : écologie, développement durable mais aussi mass média etc..). et à l'écrire rapidement avant même d'avoir la deuxième consigne.

-Proposer ensuite à vos élèves de réaliser une création plastique en s'immergeant dans la période historique choisie. S'ils vivaient à l'époque choisie quelle œuvre auraient-ils été amené à réaliser ?

Par exemple une œuvre réalisée au Moyen-Age en Europe est religieuse ou bien proche de l'artisanat etc.

-Enfin, en petits groupes demander aux élèves d'étudier chaque création des élèves du Groupe et de s'interroger sur la transposition possible de la création à une autre époque historique. Est-ce qu'une œuvre de Christian Boltanski aurait été comprise en 1830 par les visiteurs ?

Vous pouvez également proposer de déterminer un espace géographique, mais si la période choisie est l'époque contemporaine la séance sera alors plus complexe en raison de l'uniformisation des pratiques et de la communication.

¹ Florisoone (1954). Cohen, Cora. (2001). *Quand L'enfant devient visiteur : Une nouvelle approche du partenariat Ecole/Musée*. L'Harmattan. Page 104

LES TIROIRS SECRETS

Discipline : Français – Écriture, Rédaction

Objectifs :

- Mêler éléments fictifs et réels pour inventer une histoire en respectant des consignes de composition et de rédaction.

Compétences :

- Savoir créer un récit imaginaire

Supports et matériels :

- Affiche *Essai de reconstitution (Trois tiroirs)*, 1970-1971 du dossier pédagogique

Situation :

Après avoir présenté l'œuvre *Essai de reconstitution (Trois tiroirs)*, 1970-1971 aux élèves à l'aide de l'affiche du dossier pédagogique, demandez aux élèves de rédiger un récit fictif présentant le contenu de ces trois tiroirs en considérant que c'est leurs propres tiroirs.

Les élèves auront alors pour consignes de décrire à la fois les objets présents dans ces tiroirs, mais aussi d'argumenter le choix des objets. Suivant le programme, vous pouvez également donner une forme stylistique pour consigne.

Verbalisation :

Après la lecture de quelques textes d'élèves la phase collective s'entrevient à travers une participation active. L'échange aura alors pour objectif de déterminer la démarche de Christian Boltanski, de comprendre le besoin de l'être humain de se constituer des archives, des traces de son passé, de sa jeunesse.

Développement :

Cette première approche permet de comprendre la démarche constante de Christian Boltanski qui mêle réalité et fiction tout en insistant sur le «Travail de Mémoire » à travers la création et l'installation d'objets.

Texte de référence :

J'avais eu une expérience à Chatillon-sous-Bagneux, où j'avais vu à la mairie une exposition en hommage à un artiste mort. Il y avait à la fois ses tableaux, et dans des vitrines, ses papiers, ses lunettes, ce genre de choses. Et je m'étais dit ; « Quand on arrive là et qu'on ne sait pas qui est cet homme,[...] on n'apprend rien de lui. Le seul intérêt est que chaque personne qui les regarde y retrouve son propre portrait, puisque nous possédons tous à peu près les mêmes objets – nous avons tous un lit, une brosse à dents, un peigne....Nous en apprenons plus sur nous-mêmes que sur la personne concernée par l'inventaire.

L'ESPACE DE L'ŒUVRE

Afin de construire la notion d'art au lycée, « la compréhension du contexte particulier de la production d'une œuvre, sa matérialité, sa dimension symbolique et ses finalités est essentielle.

Au regard d'œuvres d'art clairement identifiées, les élèves sont capables de connaître quelques-unes des conditions matérielles, techniques, économiques et idéologiques qui ont participé à leur réalisation. Ils doivent également pouvoir les situer dans leur contexte historique et culturel, comme éventuellement établir des corrélations pertinentes avec d'autres formes d'expressions artistiques »¹

Au-delà de la construction de la notion d'art on s'interrogera sur l'espace, l'œuvre et le spectateur car l'œuvre d'art se mesure aussi au lieu où elle s'expose mais aussi à ces conditions d'exposition.

On invitera alors les élèves à réaliser une recherche et à trouver des reproductions d'œuvres exposées à divers endroits.

Il conviendra de s'interroger sur le sens d'une œuvre lorsqu'elle est exposée à l'extérieur, dans une salle fermée ou ouverte ou bien encore dans une salle blanche ou dans une salle aux multiples décors.

Pourquoi le sens d'une œuvre se modifie parfois suivant son lieu d'exposition ?

Pourquoi Christian Boltanski a volontairement choisi de créer son œuvre en plein hiver et profiter de conditions climatiques basses ?

De ce fait, cette courte séance tend à faire réfléchir les élèves sur le rôle de l'espace et de son environnement de monstration dans la perception des œuvres, soit son contexte d'exposition et parfois même de création pour les œuvres in-situ.

« Christian Boltanski : Selon moi, le plus important pour un artiste est de savoir en quel lieu il se trouve, tout espace étant particulier et posant des problèmes bien spécifiques. L'architecture et l'espace du Grand Palais imposent leurs formes et leurs présences à l'artiste, qui réalise une sorte de collage. C'est le contraire du « white cube », qui se plie à la volonté de l'artiste, et c'est précisément ce genre de lieu qui m'intéresse...

Quand je travaille au Grand Palais, j'ai la sensation de réaliser un opéra, avec cette différence que l'architecture remplace la musique. L'œuvre est une scénographie.

Ce qui m'intéresse principalement aujourd'hui c'est que le spectateur ne soit plus placé devant une œuvre, mais qu'il pénètre à l'intérieur de l'œuvre. Contrairement à une exposition classique dans un musée, où l'art défile sous notre regard, le Grand Palais est un lieu propice à une expérience qui immerge le spectateur, puisque tout l'espace fait partie de l'œuvre. Le son, le climat, la manière de déambuler, y compris la gêne suscitée à certains endroits de passage, les matériaux utilisés, tous ces éléments sont constitutifs d'un projet artistique qui est une œuvre globale. »

Extraits de l'entretien entre Christian Boltanski et Catherine Grenier

Quelques liens :

www.insecula.com/ : Propose une base de données des musées du monde et des fiches d'information sur les artistes et les œuvres. Idéal pour récupérer de nombreuses images d'œuvres d'art..

www.rmn.fr et <http://www.histoire-image.org> : La Réunion des musées nationaux a pour vocation de mettre en valeur et de développer le patrimoine des 33 musées nationaux français.

Bibliographie indicative

-Michael Fried, *La place du spectateur, esthétique et origines de la peinture moderne*, éd. Gallimard 1990

-Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1990,

-Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, éd. PUF/Quadrige, 2004

-Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, éd. PUF, 1992

¹ Extrait du Bulletin Officiel n°6 du 28 août 2008

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

L'Art de l'exposition : Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle, édition Le Regard, 1998

Michèle GUITTON, Nicole MORIN-*La pratique de l'exposition de l'école maternelle au lycée et pourquoi pas ailleurs...*
Poitiers : CRDP de Poitou-Charentes, 2006

ARTPLA-*L'enseignement des Arts Plastiques au collège* Christiane CARRIER IA-IPR,
Patrick CREDEVILLE, Brigitte HELIES, Serge HELIES - CD-ROM Edition CRDP de Grenoble

Enseigner à partir de l'art contemporain Groupe de Recherche- action pour la
Formation du rectorat de l'académie d'Amiens Edition CRDP Amiens brochure et
diapos

Daniel LAGOUTTE-*Les Arts plastiques, contenus, enjeux, finalités*, Edition Arman
Colin

Yves MICHAUX-*Enseigner l'art, L'artiste et les commissaires* Edition Jacqueline

LYCEE

Benjamin THOREL-*L'art contemporain et la télévision - Telle est la Télé*, Edition Cercle
d'art, 2007

Bernard BLISTENE-*Une histoire de l'Art du XXe siècle* Edition Beaux-Art Magazine -
Centre Pompidou - 1999

Edward T.HALL-*La dimension cachée* Edition Points, coll. Civilisation

Georges DIDI-HUBERMAN-*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* Edition De
Minuit

COLLEGE

TDC-*L'art contemporain* n° 944 Du 15 au 30 novembre 2007

Arts plastiques au collège - Enseignement en situation d'autonomie (M.E.N., 1987/
C.R.D.P., 1988)

ELEMENTAIRE

TDC-*L'art contemporain* n° 6, Du 15 au 30 novembre 2007

TDC-*L'art contemporain pour tous ?* n° 864, Du 15 au 30 novembre 2003

TDC-*La scénographie* n° 837, 1er juin 2002

Michèle GUITTON-Arts Visuels & Objets cycles 1, 2, 3 & collège Poitiers : CRDP de Poitou-Charentes, 2008

EXTRAITS ET CITATIONS

Art : Pour Malraux, l'art est, en soi, une médiation immédiate. Cette conception résonne avec celle de Kant pour qui l'art est une finalité sans fin opérant sans la médiation du concept. L'idéologie de l'art de Malraux est bien un point de vue de la médiation, mais d'une médiation qui n'aurait pas besoin de médiateur ni de technique propédeutique, ni même de sensibilisation. La rencontre avec l'art est dans la politique de Malraux le moyen de l'acculturation. Caune, J. (1999). *Pour une Ethique de la Médiation. Le Sens des Pratiques Culturelles*. Grenoble. P.U.G. 273. 33.

Art : "(...) justification de l'existence à laquelle il donne forme et intégrité". Richard SHUSTERMAN, 1991. *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris, Les éditions de Minuit. 272 pages. p27

Art : "(selon John Dewey), l'art doit sortir de son enceinte sacrée et se réintroduire dans le domaine de la vie ordinaire, où il servirait de guide, de modèle et de stimulant pour une réforme constructive, au lieu de n'être qu'un ornement sur ajouté ou une alternance positive au réel". Richard SHUSTERMAN, 1991. *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris, Les éditions de Minuit. 272 pages. p41

Art : "(selon John Dewey), l'art garde ainsi vivant notre pouvoir d'appréhender le monde dans sa plénitude". Richard SHUSTERMAN, 1991. *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris, Les éditions de Minuit. 272 pages. p27

Art : "(selon John Dewey), l'art sert la vie plutôt qu'il n'en prescrit un mode déterminé et limité". Richard SHUSTERMAN, 1991. *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris, Les éditions de Minuit. 272 pages. p27

Art : "(selon John Dewey), le rôle de l'art n'est pas de critiquer la réalité, mais de la changer". Richard SHUSTERMAN, 1991. *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris, Les éditions de Minuit. 272 pages. p41

Art : "la valeur fonctionnelle de l'art ne réside pas dans une fin particulière et spéciale, mais dans la satisfaction globale de la créature vivante, d'une part grâce à l'aptitude qui est la sienne à servir une multiplicité de fins, et d'autre part par un enrichissement de notre expérience immédiate, qui nous stimule et nous vivifie, nous aidant ainsi à réaliser nos projets". Richard SHUSTERMAN, 1991. *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris, Les éditions de Minuit. 272 pages. p26

Art : "l'art est défini comme "une qualité d'expérience", et non comme une collection d'objets ou une essence spécifique appartenant à ces objets". Richard SHUSTERMAN, 1991. *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris, Les éditions de Minuit. 272 pages. p48

Art : "l'art et l'esthétique ne peuvent être compris si l'on n'apprécie pas pleinement leur portée historique et socio-culturelle". Richard SHUSTERMAN, 1991. *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris, Les éditions de Minuit. 272 pages. p42

Art : "l'essence et la valeur de l'art ne résident pas dans les seuls objets d'art qui, pour nous, constituent l'art, mais dans la dynamique et le développement d'une expérience active au travers de laquelle ils sont à la fois créés et perçus". Richard SHUSTERMAN, 1991. *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris, Les éditions de Minuit. 272 pages. p48

Art : « Comme l'écrit Francastel : « L'art comme tous les langages est une manière d'enregistrer certaines leçons de l'expérience, non pas afin de nous fournir la solution approchée de l'énigme universelle, mais afin de nous suggérer des modes d'actions différenciés ». » Caune, J. (1995). *Culture et Communication. Convergences Théoriques et Lieux de Médiation*. Grenoble, P.U.G. 135 pages. P.114

Art : « L'art est un microcosme. Il synthétise le monde. Du même coup, l'art est insaisissable. Sa force est d'échapper à la définition parce qu'il ne peut pas plus être dans une définition qu'il ne se trouve dans une activité donnée. Qui est créateur aujourd'hui ? L'artiste ? Pourquoi pas ? Mais la création s'est déplacée, s'est diffusée. Elle s'est aussi complexifiée. Du produit, elle a glissé vers le processus. Créer signifie le refus de l'enfermement dans le fini. Créer, permet d'inverser. Créer c'est être libre ». Gleizal, Jean-Jacques.1994. *L'art et le Politique*. Paris, PUF. 250 pages. p 194.

Art : « L'art est une activité fondamentale de l'esprit qui n'est pas de même nature que l'activité langagière. L'interprétation de l'œuvre ne peut se réduire à l'interprétation des thèmes, en fonction des circonstances sociales et historiques. » Caune, J. (1995). *Culture et Communication. Convergences Théoriques et Lieux de Médiation*. Grenoble, P.U.G. 135 pages. P.108

Art : « L'art est une manière de former et d'enregistrer certaines leçons de l'expérience. De ce point de vue, l'activité artistique est une des formes les plus significatives de la culture, et cette caractéristique lui est donnée par la représentation d'une perception de l'espace et du temps. L'art unifie la perception de l'espace et établit la relation différentielle du temps passé, présent et futur. » Caune, J. (1995). *Culture et Communication. Convergences Théoriques et Lieux de Médiation*. Grenoble, P.U.G. 135 pages. P.105

Art : « L'art ne met pas en forme des significations qui sont formulées ou explicités ailleurs. L'art construit un monde. » Caune, J. (1995). *Culture et Communication. Convergences Théoriques et Lieux de Médiation*. Grenoble, P.U.G. 135 pages. P.107

Art contemporain : « (...) l'art contemporain est véritablement révolutionnaire. Par rapport à un droit qui a organisé l'espace public dès le XVIII^e siècle et qui a structuré la vie sociale et politique sur la base de la distinction du public et du privé, l'art contemporain redistribue les cartes. A la séparation juridique des deux scènes, il oppose la constitution d'une autre scène où l'intime pourrait s'élever vers la constitution d'un nouvel espace politique. Cet effet, qui se situe sur un plan politique, est rendu possible par la façon dont il transforme les données du marché de l'art où le public-étatique s'interpénètre avec le privé et où apparaissent de nouveaux médiateurs qui, dans la remise en cause de leurs rôles, acquièrent un nouveau statut ». Gleizal, Jean-Jacques.1994. *L'art et le Politique*. Paris, PUF. 250 pages. p 19.

Art contemporain : « L'art contemporain aboutit, au-delà des formes artistiques que sont la peinture et la sculpture, à la découverte de l'art. S'il met fin à l'histoire de l'art, il en rend une autre possible qui irait finalement à l'essentiel. L'art contemporain rompt avec l'opacité esthétique de l'art pour nous plonger au cœur des processus de la connaissance et des rapports qu'entretiennent les hommes entre eux. En tous cas, cette conception de l'art indique la méthode d'une autre histoire de l'art. Le fait que l'art intègre le discours fournit déjà un corpus de textes qui sont des textes-œuvres. Ceux-ci doivent être analysés de l'intérieur en formulant l'hypothèse qu'en s'élevant à partir d'eux, on va de l'expression artistique au social et au politique dans un jeu d'interférences ». Gleizal, Jean-Jacques.1994. *L'art et le Politique*. Paris, PUF. 250 pages. p 133.

Art contemporain : « L'art contemporain qui travaille(...)sur les rapports entre l'art, la science et le politique fait échecs, en tous points, au positivisme et renvoie dos à dos l'esthétisme et le sociologisme. Néanmoins, la rupture produite par l'art contemporain doit être relativisée. Art d'un moment, l'art contemporain ne tombe pas du ciel et permet, par ailleurs, de révéler des aspects cachés d'une création artistique qui échappe aux idées de progrès et de linéarité. Nous verrons que l'art contemporain entretient avec l'art du passé un dialogue parfois étonnant. (...) De façon plus générale, il apparaît que l'art contemporain ne constitue qu'un point de départ pour s'interroger sur la contemporanéité qui, dans la mise à plat du temps qu'elle effectue, peut permettre de repenser la modernité ». Gleizal, Jean-Jacques.1994. *L'art et le Politique*. Paris, PUF. 250 pages. p 9.

Art contemporain : « Si l'art a toujours été une activité sociale et politique et si son histoire a toujours été mêlée à celle de la science, il semble qu'un changement se soit produit avec l'art contemporain qui pose en des termes nouveaux le rapport de la création artistique au social, au politique et à la connaissance. L'art contemporain est constitué par un ensemble de courants artistiques (art minimal, art conceptuel, Fluxus, Arte povera, Nouveaux Réalistes, etc.) ayant cependant suffisamment de points communs pour former une mouvance, peut-être un mouvement, celui de l'art né en Europe et aux Etats-Unis au milieu des années soixante. (...) L'art est à la fois

prémonitoire et accompagnateur du grand changement. Défini comme mouvement historique, l'art contemporain se caractérise fondamentalement par son ouverture sur la société. (...) L'art contemporain est en phase avec la société de consommation et tous ses dérivés. Technologie, biologie, écologie, éthique sont prises en compte par cet art ouvert à tous les vents. (...) L'intérêt anthropologique prend le pas sur l'intérêt purement esthétique. Le vieil antagonisme de l'art et de la vie se dissipe, parce que se sont effacées les limites bien nettes qui séparaient l'art des autres médias visuels et langagiers. L'art est désormais compris comme un système parmi d'autres de compréhension et de reproduction symbolique du monde ». Gleizal, Jean-Jacques.1994. *L'art et le Politique*. Paris, PUF. 250 pages. p 6-7.

Art contemporain : « L'après de l'art contemporain » : « Défini dans ses principes fondamentaux par les artistes conceptuels, l'art contemporain se pose comme anti-art, comme critique de l'esthétisme, du formalisme et de la représentation. Mais nous savons qu'expressif, l'art contemporain représente à son tour.(...) L'art de « l'après de l'art contemporain » se doit d'avoir assimilé et de dépasser le message conceptuel.[...] Il s'écarte d'un historicisme pour retrouver un homme créateur et acteur à part entière d'un monde qu'il respecte ». Gleizal, Jean-Jacques.1994. *L'art et le Politique*. Paris, PUF. 250 pages. p 154-158.

Art contemporain : « L'art contemporain, qui déplace l'art du produit au processus, se situe dans une quête permanente qui conduira à confondre l'artiste et le chaman. Dans cet art, souvent considéré comme froid, existe en réalité une recherche dans laquelle nous voyons au contraire une soif d'absolu, de totalité, et finalement une volonté de refondation. La poésie de l'art contemporain est liée aux ambitions d'un art qui se propose de redonner à notre monde la symbolique qu'il attend ». Gleizal, Jean-Jacques.1994. *L'art et le Politique*. Paris, PUF. 250 pages. p 21.

Artiste : « évoquant la génération conceptuelle et minimale des années soixante, le critique Benjamin Buchloch définissait l'artiste comme un *savant /philosophe /artisan* livrant à la société *les résultats objectifs de son travail*. Cette figure succédait, selon lui, à celle de l'artiste comme *sujet médiumnique et transcendantal*, représentée par Yves Klein, Lucio Fontana ou Joseph Beuys. Les récents développements de l'art ne font que nuancer l'intuition de Buchloch :l'artiste d'aujourd'hui apparaît comme un opérateur de signes, qui modélise les structures de production afin d'en fournir des doubles signifiants. Un entrepreneur /politicien /réalisateur. Le plus commun dénominateur entre tous les artistes est qu'ils *montrent* quelque chose. L'acte de montrer suffit à définir l'artiste, qu'il s'agisse d'une représentation ou d'une désignation ». Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon-Quetigny, Les presses du réel,p.112.

Artiste : « il habite les circonstances que le présent lui offre, afin de transformer le contexte de sa vie(son rapport au monde sensible ou conceptuel) en un univers durable. Il prend le monde en marche :il est un *locataire de la culture*, pour reprendre l'expression de Michel de Certeau ». Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon-Quetigny, Les presses du réel,p.14.

Artiste : [occidental moderne] : « il est le sujet dont la signature fait office *d'unificateur des états de conscience*, entretenant une confusion calculée entre subjectivité et style. Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon-Quetigny, Les presses du réel,p.98.

Art-processus : « De façon générale, on peut affirmer que l'art contemporain, en traitant l'objet comme il le fait, est un art-processus. Le procès de l'objet découvre le processus de l'art qui seul importe. La création, qui ne se réduit pas à une production, n'est donc pas non plus limitée à un acte isolé. Elle est diffuse, elle est éclatée. Nous retrouvons les bases de l'art élargi. (...) Derrière l'art-processus se profile, cependant, l'intention de l'artiste qui fait de la subjectivité le point d'ancrage de cette conception de l'art. Le débat sur la subjectivité que porte l'art conceptuel est complexe, car paradoxal : comment admettre, en effet, qu'un art débouchant sur une critique objective de la société se caractérise par la subjectivité de ses artistes ? ». Gleizal, Jean-Jacques.1994. *L'art et le Politique*. Paris, PUF. 250 pages. p 148-149.

Catalogue d'exposition : « traditionnellement, selon la définition de Pierre Rosenberg, le catalogue d'exposition « doit reproduire les œuvres exposées ; chacune de ces œuvres est accompagnée de notices précises et développées ». Badet, C., Coutancier, B., May, R. (Dir) (1999). *Musées et patrimoine*. Paris, CNFPT. 317 pages. p.226-227

Catalogue des collections : « Forme la plus pratiquée il y a quelques décennies, il s'agit plus directement d'un outil scientifique. Il peut faire le point sur un types de collection du musée (...) ou épouser l'organisation spatiale de l'exposition permanente tout en traitant les objets en réserve. » Badet, C., Coutancier, B., May, R. (Dir) (1999). *Musées et patrimoine*. Paris, CNFPT. 317 pages. p.227

Collectionneur : « Le collectionneur a toujours occupé une place importante dans l'histoire de la production artistique. Il est le grand récepteur des œuvres d'art, et sa passion a permis d'organiser quelques-unes des importantes collections publiques qui existent dans le monde. La démarche du collectionneur consiste à s'approprier des œuvres d'art pour les soustraire aux échanges et en assurer la conservation. (...) Le collectionneur agit dans le cadre de l'espace public qui n'est ni l'espace étatique ni l'espace privé, mais cet espace où, selon J.Habermas, des personnes privées s'organisent en un public. (...) D'un point de vue sociologique, juridique et politique, la démarche du collectionneur est exemplaire. Voici un personnage qui remet en cause la sacro-sainte distinction du public et du privé en faisant vivre la scène intermédiaire de l'espace public. Voici quelqu'un qui arrive à concilier l'intérêt collectif et l'intérêt particulier. (...) Placé à la rencontre de la création et de la médiation, le collectionneur devient un symptôme significatif du nouvel art ». Gleizal, Jean-Jacques.1994. *L'art et le Politique*. Paris, PUF. 250 pages. p 36-37.

Contexte : « l'art in situ est une forme d'intervention artistique qui prend en compte l'espace dans lequel elle se donne à voir. Cette prise en charge du lieu d'exposition par l'artiste consistait hier à explorer sa configuration spatiale et architecturale. Une seconde possibilité, qui domine dans l'art des années 90, consiste en une enquête sur le contexte général de l'exposition : sa structure institutionnelle, les caractéristiques socio-économiques au sein desquelles elle s'inscrit, ses acteurs.[...] ». Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon-Quetigny, Les presses du réel,p.113.

Création Artistique : Platon développe l'idée que la création artistique ne fait qu'imiter de manière trompeuse la vérité des choses. Son argumentation prend l'exemple des trois modalités d'appréhension d'un objet d'usage tel que le lit. L'activité de fabrication de l'artisan doit avoir un commerce avec l'idée du lit, pour en façonner des exemplaires analogues, alors que l'artiste, par l'image qu'il en donne, ne fait qu'en représenter l'apparence. Ainsi les trois modalités de production se trouvent ordonnés selon une hiérarchie décroissante : de l'ouvrier divin de l'idée à celle de l'ouvrier humain jusqu'à l'artiste ou le poète qui se contentent de proposer un simulacre de l'idée, et qui, pour cette raison seront exclus de la cité. On peut considérer que ces trois productions donnent naissance à trois médiations ; la connaissance vraie qui, par la contemplation, fait accéder à l'essence intelligible ; le savoir-faire de l'artisan qui donne naissance aux objets du monde et à leurs usages ; enfin, l'imitation de l'artiste qui produit une image destinée à une réception sensible. Caune, J. (1999). *Pour une Ethique de la médiation*. Le Sens des Pratiques Culturelles. Grenoble. P.U.G. 273. 199.

Espace de l'exposition : « C'est un espace séparé du monde, un territoire artificiel, organisé selon des règles de mise en scène qui lui sont propres. » Davallon Jean (2000). *L'Exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris, L'Harmattan. (p.175)

Exposition : « [...] l'exposition s'actualise comme dispositif particulier de mise en forme d'une intention. » SCHIELE, B. (2001).*Le Musée de sciences, montée du modèle communicationnel et recomposition du champ muséal*. Paris, L'Harmattan. p. 9.

Exposition : « [...] l'exposition engage le visiteur dans un processus complexe de réception des informations qu'elle lui propose. L'exposition se définit comme le mode d'organisation de supports entre eux . » SCHIELE, B. (2001).*Le Musée de sciences, montée du modèle communicationnel et recomposition du champ muséal*. Paris, L'Harmattan. p. 121.

Exposition : « L'exposition effectue donc un double travail, de recontextualisation des informations par les relations qu'elle tisse entre chacun des éléments qu'elle réunit, et de réinterprétation de ces informations en les traduisant dans le langage ordinaire. » SCHIELE, B. (2001).*Le Musée de sciences, montée du modèle communicationnel et recomposition du champ muséal*. Paris, L'Harmattan. p.199.

Exposition: « L'exposition, parce qu'elle met en scène et par la façon dont elle le fait, cherche à orienter la façon de voir ce qu'elle montre et de recevoir les informations qu'elle donne sur ce qui est montré. En un mot, toutes les expositions, à des degrés divers, visent à agir sur le visiteur pour modifier sa perception, sa vision des choses, sa sensibilité esthétique, ses connaissances. Bref, elles cherchent toutes à influencer sur son comportement. » SCHIELE, B. (2001). *Le Musée de sciences, montée du modèle communicationnel et recomposition du champ muséal*. Paris, L'Harmattan. p. 211.

Exposition: " une exposition est de plus en plus comparable à une création proche d'une véritable œuvre contemporaine. Certes, elle n'est pas le résultat de l'action d'un unique créateur, mais plutôt de l'association de nombreux acteurs complémentaires. (...) Une exposition présente une question scientifique, par l'intermédiaire, entre autre, d'objets, de textes, de mise en scène particulière entraînant des ambiances, des recontextualisations des éléments utilisés, dans le but de traduire le(s) sens que les concepteurs s'étaient fixé(s) ". Cohen, Cora. (2001). *Quand l'enfant devient visiteur : Une nouvelle approche du partenariat Ecole/Musée*. L'Harmattan. Pages 103 et 104.

Exposition: « Faire de la visite une *représentation fictive* dont le visiteur est l'acteur principal et qui est composée de microséquences développées à partir des points d'arrêt du visiteur et s'enchaînant selon un scénario qui correspond au déroulement de la visite. » Davallon Jean (2000). *L'Exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris, L'Harmattan. (p.251)

Exposition : « L'exposition est le média de la présence : il réunit physiquement objet et visiteur. » Davallon Jean (2000). *L'Exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris, L'Harmattan. (p.191)

Exposition:« Dans sa plus grande généralité, on peut alors définir l'exposition comme un dispositif résultant d'un agencement de choses dans un espace avec l'intention (constitutive) de rendre cet espace signifiant à des sujets sociaux.»Davallon,J (2000).*L'exposition à l'œuvre :Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'harmattan..Page 11

Œuvre : [...] Le lieu de l'œuvre est indissociable de l'œuvre et, [...] la démarche du spectateur en direction de l'œuvre fait partie de la perception et donc de la définition de l'œuvre elle-même. Recht, R. (2000). *Médiation de l'Art Contemporain*. Paris, Editions du Jeu de Paume. (page 33).

Œuvre : Le mode de production de l'art comme celui de sa réception est dominée, aujourd'hui encore, par la notion selon laquelle l'« Artness » est constitué de la particularité des qualités d'un objet. Ces qualités apparaissent comme le résultat du talent de l'artiste, et l'objet produit reçoit le qualificatif d'« œuvre ». Et l'on s'attend donc à ce que les œuvres, par le simple fait d'exister, garantissent la présence de l'art. Si néanmoins celui-ci ne s'impose pas comme une évidence, c'est le bagage culturel du spectateur ou la qualité de l'œuvre qui sont remis en question. Masset, P. (2000). *Médiation de l'Art Contemporain*. Paris, Editions du Jeu de Paume. (page 51).

Œuvre d'art : [...] En éprouvant une émotion esthétique devant une œuvre d'art, nous accédons à une voie qui va nous conduire à la rencontre de nous-mêmes. C'est pourquoi l'œuvre d'art nous sollicite toujours, non pas en tant que groupe ou public, mais en tant qu'individu. C'est là sa force, mais aussi son exigence. Recht, R. (2000). *Médiation de l'Art Contemporain*. Paris, Editions du Jeu de Paume. (page 35).

Œuvre d'art : Les œuvres ne sont pas faites uniquement de contenus, mais d'aspects formels : matière, techniques, dimensions... La présence de situations ou de personnages dans le contexte des œuvres d'art peut conduire à une utilisation de celles-ci comme instruments, au lieu de produits ayant une identité déterminée dont on peut pénétrer le sens. Pironti. A. (2000). *Médiation de l'Art contemporain*. Paris, Editions du Jeu de Paume. (page 72).

Œuvre d'art : " une œuvre d'art n'est jamais anonyme : elle contient sous ses apparences l'exceptionnelle sensibilité de son créateur et, avec celle-ci, la qualité d'une époque, un moment du monde, une étape de la

pensée". Florisoone (1954). Cohen, Cora. (2001). *Quand l'enfant devient visiteur : Une nouvelle approche du partenariat Ecole/Musée*. L'Harmattan. Page 104.

Œuvre d'art : « elle vise toujours au-delà de sa simple présence dans l'espace ; elle s'ouvre au dialogue , à la discussion, à cette forme de négociation interhumaine que Marcel Duchamp appelait le *coefficient d'art* et qui est un processus temporel, se jouant ici et maintenant. Cette négociation s'effectue dans une *transparence* qui la caractérise en tant que produit du travail humain :en effet, elle montre(ou suggère) à la fois son processus de fabrication et de production, sa position dans le jeu des échanges, la place-ou la fonction-qu'elle assigne au regardeur, et enfin le comportement créateur de l'artiste ». Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon-Quetigny, Les presses du réel,p.43.

Œuvre d'art : « Theodor W. Adorno [...] considère les œuvres d'art comme des produits de l'activité humaine, des artefacts « qui parlent d'une manière qui est refusée aux objets naturels et aux sujets qui les produisent ». L'œuvre d'art dans cette perspective est une réponse à sa propre question et « aucune œuvre d'art ne doit être décrite ni expliquée sous les catégories de la communication ». » Caune, J. (1995). *Culture et Communication. Convergences Théoriques et Lieux de Médiation*. Grenoble, P.U.G. 135 pages. P.106

Œuvre d'art : « L'œuvre ne saurait être comprise hors de l'espace pour lequel elle a été faite, ce qui rend d'autant plus paradoxale la position qu'elle occupe dans le musée où, très précisément, l'espace originaire, sa première destination (château, église, maison...) est oubliée, *suspendue* comme le dit J.-L. Déotte. ». Caillet, E. (1995). *A l'approche du Musée, la Médiation Culturelle*. Lyon, Presse Universitaires de Lyon. 306 pages. Page 41.

Scénographe : «Le scénographe vient du spectacle vivant et, lorsqu'il travaille pour des musées, les conceptions qu'il développe s'en inspirent. La muséographie est pour le scénographe le moyen de faire passer des messages, d'émouvoir, de suggérer une ambiance. Le scénographe doit avoir, là aussi, une bonne expérience de la muséographie, car la scénographie de musée est très éloignée de la scénographie du spectacle vivant. La différence essentielle entre les deux types de prestations tient à ce que la scénographie de spectacle est éphémère , alors que la muséographie est au contraire faite pour durer» RASSE, P.(1997). *Techniques et cultures au musée*. Lyon, Presses universitaires de Lyon.p.148

Scénographie : "La scénographie induit volontairement un parcours de visite qui constitue le premier niveau d'approche pour le visiteur."Eidelman,J & Van Praet,M. (2000). *La muséologie des sciences et ses publics*. Paris,PUF. Page 28

Signalétique du musée : "(...) la signalétique, en encourageant et en stimulant cette activité de schématisation, renforce ce que l'on pourrait appeler la compétence de visite, c'est à dire une disposition acquise par le visiteur devenu capable d'anticiper et de prévoir, de planifier et réguler lui-même activement sa déambulation et son itinérance, et non pas d'errer au hasard et de subir des injonctions contradictoires. Pour que la signalétique remplisse parfaitement ses buts, elle doit être suffisamment dense et réalisée selon les règles de l'art, mais également dépendante d'une double contrainte : le système des priorités de fréquentation et le système terminologique. "Eidelman,J & Van Praet,M. (2000). *La muséologie des sciences et ses publics*. Paris ,PUF. Page 127