

Extraits et extractions

Matière, gestes et transgressions

Exposition du 03/10/2014 au 04/01/2015

Document pédagogique

Les Abattoirs – Frac Midi-Pyrénées

Des œuvres, des élèves, des expériences à vivre !

Avec cette exposition, le musée des Abattoirs met en avant des œuvres issues de sa collection. Certaines sont bien connues des habitués des lieux, d'autres sont inédites, acquises ou confiées au musée récemment.

Le titre de l'exposition, « Extraits et extractions », pourrait dans un premier temps sembler bien énigmatique. Mais n'oublions pas qu'au musée, chaque œuvre exposée est extraite de plusieurs ensembles :

- de la totalité de la production d'un artiste,
- de la collection à laquelle elle appartient,
- des réserves du musée, ou du lieu de stockage de l'institution habituellement en charge de sa conservation.

Les œuvres ainsi isolées deviennent, par leur regroupement sous forme d'une exposition temporaire, un nouvel ensemble. Est-ce leur faire violence ? Car extraire, c'est séparer, opérer, cela peut être douloureux. Dans ce lieu (les anciens Abattoirs de Toulouse), comment résonnent ces termes ?

Avant de s'engager dans l'étude du contexte et des enjeux liés à cette exposition, voici en avant-propos, les définitions des mots « Extrait » et « Extraction », piochées sur le site internet du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales¹ :

EXTRAIT

- A.
Préparation obtenue par dissolution d'une substance animale ou végétale et par évaporation ultérieure du solvant.
- B.
Fragment ou ensemble de fragments d'une œuvre écrite, choisis pour en caractériser le contenu ou l'esprit.
- C.
Partie d'un acte officiel fidèlement copié sur l'original ou la minute. Extrait d'acte de naissance; extrait du casier judiciaire; extrait mortuaire; extrait baptistaire ou extrait de baptême; extrait des délibérations du conseil général.

EXTRACTION

- A.
1. Action d'extraire un minerai, une roche des sols où ils sont enfouis.
 2. Action de retirer des chairs, de l'organisme, un corps étranger ou une dent.
 3. TECHNOL. Action de faire sortir par aspiration (de la fumée, des déchets) d'un milieu.
 4. [En gén., dans des énoncés scientifiques] Action de retirer quelque chose d'un lieu clos.
- B.
Action de séparer une substance du composé dont elle fait partie.
- C.
MATH. Extraction d'une racine carrée. Le calcul d'une racine carrée.

¹ <http://www.cnrtl.fr>

Considérant ces éléments, plusieurs évidences surgissent. Proposer des extraits de la collection du musée, ce serait donc tenter d'en caractériser le contenu et/ou l'esprit. Ces œuvres exposées présentent, de fait, une grande variété de formes. La mise en relation de pièces majeures de la collection et d'œuvres acquises récemment engage un dialogue voire une confrontation entre les créations de différentes époques. Cet extrait de la collection incarnerait donc la mission de la structure : destinée à conserver et à transmettre, mais également permettant au spectateur de découvrir régulièrement de nouvelles œuvres. Il s'agit de voir et revoir des œuvres de Jean Dubuffet, Antoni Tàpies, ou encore François Morellet, mais aussi de permettre au public d'aller à la rencontre des formes de création les plus actuelles.



La façade du musée des Abattoirs-FRAC Midi-Pyrénées

D'autre part, le titre de l'exposition semble mettre l'accent sur l'aspect matériel des œuvres. Les matériaux, les objets, les matières et les gestes ayant permis leur émergence, ont constitué un axe privilégié par le conservateur afin de guider l'organisation de cette présentation, qui se déploie dans les salles du rez-de-chaussée et du sous-sol du musée. Le fil rouge de cette exposition est donc la relation à la matérialité de l'œuvre, dans ce qu'elle a de plus palpable², afin de mettre en évidence les choix des artistes et leur incidence sur les formes qui en découlent. Il s'agit d'observer les liens qui se tissent entre la matière (façonnée, détournée, accumulée, recouverte, superposée, transformée, juxtaposée, répétée, caressée, trépidante, violente, étalée, barbouillée, bruyante, brouillée, évanescence voire dématérialisée,...) et le sens donné à l'œuvre.

Le titre *Extraits et extractions* entre également en résonance avec les domaines de l'archéologie et de la géologie, comme s'il s'agissait de les sortir de l'ombre des réserves du musée afin de les dévoiler au public. S'il est question d'une archéologie ici, ce serait celle de l'art de la seconde moitié du 20^{ème} siècle, et du début du 21^{ème} siècle. En effet, l'exposition *Extraits et Extractions* constitue un panel très riche de différentes formes artistiques. Peinture, dessin contemporain, sculpture, installation, environnement, vidéo : c'est à un véritable tour d'horizon de l'art moderne et contemporain que nous pouvons convier nos élèves. Cette exposition

² Bien qu'évidemment, la « palpation » autorisée au musée soit uniquement celle du regard !

constitue un support d'une grande richesse permettant d'imaginer des situations d'apprentissage multiples et répondant bien entendu aux exigences des programmes d'enseignement :

Programme d'enseignement des arts plastiques au collège :

« L'enseignant doit favoriser les contacts directs avec l'Art sous des formes variées en privilégiant ceux qui permettent une rencontre réelle avec les œuvres »

Organisation de l'enseignement de l'histoire des arts à l'école primaire, au collège et au lycée :

Aux trois niveaux du cursus scolaire, Ecole primaire, Collège, Lycée, l'histoire des arts (...) implique la constitution d'équipes de professeurs réunis pour une rencontre, sensible et réfléchie, avec des œuvres d'art (...). Il est aussi l'occasion de renforcer, autour d'un projet national conjoint, le partenariat entre les milieux éducatifs et les milieux artistiques et culturels. (...) Elle est l'occasion, pour tous, de goûter le plaisir et le bonheur que procure la rencontre avec l'art.

L'enseignement de l'histoire des arts a pour objectifs : - d'offrir à tous les élèves, de tous âges, des situations de rencontres, sensibles et réfléchies, avec des œuvres relevant de différents domaines artistiques (...), - de les aider à franchir spontanément les portes d'un musée, d'une galerie, d'une salle de concert, d'un cinéma d'art et d'essais, d'un théâtre, d'un opéra, et de tout autre lieu de conservation, de création et de diffusion du patrimoine artistique (...).

L'enseignement de l'histoire des arts implique, avec l'aide des partenaires concernés, la fréquentation des lieux de création, de conservation et de diffusion de l'art et de la culture, (...).

Chaque œuvre est envisagée comme un *micro-monde*, un univers indépendant dans lequel le spectateur est invité, l'espace d'un instant, à résider. L'organisation de cette exposition offre au spectateur une multiplicité d'expériences, l'extirpant souvent *manu militari* de la frontalité face aux œuvres, embarquant son corps et son esprit dans des aventures inédites. Ces différentes formes de relations à l'œuvre invitent nos élèves à un ensemble de nouvelles expériences.

Les œuvres exposées font également fortement écho à une autre exposition ayant lieu simultanément aux Abattoirs : *Anthropocène Monument*³. Mise en place dans le cadre du festival *La Novela*, cette exposition présente des propositions d'artistes autour de monuments interrogeant la relation entre l'homme et son environnement.

³ L'exposition *Anthropocène monument* s'attache aux bouleversements scientifiques, sociologiques, environnementaux et artistiques contemporains. Le terme « anthropocène » désigne une nouvelle époque géologique, dominée par l'action humaine. L'exposition dévoile 30 projets d'artistes envoyés à la suite d'un appel lancé par Bruno Latour, Bronislaw Szerszynski et les Abattoirs. Un focus particulier est consacré au projet de l'artiste argentin Tomás Saraceno.

Anthony Mc Call : *Leaving (with four half turns)*, 2009

Ordinateur, fichier numérique, vidéoprojecteur, machine à fumée, enceintes

Edition, 1/5

Durée : 30 minutes

Anthony Mc Call est né en Angleterre en 1946. C'est un cinéaste britannique installé à New-York. Il développe, au début des années 1970, un travail au croisement de l'art minimal, de l'art conceptuel, de la performance et du cinéma expérimental. En 1973, année de son départ aux Etats-Unis, Anthony McCall réalise une série d'œuvres à partir de figures géométriques simples, tracées directement sur la surface de la pellicule de film 16mm avec un stylo à bille, un compas et un peu de gouache blanche. Le premier film de la série, intitulé *Line describing a cone (Ligne décrivant un cône)*, donne à voir durant vingt minutes la progression du tracé d'un cercle, dessiné image par image sur le support. Projeté dans une salle légèrement enfumée, le rayon de lumière se transforme progressivement en un cône lumineux envahissant l'espace. C'est le premier "solid light film" (film de lumière solide). Se concentrant sur les composants premiers du cinéma (la lumière, la durée), Anthony Mc Call propose un renversement complet : le film n'est plus sur l'écran mais dans l'espace. Au début des années 2000, McCall a trouvé dans l'outil numérique la possibilité de poursuivre son travail en lui donnant un nouveau souffle, tout en conservant les fondements de celui-ci. Ainsi, à partir de 2005, émerge une nouvelle série d'œuvres, dans laquelle s'inscrit *Leaving (with four half turns)*.

Cette œuvre fait partie des acquisitions récentes des Abattoirs, puisqu'elle a rejoint les collections en 2012. Le musée conserve deux œuvres d'Anthony Mc Call : *Line describing a cone* réalisée en 1973 et *Leaving (with four half turns)* datant de 2009. Ces deux pièces, qui se répondent l'une – l'autre, ont été réalisées à 36 années d'intervalle. Dans la première, un cercle de lumière se forme à partir d'un point, alors que dans la seconde, des variations s'opèrent à partir du cercle initial.

Toucher la lumière (extraits)

*Toucher la lumière
Dans la forêt de mes jours
aucune place sauf pour le vent*

*Pour toucher la lumière
tu dois t'appuyer sur ton ombre⁴*

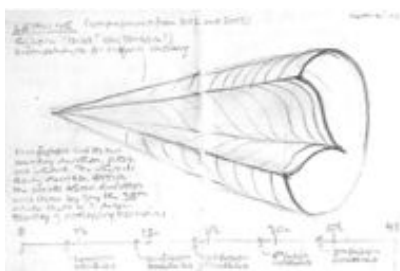
Les conditions de monstration de cette œuvre sont très particulières. L'espace de la salle d'exposition a été remodelé afin de garantir un noir complet. Un double sas cloisonné, peint entièrement en noir, nous amène à l'écran qui a été construit pour l'œuvre. Elle est isolée de la lumière, mais également des bruits et de l'agitation du musée, à tel point qu'il n'est pas aisé d'y accéder. Pénétrant dans cet espace

⁴ Adonis, in *Toucher la lumière*, Ed. Fata Morgana, 1997. Ouvrage d'artiste en édition limitée à 30 exemplaires, comportant chacun une peinture originale de Farid Belkahlia. Texte traduit de l'arabe par Anne Wade Minkowski.

habituellement ouvert, ne voyant rien dans un premier temps, il n'est pas facile de se repérer, et de comprendre où se situe l'œuvre. Lorsque l'on arrive à tâtons dans la pièce où se joue la projection, l'œil doit s'accoutumer à l'obscurité très dense qui y règne. L'adaptation du regard à cette atmosphère prend quelques instants, durant lesquels on ne sait pas très bien où l'on se trouve, et ce que l'on va voir apparaître. Pas de fauteuil, pas d'écran : les conditions de projection sont réduites au minimum. Le seul artifice ajouté à la vidéoprojection, c'est un léger brouillard, généré par une machine à fumée. Ainsi se crée dans l'espace d'exposition une sculpture de lumière autour et à l'intérieur de laquelle les visiteurs sont appelés à circuler. Avec Anthony Mac Call, l'attention du spectateur est déplacée du plan de la projection (le mur) vers le faisceau lumineux, qui se déploie dans l'espace à la manière d'une sculpture cinétique immatérielle et immersive, véritable environnement lumineux.



Le projecteur diffuse une image numérique, contrôlée par ordinateur et créée via un logiciel de design. Une ligne blanche se meut sur un fond noir, le mouvement est lent et le motif peut sembler austère. Un cercle parfait apparaît au départ, puis il subit différentes altérations, et se réduit finalement à un point. Cette apparente rigueur conceptuelle n'a pour équivalent que le sentiment d'émerveillement provoqué par l'expérience de l'œuvre. Loin des codes habituels du cinéma, qui relate un espace-temps différent de celui du spectateur, les films d'Anthony McCall proposent une expérience à vivre en direct, s'inscrivant dans la filiation de l'art minimal et donnant la priorité à la notion d'"ici et maintenant".



Croquis d'Anthony Mc Call pour
Leaving (with four half turns), 2009

L'expérience vécue par le spectateur a un caractère inédit puisqu'elle remet en question ce qu'il croit savoir des constituants mêmes du monde qui l'entoure. Le trouble et la fascination naissent d'une confusion sensorielle. Nous avons appris l'immatérialité de la lumière. Mais dans cette œuvre, la présence du fumigène révèle le phénomène lumineux, qui revêt un aspect solide. Nous avons besoin de passer la main dans ce cône de lumière pour nous convaincre qu'il est impalpable. L'expérience de ce tunnel de lumière, de cette illusion pour plusieurs sens, confère à l'œuvre un aspect magique : nous faisons l'expérience d'une lumière-matière.



Le sabre laser est une arme fictive imaginée par George Lucas pour l'épopée cinématographique *Star Wars*.



Fra Angelico :
Annunciation faite à Marie, 1430
Tempera et or sur panneau, 194 cm x 194 cm (avec la prédelle).
Musée du Prado, Espagne

Dans cette *Annunciation faite à Marie*, œuvre incontournable du peintre italien Fra Angelico, un rayon de soleil vient frapper la Vierge. Cette lumière jaune pâle dirige notre regard vers Marie, la désigne, et met en évidence son statut. Le peintre représente l'irreprésentable et donne une matérialité à un phénomène doublement impalpable : la lumière divine.

Les conditions de monstration de l'œuvre d'Anthony Mc Call conditionnent son apparition et effacent l'environnement, l'annihilent afin de mieux soumettre notre regard. Ne voyant rien, le spectateur tente de comprendre ce qui se passe. Son propre corps est aspiré par l'œuvre, l'obscurité est telle qu'il ne se voit plus lui-même. Dès lors, il est aisé de se sentir immergé, de se projeter dans la projection, de se laisser aller entièrement. L'expérience que nous faisons dans ce tunnel de lumière donne également à vivre une expérience de la durée, ou plutôt de la lenteur. En effet, le rythme très lent du mouvement de la ligne blanche est hypnotique, et ajoute une strate supplémentaire à notre étonnement.



Fujiko Nakaya : *Sculpture de brouillard n° 08025 (F.O.G.)*, 1998
Eau-brouillard générée par 1000 tuyères de brouillard et un système de moteur de pompe à haute pression.
Dimensions selon emplacement
Donation de Robert Rauschenberg
Musée Guggenheim, Bilbao

Les œuvres contemporaines font entrer l'immatériel, l'impalpable dans le champ de l'art. Dans les expériences menées par l'artiste japonaise Fujiko Nakaya, le brouillard devient un matériau artistique, et donne naissance à une sculpture mouvante, dont la forme est insaisissable⁵. Les formes générées par ces œuvres sont radicalement nouvelles, parfois déconcertantes. Elles sollicitent le spectateur en lui proposant un nouveau type de relation à l'œuvre : c'est avec son corps qu'il découvre l'œuvre, c'est lui qui recueille les informations, il est le réceptacle d'une expérience mise en scène par l'artiste.

⁵ Une vidéo présentant une sculpture de brouillard de Fujiko Nakaya est présentée actuellement aux Abattoirs, dans le cadre de l'exposition *Anthropocène Monument*.

Ben Russell : *Trypps #7 (Badlands)*, 2010

Durée : 10 minutes

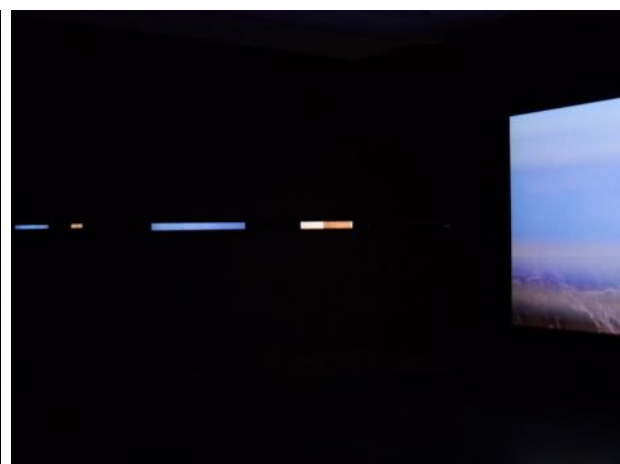
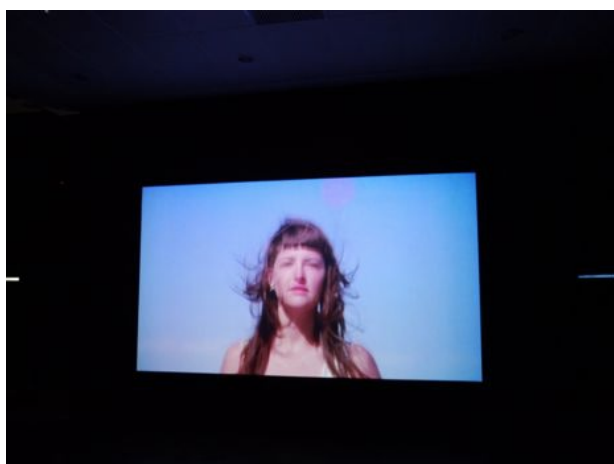
Film 16mm

Ben Russell est un réalisateur et artiste américain né en 1976. Il vit à Paris depuis 2011. Ses recherches l'amènent sur le terrain de l'ethnographie. Il qualifie ses travaux de « films documentaires ethnographiques » et évoque son « goût pour le présent ». Les films qu'il réalise se situent sur un terrain non-fictionnel.

La série des « Trypps », effectuée dans les années 2000, lui a permis d'accéder à une reconnaissance internationale de son travail.

Ben Russell a parfois réalisé des vidéos, utilisant ce support lorsqu'il veut « dater » son travail. A la manière d'un Jean Rouch⁶, il a filmé des peuples et des rituels dont il avait envie de fixer rigoureusement la trace sur l'échelle du temps. Car selon lui, la vidéo fonctionne comme un index temporel, l'évolution des techniques vidéographiques permettant de situer précisément les images qui ont été enregistrées.

Il utilise cependant le plus souvent un support film, souhaitant ainsi extirper son sujet du temps présent. En effet, l'utilisation du film permet de rendre les images « indatables », puisque la technique a peu évolué depuis son invention. Ben Russell explique ce choix par « goût pour la vérité » et estime qu'en traitant la vérité, la vidéo ne la restitue pas directement. L'artiste aime les contraintes liées au film et se sent plus proche de la matérialité de ce support. Mais il est fasciné aussi, en tant que spectateur, par l'expérience cinématographique.



⁶ Jean Rouch (1917-2004) est un réalisateur et ethnologue français. Il est particulièrement connu pour sa pratique du cinéma direct et pour ses films ethnographiques sur les peuples africains. Considéré comme le créateur de l'ethnofiction, il est l'un des théoriciens et fondateurs de l'anthropologie visuelle.

Avec *Trypps#7 (Badlands)*, c'est la première fois que Ben Russell réalise un film spécifiquement pour le présenter sous forme d'installation. Il explique dans une interview⁷ qu'il a essayé, au début du tournage, d'être le personnage représenté dans le film. Il a rapidement fait un constat d'échec : cela ne fonctionnait pas !

Les sept films de la série « Trypps » parlent de la transe. Mais ce dernier film aborde le sujet frontalement, sans détours. Sans tomber dans les clichés liés à la drogue, cet *acid trip*⁸, comme le nomme l'artiste, ne se veut pas le compte-rendu ethnologique d'une expérience qui est trop personnelle, trop intime, selon lui pour pouvoir être restituée à la façon d'un documentaire.

Lorsque le film commence, on observe une jeune fille, immobile, sans comprendre la relation qui s'établit entre elle et le paysage désertique. Puis, son regard perdu, le miroir qui intervient pour brouiller les repères, la vitesse croissante des mouvements de l'image liée aux mouvements du miroir, et le son qui devient de plus en plus présent, de plus en plus fort : tout s'accélère, le voyage prend la forme d'une expérience envoûtante. Et nous partons avec elle sur les chemins d'une expérience sensorielle inédite !

Extrait du tableau présentant les notions à étudier dans le cadre du programme d'enseignement de la philosophie en classe terminale, série Littéraire :

Notions :	
Le sujet	<ul style="list-style-type: none"> - La conscience - La perception - L'inconscient - Autrui - Le désir - L'existence et le temps

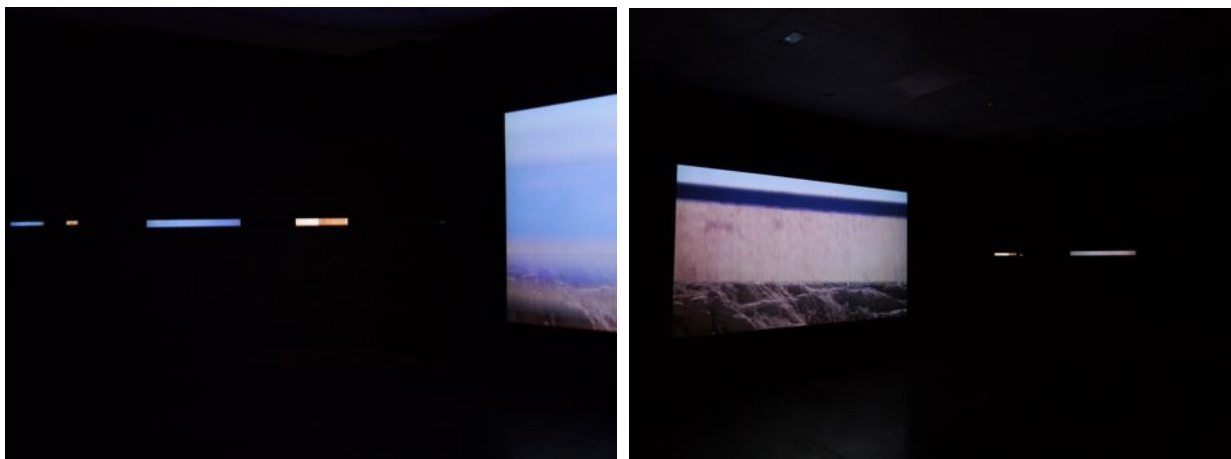
La jeune femme semble perdue dans le parc national des Badlands, territoire indien du Dakota. Son regard est désorienté. A mi-parcours, le film révèle un dispositif spectaculaire : c'est par le biais d'un miroir brisé, actionné au rythme du son d'une cloche, que l'artiste filme l'une de ses proches en état second après la prise de psychotropes. Le panorama est bouleversé, le film progresse rapidement vers une abstraction psychédélique, qui transforme le paysage et le personnage en un méli-mélo de terre et de corps indéchiffrable. Ben Russell fait l'éloge de la distorsion, se dégageant vigoureusement du carcan narratif et figuratif auquel l'industrie cinématographique soumet traditionnellement les réalisateurs américains.

Fasciné par l'expérience cinématographique, Ben Russell évoque le « cinéma qui produit sa propre expérience, qui peut fonctionner comme un lieu de transcendance

⁷ Les citations de Ben Russell, et la plupart des informations relatives à l'œuvre ont été trouvées dans une interview datant de Septembre 2010, entre Anrew Rosinski et Ben Russell, publiée sur le site DINCA.org

⁸ « Voyage sous LSD »

en lui-même ». En tant qu'artiste, il est extrêmement attentif à la façon dont le spectateur perçoit, vit, ressent son travail. Il suffit d'observer la pièce dans laquelle est présenté le film pour s'en convaincre. 4 haut-parleurs sont situés aux 4 coins de la salle et diffusent un son constitué de basses et hautes fréquences à un volume important. Des miroirs ont été installés, selon la prescription de l'artiste, tout autour de la pièce, à une hauteur d'environ 1,50 m du sol, soit l'équivalent de la hauteur du regard et des oreilles d'une personne adulte. D'une largeur de 7,5 cm, cette bande vient faire écho au miroir présent dans le film, et reflète les images en les démultipliant en dehors des limites de l'écran. Le spectateur est entouré par les images, elles se répandent dans la pièce, comme un flux continu, impossible à interrompre. L'expérience phénoménologique vécue par le personnage à l'écran se transmet au spectateur, qui part lui aussi dans un voyage intérieur. Aspiré par les images, ressentant une réelle perturbation sensorielle, la mise en miroir du sujet regardé et du sujet regardant fonctionne ! Aucun siège pour s'asseoir ou s'accorder un temps de repos : l'expérience doit être vécue de plein fouet, sans compromis, il faut s'acquitter du vertige provoqué par les images !



Programme d'arts plastiques, classe de 3^{ème} :

L'expérience sensible de l'espace permet d'interroger les rapports entre l'espace perçu et l'espace représenté, la question du point de vue (fixe et mobile), les différents rapports entre le corps de l'auteur et l'œuvre (geste, posture, performance), entre le corps du spectateur et l'œuvre (être devant, dedans, déambuler, interagir).

Programme d'arts plastiques, classe Terminale :

L'espace du sensible : Ce point du programme est à aborder sous l'angle de la relation de l'œuvre au spectateur. Comment réfléchir la mise en situation de l'œuvre dans les espaces de monstration, prendre en compte les éléments techniques classiques, du socle à la cimaise, jusqu'aux conditions les plus ouvertes, de la projection à l'installation ou tous autres dispositifs.

Abstractions terriennes

Un univers peuplé de toiles et de sculpture abstraites nous attend, immobile, contrastant avec les expériences vécues dans les deux premières salles de l'exposition. Ici pas de mouvement : les œuvres attendent que l'on vienne à leur rencontre, et que l'on perce leurs mystères. Alors que le reste du musée est quasi-exclusivement occupé par des productions ultra-contemporaines (pour ce qui concerne les salles du rez-de-chaussée et du sous-sol), ici le temps semble suspendu. La configuration « traditionnelle » de l'accrochage vient nous surprendre, et marquer une pause dans le parcours.



Cette salle regroupe des œuvres caractéristiques des abstractions informelles et matiéristes des années 1950. L'accent a été mis sur les obsessions terriennes des avant-gardes de l'immédiat après-guerre. En échos aux terres dévastées, criblées d'impacts, aux charniers ou aux explosions atomiques : ces œuvres issues de différentes cultures mais produites concomitamment, portent le deuil d'un monde. Mais également, par l'énergie qu'elles dégagent, la possibilité d'un renouveau.

Les œuvres présentées sont abstraites. Elles proposent donc, à leur manière, une expérience perceptive, un chemin à emprunter sans destination prédéfinie. Bien qu'il s'agisse d'œuvres reconnues et dont la qualité n'a pas à être remise en question, elles peuvent provoquer un questionnement, voire sembler déstabilisantes pour les élèves.

Matières superposées : accumulations, recouvrements et empâtements

Les sculptures de Sofu Teshigahara ponctuent l'espace et invitent à une déambulation, à une découverte. Le spectateur tourne, vire, change de point de vue et tente de décrypter les formes afin de percer les mystères de ces créatures.

Visages grotesques, totems ou animaux anthropomorphes ? Constituées de plusieurs éléments assemblés, elles ont été sculptées dans du bois par l'artiste puis recouvertes de plaques de laiton. La matière est cachée et révélée dans un même mouvement : la forme nous parvient mais à travers un filtre de laiton, une enveloppe de fer.



Dubuffet Jean : *Messe de terre*, 1960
Papier mâché collé sur bois, 150 X 195 cm

Dans les tableaux de Jean Dubuffet, le support devient palimpseste, la peinture est une matière sculpturale. Là aussi, les recouvrements successifs constituent l'œuvre, et la dévoilent en même temps qu'ils la cachent. La matière déposée par couches successives constitue le corps de l'œuvre.

Programmes d'arts plastiques, collègue

Comme étendue et substance, la couleur introduit à des notions d'épaisseur, d'opacité et de translucidité, de peint et de non-peint. Elle constitue un matériau physique par lequel on peut représenter un monde, mais c'est aussi un milieu dans lequel des gestes et traces du peintre sont inscrites.

Jean Dubuffet, au carrefour entre la première et la seconde moitié du vingtième siècle, abandonne la couleur (il y reviendra, bien entendu, dans les années 1970) et la figuration, pour se vouer à la matière. « *L'art doit naître du matériau (...) le geste essentiel du peintre est d'enduire*⁹ », affirme-t-il. Son intérêt pour les matériaux pauvres (cambouis, graviers, sable) et sa volonté de se détacher des valeurs de l'art officiel le poussent à se rapprocher des artistes de l'art brut. Jean Dubuffet tire à boulets rouges sur les codes plastiques de son époque, et affirme : « *De la boue*

⁹ Jean Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, 1963

seulement suffit, rien qu'une seule boue monochrome, s'il s'agit vraiment de peindre et non colorier des foulards »¹⁰.

Programme d'arts plastiques, classe de 1^{ère}

Figuration et abstraction : Ce point du programme est à aborder sous l'angle de la question de la présence ou de l'absence du référent : l'autonomie plastique, le rythme, la gestuelle, le géométrique, l'organique, le décoratif, le spirituel, le synthétique, etc.



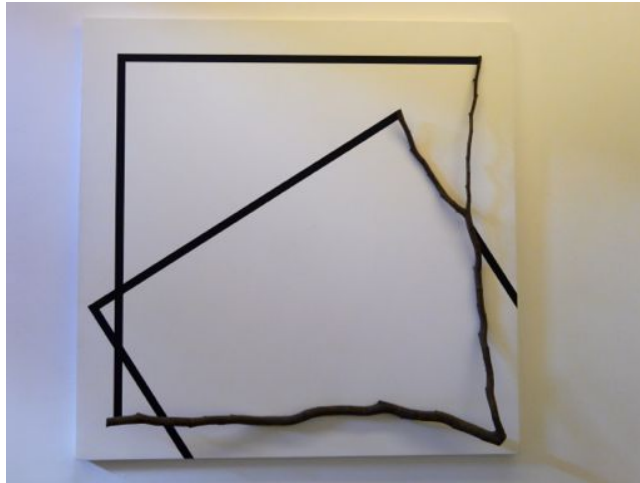
Burri Alberto : *Tutto nero*,
Peinture acrylique et sacs d'emballage sur toile de coton, 99 X 150 cm

Au début des années 1950, Alberto Burri, artiste italien né en 1915, bouleverse lui aussi les codes picturaux de son époque. Il intègre des sacs en toile de jute à sa peinture. Détenu durant la Seconde Guerre Mondiale, il commence à peindre sur ce support lors de son incarcération. Ces sacs, usés, troués, rapiécés, lacérés, sont en quelque sorte le symbole des destructions liées à la guerre, et se font l'écho des traumatismes vécus par l'artiste. Les sacs déterminent avec force les compositions dans lesquelles ils sont intégrés. A la fois sujet, support et matériau, leur force plastique est palpable : ils semblent être doués d'une autonomie et d'un dynamisme propres. Les formes qu'ils génèrent ont été rigoureusement choisies et mises en scène par l'artiste. Enfouis dans l'épaisseur de la matière, ils se mêlent à la peinture, et s'incarnent en elle. Elle agit comme un révélateur, qui oblige à reconsidérer le statut de ce matériau. La surface de l'œuvre, en relief, accidentée, présente des irrégularités dont la force saisit le spectateur : promenant son regard sur cette surface, mille évocations affleurent.

¹⁰ op. cit.

L'élégance dépouillée des œuvres d'Alberto Burri a été le ferment d'une nouvelle réflexion esthétique, notamment pour l'Art informel, l'Art brut, le Nouveau Réalisme et l'Arte Povera.

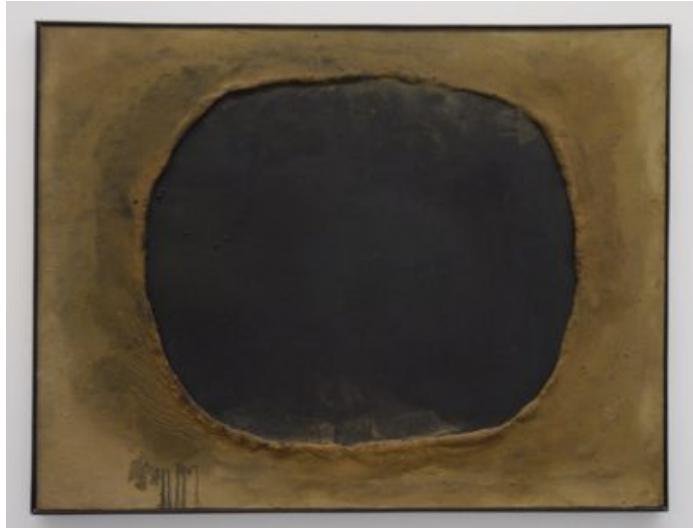
Matières juxtaposées : contrastes, formes et saturations



Morellet François : *Geometree n°109 (Parjure n°1)*, 1993
Branche et acrylique sur toile, 240 X 240 cm

Avec *Geometree n°109 (Parjure n°1)*, François Morellet donne à voir deux carrés enchâssés : l'un est entier, répétant et soulignant le format de la toile, l'autre est coupé, suggérant sa poursuite en dehors du cadre du tableau. Cette apparente rigueur formelle n'est pas sans rappeler les peintures des artistes conceptuels des années 1970. Mais François Morellet s'émancipe de la rigueur conceptuelle : il joue à prolonger le dessin d'une branche, et à imaginer les formes auxquelles elle pourrait donner naissance. Sur le support de la toile, deux éléments distincts sont juxtaposés : la peinture acrylique noire et la branche. La rigueur de la bande peinte s'oppose à la dissymétrie de la branche fixée sur la toile. François Morellet choisit son camp, en affirmant : « Aux désordres charmants de la fantaisie, je continue toujours à préférer les désordres pervers de la rigueur ». Le fragment naturel, trouvé au hasard d'une promenade.

10 ans après sa série « Géométree », Morellet accepte de se parjurer, d'abandonner ses travaux en cours et revenir en arrière. L'élément naturel contenu dans le tableau perturbe la géométrie et le dispositif méthodique de Morellet, et en détermine la composition. L'artiste disparaît, au profit de l'œuvre : aucune trace de son geste, pas de récit, pas de narration.



Antoni Tàpies : *Ovale noir*, 1957
Huile, latex et poussière de marbre sur toile, 88 X 116 cm

Antoni Tàpies, artiste espagnol né en 1923 à Barcelone, commence à peindre durant la guerre civile, qui le marque fortement. Tàpies développe, à partir de 1953, un langage pictural qui lui est propre, basé sur des recherches matériologiques lui permettant d'aboutir à une texture de plus en plus dense. Il ajoute du sable, de la terre, de la poussière de marbre à la peinture, ce qui lui permet d'obtenir une matière très dense. Dans cette épaisseur, il grave, incise, marque, griffe, entaille et déchire. Ses œuvres évoquent les vieux murs ou certains graffitis de Barcelone. Des idéogrammes et certaines formes reviennent régulièrement dans ses peintures. *Ovale noir* témoigne des recherches matériologiques d'Antoni Tàpies : un cercle noir, plutôt lisse, bien plat, est entouré par une croûte de terre, une plaque de matière. Cratère, bombe, ballon, occulus ? Ce cercle statique et mystérieux ne ménage aucune issue pour le regard du spectateur, aucune échappatoire.

**Dove Allouche : *Melanophila II ou l'ennemi déclaré_1 à 140, 2003-2008,*
Ensemble de 140 dessins numérotés de 1 à 140,
Mine de plomb et encre de Chine sur papier,
40 x 32 cm chaque, encadré**

Dove Allouche est un plasticien français né en 1972 à Paris. Ses expérimentations graphiques donnent à voir des lieux cachés, protégés, bannis, déserts, abîmés, anciens voire oubliés. Associant photographie et dessin, Dove Allouche crée des images mystérieuses, parfois situées à la frontière du lisible. Il associe des techniques traditionnelles à des processus actuels, servant un propos résolument contemporain : s'interroger sur les lieux qui nous entourent et le rôle de l'homme dans leur transformation. Dove Allouche se place en observateur d'un monde caché, il explore les limites, les bords, les coulisses, il se rend là où personne ne va : dans les égouts ou au plus près d'un incendie. Il s'aventure dans le monde comme il s'aventure dans sa pratique artistique : déterminé, curieux et précis. Des expositions personnelles lui ont été consacrées au Centre Pompidou, au Palais de Tokyo, à Lausanne, à la Nomas Foundation à Rome et à la galerie Peter Freeman à New-York. L'œuvre présentée aux Abattoirs est une acquisition récente, elle fait désormais partie de la collection permanente du musée.

« Pour la série Melanophila, j'étais connecté aux dépêches AFP et j'attendais qu'un feu de forêt d'eucalyptus commence quelque part. Un feu a démarré au Portugal. Les pompiers m'ont accordé moins d'une heure sur place, alors j'ai pris des photographies très rapidement. À partir de ces images médiocres, j'ai réalisé cent quarante dessins en cinq ans, dont je voulais qu'ils deviennent des négatifs photographiques, fruit d'un déplacement supplémentaire. Et je me suis rendu compte que le sujet lui-même s'est régénéré plus vite que le temps que j'ai mis à réaliser les dessins, car l'eucalyptus renaît de ses cendres. » Dove Allouche.

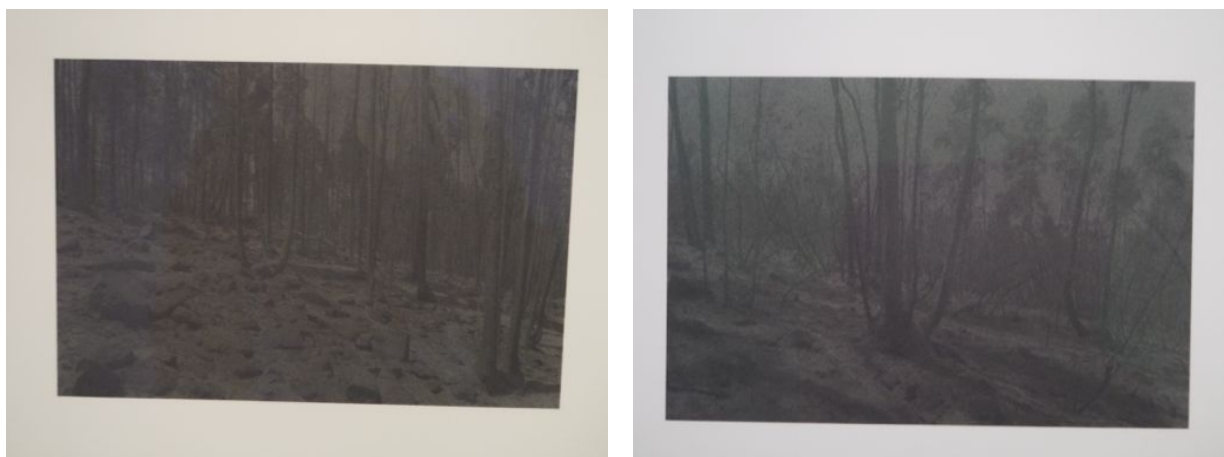
Programme de SVT, collègue

La représentation du monde ne se réduit pas à une description de celui-ci dans l'espace. Elle devient cohérente en y adjoignant celle de son évolution dans le temps.



L'ensemble présenté ici est la première production graphique de l'artiste. Composée de 140 dessins, réalisés sur une période de 5 ans, l'œuvre emprunte son titre au nom d'un insecte qui affectionne le bois brûlé. Elle évoque également le titre d'un recueil

de Jean Genet (*L'ennemi déclaré*) contenant le récit *Quatre heures à Chatila*¹¹ dans lequel l'écrivain revient sur sa visite du camp palestinien dévasté en 1982. C'est dans une situation proche, celle d'un œil invité quelques instants à mémoriser un paysage tragique, que Dove Allouche a réalisé une série de photographies dans une forêt calcinée. C'est ensuite une par une qu'il les a reprises au dessin, dessinant au carbone un paysage « carbonisé » sur un parti d'hyperréalisme. L'œuvre, qui s'assimile à une installation, est un calendrier de 5 années de sa vie, dans laquelle apparaissent en blanc les périodes pendant lesquelles l'artiste n'a pas travaillé sur le projet. Monumentale, l'œuvre se déploie dans un espace conséquent. Elle dévoile dans un même mouvement la lenteur de sa réalisation et l'instantanéité de sa naissance. Car Dove Allouche a réalisé en moins d'une heure les prises de vue qui l'ont occupé pendant cinq ans.



« Il s'agissait, à la manière d'un reporter de guerre pris dans l'urgence de l'événement, de rendre compte d'un paysage de cendres en mutation non par la photographie, mais seulement à partir de celle-ci pour aller vers le dessin. »

L'on imagine les conditions dans lesquelles ont été réalisées les photographies : fumée, cendres, braises et flammèches dont l'artiste devait se protéger. De retour dans son atelier, Dove Allouche utilise un crayon 6 B affûté en pointe, ses dessins sont d'une précision photographique. Il superpose les couches de crayon en allant du plus clair au plus foncé, sans jamais appuyer, et en revenant indéfiniment sur les détails. Entre chaque couche, l'artiste estompe afin d'« enterrer » le dessin dans la trame du papier et effacer ainsi la présence du geste.

Programmes d'arts plastiques – Collège

En arts plastiques, le dessin est une activité fondamentale. Dessiner est souvent compris par une majorité d'élèves comme une recherche d'effets de ressemblance entre un « objet » et des traces sur une surface, que cet objet soit observé, mémorisé ou imaginé. Au-delà de cette conception répandue, les arts plastiques font prendre conscience que le dessin permet aussi d'élaborer un projet, de visualiser des

¹¹ Jean Genet : *L'Ennemi déclaré - Textes et entretiens*, Gallimard, 1991, p. 408.

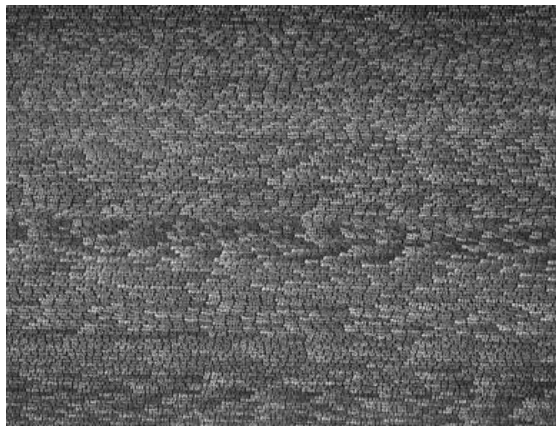
formes et un espace possibles. De la première esquisse à la réalisation définitive, l'élève peut avoir recours à une chaîne de dessins révélant l'avancée de sa pensée : esquisses, études de détails, études d'ensemble, qui sont autant de jalons dans sa recherche. A cet aspect préparatoire du dessin s'ajoute une fonction plus expressive, ludique, expérimentale et autonome. Dessiner permet alors à l'élève de laisser libre cours à son imagination, de s'engager dans un parcours aventureux au cours duquel apparaît une forme imprévue, manifestée par des éléments graphiques.

L'œuvre est conçue comme un agenda. Sa réalisation a pris cinq ans. Chaque interruption de travail supérieure à 30 jours est marquée par un « blanc » dans l'accrochage. Il y a un total de 31 « blancs » dans la salle d'exposition. Les 140 dessins sont indivisibles et sont toujours présentés ensemble. Numérotés de 1 à 140, ils sont accrochés dans l'ordre et dans le sens de la lecture, de gauche à droite.

Séquence des 140 dessins et des « blancs » correspondant aux interruptions.

1		2	3	4	5	6		7	8	9	10		11	12	13
14		15		16	17	18	19	20	21		22	23	24	25	
26	27		28	29	30		31	32	33	34	35	36	37	38	
39	40		41	42	43	44	45	46	47		48	49	50		51
52	53	54	55	56		57	58	59	60		61	62	63	64	65
66	67	68	69	70	71	72	73	74	75		76	77	78		79
	80	81		82	83	84	85	86	87	88		89	90	91	92
	93		94	95	96	97	98	99		100	101	102	103	104	105
106	107		108		109	110	111	112	113	114	115		116	117	118
119	120	121	122	123	124	125		126	127		128	129		130	131
132	133	134		135	136	137	138	139		140					

La rigueur technique dont fait preuve Dove Allouche dans ses recherches, associée à l'aspect programmatique de son travail convoque nécessairement des liens avec l'art conceptuel. Cet investissement de l'artiste dans une démarche programmatique, pensée à long terme, n'est pas sans rappeler Roman Opalka ou On Kawara.



Roman Opatka : Detail 1-35327" (detail), 1965,
Peinture acrylique sur toile,
196 cm x 135 cm



On Kawara, toiles de la 'Today Series' (1966 - 2014)¹²

Dove Allouche nous surprend. L'extrême fulgurance de l'incendie, et l'extrême lenteur du processus de création sont deux temporalités opposées qui cohabitent dans ces 140 dessins. A cette expérience du temps de la création vient s'ajouter le temps de la découverte par le spectateur, qui balaie la salle d'exposition du regard, en quelques minutes. Les petites feuilles noires semblent toutes identiques... Il faut prendre son temps, se rapprocher, et choisir... Vers quel dessin se pencher ? Par quel bout commencer ? Doit-on tous les regarder ? Sont-ils tous identiques ? Y a-t-il des variations, des « surprises » par moment ? Acceptons-nous de nous perdre dans la quantité ? Est-il important de se saisir des 140 dessins, est-ce envisageable ? Le fait de savoir qu'ils fonctionnent tous ensemble serait-il suffisant ?

La dimension ascétique de cette œuvre met fortement l'accent sur le travail de l'artiste, comme si le processus créatif pouvait faire l'objet d'une rationalisation quasi-scientifique. Mais l'austérité apparente est vite balayée par l'impression d'extrême délicatesse qui nous saisit à sa découverte. C'est de la destruction d'un territoire dont il s'agit : le comprenant, il semble difficile de faire fi de nos sensations. Dove Allouche l'a compris lui aussi, puisqu'il semble vouloir, par son action, racheter une action humaine destructrice, celle ayant mené à l'incendie.

Cette œuvre est au centre d'un ensemble de Dove Allouche composé de l'œuvre *Amas stellaire* (Portrait de José Maya), 2011, acquise en 2012 par les Abattoirs pour la collection du FRAC et d'une série de six œuvres déposées par le Centre National des Arts Plastiques en 2014 (3 photographies et 3 dessins de la série des *Surplombs*, 2009).

¹² Une oeuvre d'On Kawara est exposée actuellement aux Abattoirs, au sein de l'exposition *Symétriques Exotiques*.

Pat O'NEILL¹³ : *Runs good*, 1970

Film, 16mm

15 minutes

Pat O'Neill (né en 1939 à Los Angeles) est une figure incontournable de la scène artistique californienne. Depuis les années 1960, cet artiste et cinéaste indépendant a réalisé une vingtaine de films, courts et longs métrages.

Au même titre que Bruce Conner, il a participé à la redéfinition de l'esthétique du cinéma d'avant-garde dans les années 1960 et, au-delà, à l'invention d'une nouvelle culture visuelle. Enseignant à CalArts, école d'art de Los Angeles, de 1970 à 1978, O'Neill a également formé toute une génération de spécialistes d'effets spéciaux qui participeront aux grands succès du cinéma américain des années 1970 et 1980. Le film *Runs Good* a été acquis récemment par les Abattoirs.

Runs Good, que l'on pourrait traduire par : "marche bien" montre un espace-temps saturé par l'homme, ses conquêtes et ses technologies. L'œuvre s'approprie des images déjà existantes, datant pour la plupart des années 1940 et 1950. Ce sont les Trente Glorieuses qui sont mises en scène à la façon d'un ballet mécanique hystérique.

Programme d'Histoire : Classe de 3^{ème}

Thème 3 : La Cinquième République à l'épreuve de la durée

« Les profondes évolutions de la société française »

(Le thème des Trente Glorieuses, en lien avec celui de l'immigration en France après-guerre).

Runs Good est, selon les termes de l'artiste « un voyage sombre pour revisiter des événements, actualités et traditions populaires associées aux années 1940 et 1950 », soit la période de formation visuelle de l'artiste. Les images qu'il contient font écho au déferlement productif de l'industrie américaine de l'après-guerre. S'y croisent des avions, des routes, des jeunes femmes participant à des concours de beauté et des parades d'animaux. Les jeux de transparence et d'excitation rétinienne ne laissent aucun répit au spectateur. La partie centrale, marquée par l'irruption de formes géométriques, évoque les toiles de John Baldessari (qui enseigne dans les mêmes années que Pat O'Neill à CalArts).

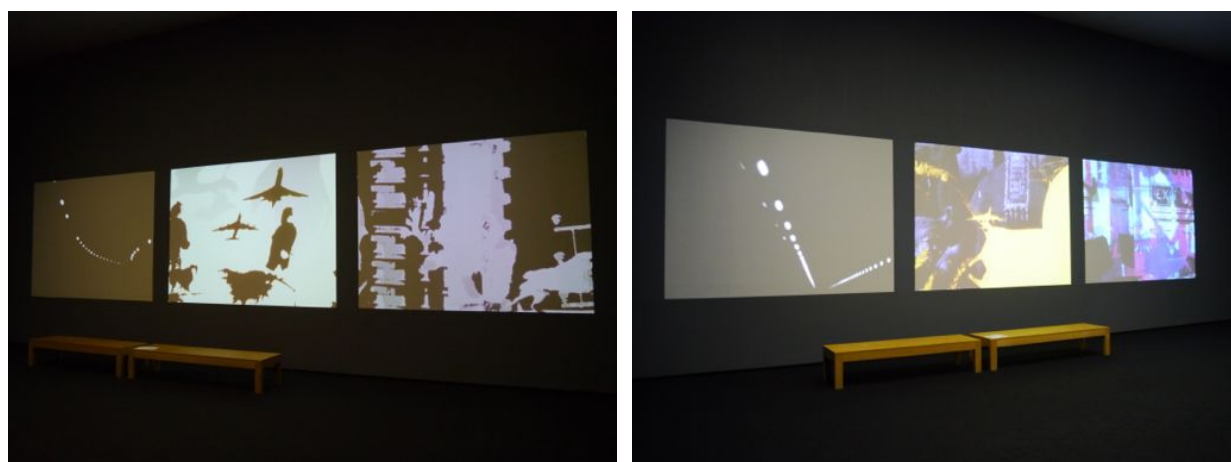
Face à cette avalanche d'images, le spectateur fait plusieurs expériences. Entrant dans la salle d'exposition, son regard est happé par un mouvement ininterrompu et extrêmement rapide : un flux d'images qui donne le vertige. Même si la culture du « zapping », et les successions d'images très rapides¹⁴ font partie de notre

¹³ Une rencontre avec l'artiste aura lieu aux Abattoirs, le jeudi 16 Octobre à 19h.

3 films seront projetés : *Water and Power*, 1989 , *Squirtgun Stepprint*, 1998 et *Painter and Ball 4-14*, 2011

¹⁴ Les émissions de TV et les films produits actuellement utilisent des montages d'images plus que dynamiques. Les plans se succèdent très rapidement. Le rythme est soutenu, captant ainsi le téléspectateur, ne lui laissant ni le loisir de s'ennuyer... ni de réfléchir à propos de ce qu'il regarde !

environnement visuel, l'expérience va bien au-delà de ce que nous expérimentons quotidiennement. Les images ont été choisies, puis montées, et traitées par l'artiste. Les rythmes et les effets spéciaux contenus dans ce film donnent l'impression qu'il a agi sur les images comme sur un matériau plastique, pétrissable, modelable à l'infini. Pat O'Neill les utilise comme une matière première, les soumettant à un traitement de choc. Il démontre (si besoin) le caractère hautement manipulable des images qui nous entourent, grâce aux possibilités de trucage permises par la tireuse optique. Rythmes, couleurs, superpositions, encadrés colorés, jeux de transparence : c'est tout le vocabulaire du cinéma expérimental qui est convoqué. C'est également, pour l'artiste, la démonstration d'un savoir-faire magistral.



Programmes d'arts plastiques, Classe de Quatrième :

La nature et les modalités de production des images. Cette entrée permet d'interroger les relations entre la nature de l'image (image unique, multiple, séquentielle, sérielle), les moyens de production (estampe, impression, photographie, image numérique), le geste et le support.

Les images et leurs relations au temps et à l'espace. Cette entrée permet de travailler la durée, la vitesse, le rythme (montage, découpage, ellipse) ; elle permet d'étudier les processus séquentiels fixes et mobiles à l'œuvre dans la bande dessinée, le roman-photo, le cinéma, la vidéo.

Il suffit de tenter d'énumérer les différents sujets représentés dans le film pour réaliser à la fois la dimension titanesque du travail de l'artiste, et le bombardement auquel le spectateur est soumis ! Faisons le test !

Image de gauche	Image centrale	Image de droite
<p>Un tunnel défile, lentement. La caméra avance, les lampes éclairant le tunnel rythment cette évolution. Un virage puis voici le bout du tunnel : une forte lumière blanche écrase l'image. Une femme de dos retire son chapeau. L'image est ralentie, grande élégance.</p> <p>Autre rythme : des couleurs et des motifs, apparaissant de façon dynamique. S'enchaînent rapidement grâce à des effets de flashes et de fondus, Des nuages, des panneaux, un homme, Des chiffres, un feu d'artifice... : rythme infernal, les images se répétant à plusieurs reprises. Certaines sont traitées en négatif.</p> <p>Puis une décélération avec l'image d'une fête foraine sur laquelle se superpose un objet faisant penser à un cœur. L'organe semble battre, être vivant, se serrant et se relâchant à un rythme régulier. Les mariées de l'image centrale réapparaissent.</p> <p>Un plan en noir et blanc : des oiseaux, un stade, une foule, des joueurs de football américain. Les images sont transparentes, se superposant les unes aux autres, brouillant leur lisibilité.</p> <p>Une image rectangulaire vient s'ajouter à ce méli-mélo déjà chargé : les mains d'un magicien en train d'effectuer un tout de passe-passe.</p> <p>Puis des engrenages, ainsi que des machines en mouvement.</p> <p>A nouveau des images se succèdent rapidement : une foule, un plongeur, des avions, la bouche d'une femme, un défilé, Marylin Monroe sur un éléphant.</p> <p>Le rectangle revient, un bison apparaît. Les bisons sont repris dans l'image principale, et la silhouette d'une femme s'y superpose. Elle danse, insouciant et légère, aguicheuse. Des avions, un bateau. La tranquillité des animaux contraste avec cette forte agitation.</p> <p>Puis l'image du tunnel réapparaît et vient boucler la boucle.</p>	<p>Une image clignotante : silhouettes d'avions, de chiens et de personnes, noires sur un fond blanc très lumineux. Des palmiers apparaissent, puis deux petites images latérales se superposent au fond : des femmes nues, présentées de façon symétrique. Il y a un léger décalage temporel entre les deux images. Elles deviennent des rectangles colorés, qui se superposent à l'image en arrière-plan.</p> <p>Un homme se cache le visage : images d'un procès, Le rythme ralentit : il dévoile son visage. Ses traits sont marqués. Images de jeunes mariés, heureux, souriants. Les images ralentissent, les deux rectangles colorés sont toujours là. Fondu au noir.</p> <p>Noir. Un rectangle coloré vertical, apparaît au centre de l'image. Il change de couleur, puis un crépitement d'images : des véhicules, des personnes qui marchent, leurs silhouettes noires se détachent sur un fond blanc. Différentes échelles, différents lieux : tout se superpose. Les images ralentissent.</p> <p>Le rectangle se fond avec l'image puis disparaît. Un roi de pacotille apparaît, puis un feu d'artifice, et un incendie. Des pigeons dans un cadre inséré en bas de l'image. Scène de remise de prix.</p> <p>Un rectangle rose apparaît, puis des soldats, qui défilent comme des spectres transparents.</p> <p>Puis à nouveau des avions, des palmiers, et un paysage, qui défile dans un long travelling.</p> <p>Puis encore les images d'avions, de personnes, en silhouettes noires sur un fond blanc. Mélange d'images ralenties et d'une succession rapide d'images.</p> <p>L'image se fige, et l'on revient sur les deux rectangles latéraux, contenant les images des femmes nues.</p> <p>Puis une dernière image du procès, avant d'atteindre la fin du film.</p>	<p>Des images rapides : foule, machines, chiens qui courent, avions, palmiers, immeubles, poteaux électriques. Superpositions d'images, la caméra bouge, dynamisme, surimpressions, couleur rose-rouge. Un rectangle vertical s'ajoute sur l'image.</p> <p>Puis des silhouettes blanches sur fond noir, des avions. On passe sous un pont. Des personnes passent. Dessin animé du mode d'emploi d'un canapé-lit, Joueurs de football américain.</p> <p>Images plus lisibles, en couleurs, femmes se font remettre un prix, exposition canine. Les avions et le clic-clac continuent à apparaître en surimpression. Silhouettes, images imbriquées, mêlées, peu lisibles.</p> <p>Puis image ralentie : le visage d'une femme en gros plan. Elle sourit et place une boucle d'oreille sur son oreille.</p> <p>Un homme maîtrise un tigre, l'image s'emplit de rose. Le visage d'une femme, un terrain de football, puis une succession de chiffres, très rapide.</p> <p>Un petit chien court. Démonstration canine. Puis images mêlées : machines, animaux, avions, panneaux, immeubles. Dominante de rose.</p> <p>Images de foule, surimpressions très rapides. Flux d'images, couleurs très contrastées. Le fond est noir, et les motifs apparaissent, camaïeu de roses et de rouges. Motifs se répètent et se superposent.</p> <p>Puis la femme à la boucle d'oreille réapparaît. Image très lisible, ralentie, rythme très lent.</p> <p>Le flux reprend : le visage d'une femme, un terrain de sport, une image érotique.</p> <p>L'homme au tigre réapparaît, l'image érotique se répète, puis c'est le noir, et les chiffres qui se succèdent reviennent.</p> <p>Le petit chien court. Une dernière salve d'images mêlées : animaux, poteaux, immeubles, et c'est la fin.</p>

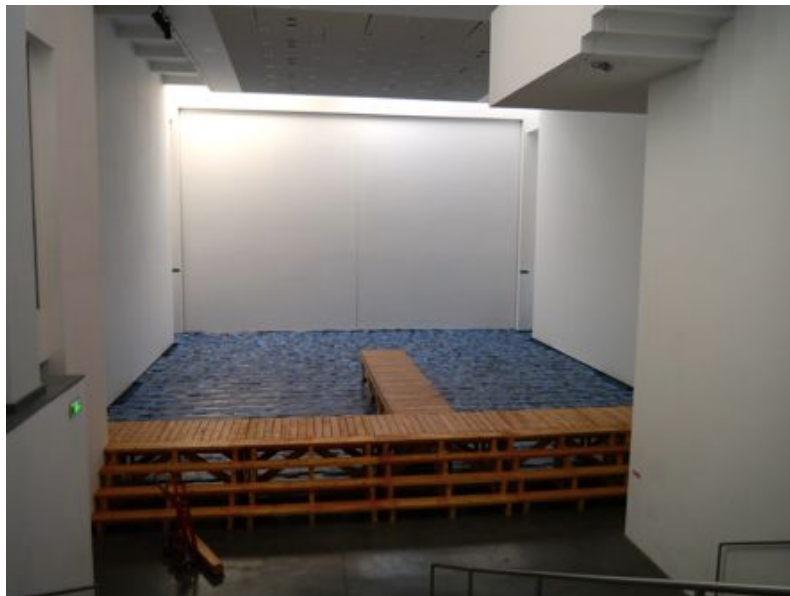
Est-il possible de se saisir de l'intégralité du film en le visionnant une seule fois ? Comment choisir quel écran regarder ? Peut-on réellement l'appréhender en 15 minutes ? *Runs good* a été initialement produit pour un seul écran. Pat O'Neill propose, quelques années après, une version pour triple écran. Le caractère de saturation des images est amplifié, le corps du spectateur vient alors se perdre dans le montage qui lui est confié ; la bande-son disparaît au profit d'une plongée sensitive. Notre regard n'a d'autre choix que de sélectionner, de procéder à un nouveau montage du film. Notre vision est partielle, chaque spectateur est confronté à l'impossibilité de « tout voir ».

Runs Good est un film éblouissant et puissant. Il critique avec une ironie joyeuse la société industrielle. Mais il génère un malaise car il associe à la fois un sentiment de trop plein (trop rapide, trop d'images, trop de motifs, trop de couleurs) et une grande frustration chez le spectateur, qui n'arrive pas à se saisir de l'intégralité de l'œuvre.

Cildo Meireles : *Marulho (La houle)*, 1991-1997
Œuvre en trois dimensions, Installation sonore
Bois, papier, son

Cildo Meireles est un artiste brésilien, né à Rio de Janeiro en 1948. Depuis les années 1970, il crée des dispositifs au travers desquels il explore les domaines de la philosophie, de la politique, de l'histoire, de l'histoire de l'art, de l'anthropologie, de la sociologie, de la linguistique, du design et de l'architecture. Ses installations prennent appui sur une réflexion sur le monde, son fonctionnement, ses valeurs. A la fois conceptuel et spectaculaire, l'art de Meireles se nourrit des paradoxes de la société contemporaine et les décline sous des formes variées. Le spectateur est considéré par l'artiste comme un maillon indispensable dans le cheminement de l'œuvre, qu'il active par sa présence et ses actes.

L'eau est entrée dans le musée ! Comment ? Pourquoi ? Est-ce la Garonne, le fleuve emblématique de Toulouse, mais dont la menace permanente hante le musée ?



La salle Picasso est située en sous-sol du musée des Abattoirs et impressionne par ses dimensions. D'une hauteur sous plafond vertigineuse, elle a été creusée dans le sol et n'existait pas à l'origine du lieu, lorsque les Abattoirs ont été construits au début du 19^{ème} siècle¹⁵. D'une superficie de 243 m², elle a été quasiment creusée au niveau du fleuve, à -11 mètres. L'installation de Cildo Mereiles éclipse ce que nous savons de cet espace et nous transporte ailleurs. C'est une œuvre à vivre, qui s'éprouve physiquement. Nous changeons de dimension, comme si en ce lieu pouvaient cohabiter différentes réalités.

¹⁵ Pour en savoir plus, se reporter au dossier pédagogique consacré à la réhabilitation des Abattoirs : <http://www.lesabattoirs.org/enseignants/dossiers/2012/unpatrimoinerehabilite.pdf>

Arts plastiques - Classe terminale

L'espace du sensible : Ce point du programme est à aborder sous l'angle de la relation de l'œuvre au spectateur. Comment réfléchir la mise en situation de l'œuvre dans les espaces de monstration, prendre en compte les éléments techniques classiques, du socle à la cimaise, jusqu'aux conditions les plus ouvertes, de la projection à l'installation ou tous autres dispositifs. Les conditions de la perception sensible (regard, sensation, lecture, etc.) sont à anticiper dans l'élaboration formelle du projet plastique.

Une jetée de bois surplombe un sol couvert de livres (de trois tailles distinctes) composés d'images en gros plan de la mer et agencés en une sorte de patchwork: une « mer d'eau sèche », selon la formule de l'artiste. Une bande sonore emplit l'espace : un montage son est diffusé, il évoque le bruit de la mer. Cet environnement sonore a été réalisé à partir du mot « eau », dit par quatre-vingt personnes dans trente langues différentes. Le nombre 80 ne désigne pas une quantité définie, il évoque la diversité des langues existantes selon un modèle utopique qui est celui de Babel. Les mots se fondent en une clameur indistincte simulant le bruit de la mer.



Le montage de la pièce, en septembre 2014, aux Abattoirs.

Le technicien a passé plusieurs jours à disposer les 6000 livrets, selon le plan fourni par l'artiste.

Arts plastiques – Classe de 1^{ère}

Figuration et construction : Ce point du programme est à aborder sous l'angle de la question des espaces que détermine l'image et qui déterminent l'image. Toute image est perçue dans un espace d'énonciation : la page, le texte, le mur, la rue, etc. L'image contient elle-même des espaces : espace littéral, espace suggéré (le point de vue, le cadrage, les représentations spatiales), espace narratif, etc.

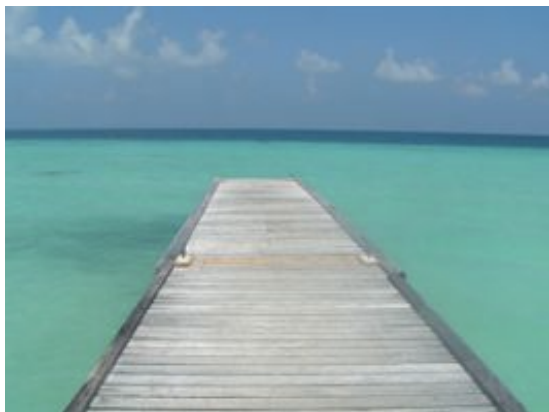
Mais quelle est cette mer ? Dans quel océan nous trouvons-nous ? Cette œuvre a été montrée dans de multiples lieux, musées, centres culturels, elle a voyagé autour du monde. Que nous montre-t-elle ? Quelle situation Meireles souhaite-t-il nous faire vivre ? S'il réussit à transfigurer le lieu, à nous faire croire que nous sommes ailleurs, nous ne pouvons que nous demander où ? Où sommes-nous ???

Serions-nous des touristes au musée, invités à voyager sans bouger ? Cette installation semble être une métaphore de l'œuvre d'art : voyager par la pensée, s'évader sans se déplacer, n'est-ce pas là l'essence de l'art, son effet (désirable) ? Nous sommes donc des touristes au musée, conviés à un voyage immobile par l'artiste.

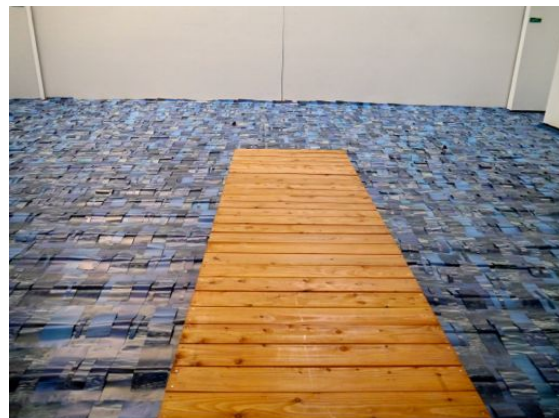


Caspar David Friedrich : *Le Voyageur contemplant une mer de nuages*, 1817 - 1818
Peinture à l'huile sur toile, 94 X 75 cm
Kunsthalle de Hambourg

Le ponton n'est évidemment pas un élément choisi au hasard : c'est un symbole, une image de carte postale sortie de son cadre habituel. Les eaux turquoise et les plages de sable blanc... Ce « décor » fait appel à des images d'évasion : l'ailleurs, le repos, la rêverie, l'envie d'un isolement, d'une parenthèse sonore, visuelle, sensorielle, d'un temps suspendu au-dessus de l'eau. Bref, une image emblématique des vacances, de la société des loisirs, qui est souvent véhiculée par la publicité.



Ponton aux Maldives



Meireles tente de recréer cette expérience pour le spectateur, qui s'évade au musée. Mais personne n'est dupe : l'horizon est bouché par un mur blanc, et l'eau n'est faite que d'images d'eau. L'artifice fonctionne, bien, un instant, mais ne dure pas.

C'est une œuvre à vivre, à expérimenter, que l'on découvre avec le corps. Cette expérience, c'est à la fois celle du spectateur et celle de l'acteur, dont les

déplacements sont mis en scène par l'artiste sur un ponton qui limite beaucoup les possibilités de trajectoire dans la salle Picasso. C'est aussi, évidemment, un spectacle permanent pour le public qui observe l'œuvre depuis le balcon du rez-de-chaussée, et la loggia de l'escalier. On regarde et l'on est regardé, on observe l'œuvre, et on en fait partie. Meireles met en scène l'espace et les corps, il nous intègre à son œuvre, nous invite et nous utilise, nous happe, nous instrumentalise, et nous nous laissons faire, fascinés par la poésie et le pouvoir évocateur de cette pièce.

Programme d'arts plastiques – Classe de 3ème

La prise en compte et la compréhension de l'espace de l'œuvre : il s'agit, pour en comprendre la portée artistique, d'affiner la perception des dimensions de l'espace et du temps comme éléments constitutifs de l'œuvre: œuvre in situ, installation, environnement (...).

L'espace de présentation de l'œuvre : rapport entre l'échelle de l'œuvre et l'échelle du lieu, accrochage, mise en scène, éclairage.

L'expérience sensible de l'espace permet d'interroger les rapports entre (...)le corps du spectateur et l'œuvre (être devant, dedans, déambuler, interagir).

Les situations d'apprentissage : Les élèves sont amenés à répertorier des modalités d'exposition : accrochage, mise en scène, mise en espace. Découvrir des pratiques artistiques contemporaines en relation avec l'espace : in situ, installation, environnement, land art.

Voir, rêver, ressentir : les élèves au musée !

Cette exposition constitue, pour les enseignants et les élèves de l'Académie de Toulouse, un support pédagogique dense. Découvrir l'art contemporain avec sa classe, c'est déjà une aventure ! Mais face aux œuvres exposées ici, les expériences vécues par les élèves sollicitent tous les sens !

Evidemment, pour aller à la rencontre de l'œuvre, des éléments théoriques, historiques, contextuels, sont indispensables, et c'est le rôle de cet outil que de les transmettre aux enseignants, afin qu'ils puissent à leur tour les partager avec leurs élèves. Mais au sein de cette exposition, les œuvres se découvrent en premier lieu avec le corps. Expérimenter les œuvres, les éprouver, les vivre : n'est-ce pas le meilleur moyen d'entrer en communication avec elles ? Voir, rêver, ressentir : des vecteurs indispensables pour mieux apprendre, mémoriser, et s'initier à l'art contemporain !

Bibliographie :

Dove Allouche Point triple, Catalogue d'exposition, Centre Pompidou, 2013.

Storsve, Jonas. *Dove Allouche : point triple*. Paris : Centre Pompidou, 2013.
Expéditions. Noisy-le-Sec : La Galerie, 2007.

Lumière noire : neue Kunst aus Frankreich. Karlsruhe : Staatliche Kunsthalle
Karlsruhe, 2011.

Celant, Germano. *Alberto Burri*. New York : Mitchell-Innes & Nash, 2007.

Burri. Nice : Galerie Sapone, 1990.

Dubuffet, Jean. *L'homme du commun à l'ouvrage*. Paris : Gallimard, 1963

Dubuffet, Jean. *Biographie au pas de course*. Paris : Gallimard, 2001.

Dubuffet. Paris : Centre Georges Pompidou, 2001.

Genet, Jean. *L'Ennemi déclaré - Textes et entretiens*. Paris : Gallimard, 1991.

Branden , Joseph W., Walley, Jonathan, Eamon, Christopher. *Anthony McCall : the
Solid Light Films and Related Works*. Göttingen : Steidl, 2005.

Wagner, Anne M. *Anthony McCall : 1970s Work on Paper*. Köln : Verlag der
Buchandlung Walther König, 2013.

Cildo Meireles. Strasbourg : Musées de Strasbourg , 2003.

Seduções : Valeska Soares, Cildo Meireles, Ernesto Neto. Zürich : Daros-
Latinamerica, 2006.

Summer of Love : Art of the Psychedelic Era. London : Tate, 2005.

Traces du sacre. Paris : Centre Pompidou, 2008.

Tapies: La peinture au corps a corps. Paris : Réunion des musées nationaux, 2002.

Tapies in perspective. Barcelona : MACBA, 2004.

MODALITÉS D'ACCUEIL DES GROUPES SCOLAIRES

La visite : Trois formules

- La **visite libre** : L'enseignant prend en charge lui-même la visite avec son groupe.

TARIF : 1 euro par personne (gratuit pour les accompagnateurs).

- La **visite-atelier** (sur réservation, et à destination des élèves du primaire). L'enseignant s'appuie sur les médiatrices, qui prennent en charge la visite de l'exposition et un atelier.

Voir le détail des ateliers proposés : <http://www.lesabattoirs.org/node/40>

TARIF : 2 euros par personne (gratuit pour les accompagnateurs).

- La **visite commentée** (réservées aux élèves de 3ème et aux lycéens) :

Jeudi et vendredi : 13h30 – 14h30 ou 14h45 – 15h45

TARIF : 1 euro par personne (gratuit pour les accompagnateurs).

Quelle que soit la formule choisie, prévenir Yolande de votre venue au 05 62 48 58 07 ou ylajugie@lesabattoirs.org afin de lui communiquer la date, le créneau et le nombre total de personnes.

Horaires d'ouverture du musée :

Pour les scolaires, ouverture du musée du **mercredi au vendredi, 10h-18h.**

Il semble essentiel de rappeler aux professeurs désirant effectuer une visite ou participer à une animation avec leurs élèves qu'une approche personnelle préalable est fortement recommandée.

Sur place, les élèves peuvent prendre des notes ou dessiner avec un crayon à papier et des crayons de couleur. Les sacs et cartables doivent être laissés dans le bus ou déposés au vestiaire au sous-sol. L'usage de l'appareil photo sans flash est autorisé.

Gratuité de l'accès pour les enseignants qui en font la demande, dans le cadre de la préparation d'une visite avec leurs élèves. Réserver au préalable auprès de Yolande Lajugie au 05 62 48 58 07 ou ylajugie@lesabattoirs.org, afin que l'accueil du musée soit prévenu.

Enseignants et éducateurs : **Les 3èmes mercredis du mois, visites guidées gratuites et sans réservation, 16h-17h30.**