

PALAIS

PEINTURE FRAÎCHE

DOSSIER SPÉCIAL
PEINTURE CONTEMPORAINE

SCOLAB

LE CAHIER PÉDAGOGIQUE

ARPENTER L'INTERVALLE

19 février - 16 mai 2016

JEAN-MICHEL ALBEROLA

BABI BADALOV, LOUIDGI BELTRAME

STÉPHANE CALAIS, SIMON EVANS

SARA FAVRIAU, SHANA MOULTON

FLORIAN & MICHAËL QUISTREBERT

VIVIEN ROUBAUD

MARTIN SOTO CLIMENT

#10

DE

TOKYO

Scolab, cahier pédagogique du Palais de Tokyo, a été conçu pour ceux qui souhaitent obtenir quelques clés supplémentaires sur les grandes manifestations en cours. Plus particulièrement prévu à l'usage des enseignants, des professionnels de l'éducation et des étudiants, ce support reste élaboré pour une consultation de tous afin de mieux préparer, aider et prolonger la visite des espaces et des expositions.

La nouvelle saison du Palais de Tokyo célèbre les artistes qui explorent les intervalles entre les grandes disciplines de l'art ; sculpture, peinture, cinéma, etc. Ce sont des artistes liminaux, ceux qui renouvellent leur champ en prenant, depuis l'ailleurs, leur élan.

La politique, la littérature, le cinéma permettent à **Jean-Michel Alberola**, comme à **Stéphane Calais**, d'affirmer la nécessité pour le peintre d'une « extension de la vision latérale ».

L'intérêt pour **Florian et Michaël Quistrebert** pour les aberrations de la perception leur permet de dissoudre le pictural dans le mental. **Sara Favriau** fait de ses sculptures des instruments d'optique pour percevoir autrement les mondes des autres. **Louidgi Beltrame** contraint les fictions passées à devenir véritables et vécues. **Simon Evans** enregistre rigoureusement les événements de sa vie intérieure.

Afin d'apporter au visiteur une intensité renouvelée, des artistes ont conçu des oeuvres dispersées dans les intervalles du Palais de Tokyo. Ce sont, sur le mode de l'anémochorie - la dispersion des graines par le vent - des forces qui essaient : ainsi des oeuvres de **Stéphane Calais, Vivien Roubaud, Shana Moulton, Babi Badalov et Martin Soto Climent**.

Après une première partie thématique centrée sur la peinture contemporaine, les expositions de la saison sont présentées en détail.

En fin d'ouvrage, retrouvez :

- un **glossaire** reprenant des notions plus génériques afférant aux arts visuels, à l'histoire de l'art et de l'exposition, aux techniques et aux matériaux ;
- une **bibliographie** contextuelle.

Couverture : Florian et Michaël Quistrebert, exposition « The Light of the Light », Palais de Tokyo, 2016

SOMMAIRE /

PARTIE 1 :	p.2
Vers l'abandon d'une peinture imitative	
De la stylisation du réel	p.4
à l'abstraction géométrique	
La peinture en action	p.12
Une réalité matérielle objective	p.16
Le pop art et l'emprunt en peinture	p.20
PARTIE 2 :	p.22
La peinture contemporaine en question	
PARTIE 3:	p.40
Les cartels des expositions	
Stéphane Calais	
Vivien Roubaud	p.44
Florian et Michaël Quistrebert	p.46
Shana Moulton	p.48
Martin Soto Climent	p.50
Jean-Michel Alberola	p.52
Sara Favriau	p.54
Louidgi Beltrame	p.56
Simon Evans	p.58
GLOSSAIRE	p.60
BIBLIOGRAPHIE	p.61

Contributeurs : Simon Bruneel-Millon, Marion Buchloh-Kollerbohm, Pierre Caron, Estelle d'Almeida, Tanguy Pelletier.

PARTIE 1

VERS L'ABANDON D'UNE PEINTURE IMITATIVE

« Je voudrais voir la photo dégoûter les gens de la peinture, jusqu'au moment où quelque chose d'autre rendra la photographie insupportable. »

Marcel Duchamp, 1922, en réponse au questionnaire d'Alfred Stieglitz « Une photographie peut-elle avoir le statut d'œuvre d'art ? »

L'invention de la photographie – au procédé d'héliogravure – par Nicéphore Niépce en 1826, et ses améliorations techniques progressives par Louis Daguerre (inventeur de la technique daguerréotype) et William Henry Fox Talbot (inventeur du négatif), ont au départ été accueillies favorablement par un grand nombre de peintres du XIX^e siècle. On peut penser que le fait qu'un grand nombre de ces premiers photographes étaient également des peintres ne fut pas étranger à cela. Considérons aussi le fait que le processus photographique n'est finalement que l'aboutissement d'une invention bien plus ancienne, la chambre noire, qui avait servi aux peintres à étudier et mieux comprendre les propriétés de la perspective, et ce depuis le XVI^e siècle. Ruskin collectionna et prit lui-même des daguerréotypes dès 1841, des clichés dont il se servait comme source d'inspiration pour ses aquarelles. Delacroix joua de ses relations avec le photographe Ziegler, un ancien élève d'Ingres, pour entrer dans le cercle de la Société Héliographique en 1851. Malgré cette proximité fructueuse, les peintres considérèrent longtemps la photographie comme « la très-humble servante » des arts, comme l'écrivait Baudelaire à l'occasion du Salon de 1859 (« s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous ! »)

Les mots si durs de Baudelaire traduisent un sentiment de menace, la crainte d'un bouleversement tragique. Cette crainte s'intensifiera d'autant plus, cette même année 1859, avec l'apparition de la photographie instantanée (au temps de pose réduit à 1/58 de seconde). Cette avancée technique permet désormais à la photographie de saisir le réel à la volée, de ne plus avoir à recourir à la pose des modèles et donc de rendre la réalité humaine, urbaine, naturelle, dans ses moindres détails. Fortement impressionné, Caillebotte, Cézanne et surtout Degas font tenter d'inventer une nouvelle peinture qui tire parti de ces nouvelles capacités de saisir le réel. On peut prendre l'exemple, dans l'œuvre de ce dernier, du Portrait de la Princesse Pauline de Metternich, réalisé dès 1860 à partir d'une photographie du type carte de visite, de Disdéri. Ces portraits photographiques, très à la mode, avaient alors commencé à complètement remplacer les portraits peints miniatures.

Toutefois, au delà de cette tentative de réintégrer la photographie, à la fois source d'inspiration révolutionnaire et concurrente, dans la peinture figurative, le vrai tournant qui se produira à la fin du XIX^e siècle, c'est la prise de conscience, par quelques peintres et critiques, du caractère libérateur de la photographie par rapport à la peinture. De part les perfectionnements continus des techniques photographiques, qui permettent désormais de saisir aussi bien des compositions créées en studio que des instants volés, la peinture va pouvoir élargir son champ à un nouveau domaine : celui d'une peinture non-imitative, autonome par rapport au réel et, à partir de là, à l'abstraction.



Portrait photographique de la Princesse Pauline de Metternich réalisé par André-Adolphe Eugène Disdéri en 1867 et peinture de Hilaire-Germain-Edgar Degas, vers 1865

DE LA STYLISATION DU RÉEL À L'ABSTRACTION GÉOMÉTRIQUE

« Le temps est venu d'une liberté qui n'est concevable qu'à la veille d'une grande époque. »

Vassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, 1910

Au tournant du siècle, deux mouvements artistiques majeurs contribueront à l'autonomisation de la toile par rapport au réel: le Fauvisme et le Cubisme. Totalement distincts, ces mouvements apportent chacun une part des fondations des avant-gardes modernes.

Le **Fauvisme** rassemble pendant quelques années, en Belgique, en France, en Allemagne, en Hongrie, des peintres aux carrières pourtant bien différentes : Derain, Matisse, Van Gogh, Van Dongen, Manguin, Vlaminck. Ils sont toutefois rassemblés par quelques amitiés et une volonté commune, celle de libérer la couleur de toutes prérogatives d'imitation. C'est lors de l'exposition du salon d'Automne de 1905 que leur style éclate aux yeux du public et de la critique. Le critique Vauxcelles, décrivant la présence d'un buste d'Albert Marque dont le classicisme tranchait avec les peintures de ces jeunes artistes, écrit le bon mot : « La candeur de ce buste surprend au milieu de l'orgie des tons purs : Donatello parmi les fauves » et leur donne ainsi leur nom.

Toutefois, on retiendra surtout la phrase du critique d'art Camille Mauclair, qui décrit l'exposition comme « un pot de peinture jeté à la face du public ».

Ainsi, les Fauves vont développer une peinture toujours ancrée dans la figuration, mais qui n'associe plus l'usage des couleurs à une forme quelconque de réalisme. Au contraire, les peintres Fauves ont cela de commun qu'ils travaillent la couche picturale à partir d'un mélange de fines touches et de larges aplats de couleurs « pures », venant se juxtaposer dans la représentation, sans référence évidente au réel.

Cette idée d'autonomisation de la toile par rapport au réel, on le retrouve de façon à la fois sensuelle et conceptuelle chez les Cubistes. Georges Braque et Pablo Picasso, voisins d'ateliers à Montmartre élaborent ce mouvement artistique de 1908 à 1912, quand ils sont rejoints par Juan Gris et Henri Laurens. Ensemble, ils vont œuvrer à une exploration de la **représentation*** du volume et de l'espace tridimensionnel, sur les deux dimensions de la toile, en abandonnant les techniques habituelles de la perspective. Ils réinventent une façon de transcrire le réel, qui découle d'une analyse de l'espace et de la perception humaine. Leurs œuvres définissent une idée de l'unité de la toile par rapport au motif et va progressivement se rapprocher d'une forme d'abstraction. Ainsi, on perçoit dans ce qu'on appelle le cubisme analytique (phase du cubisme qu'on situe généralement de 1910 à 1912) les prémices de l'abstraction géométrique.



André Derain, *Big Ben*, 1906



Georges Braque, *Plat de fruits*, 1908

Durant ces mêmes années, une approche picturale singulière fut développée par Sonia et Robert Delaunay. Tout deux ont participé au mouvement Fauve, mais vont pousser ses idées plus loin en s'appuyant sur la loi scientifique du contraste simultané des couleurs.

Celle-ci avait été énoncée dès 1839 par Eugène Chevreul : le ton de deux plages de couleur paraît plus différent lorsqu'on les observe juxtaposées que lorsqu'on les observe séparément, sur un fond neutre commun.

A partir de cette observation, les Delaunay vont élaborer une œuvre centrée sur la couleur dans laquelle le rapport imitatif au réel devient presque secondaire. Dans *Le Bal Bullier* (1913), on reconnaît à peine le corps des danseurs, et les lumières des lampes électriques nouvellement installées.

Ce que nous contemplons, c'est plutôt les multiples jeux de contrastes de teinte et de lumière qui prennent place sur la toile. D'ailleurs le titre original, lors de sa première présentation à Berlin, en 1913, à la galerie Der Sturm, *Mouvement, couleur, profondeur, danse, Bullier*, évoque bien la part limitée de la figuration d'une scène, au profit de l'exploration en peinture de concepts abstraits.

Toutefois, le précurseur historique de l'art abstrait, celui que l'on considère généralement comme un de ses premiers inventeurs et penseurs, est Vassily Kandinsky.

Le peintre d'origine russe est, en 1909, président de la Nouvelle association des artistes muniçois. Les styles des peintres représentés dans cette association sont variés.

Au cours de l'organisation de leur troisième exposition en 1911, une peinture de Kandinsky intitulée *Composition V* sera rejetée par le groupe, amenant Kandinsky à démissionner de l'association, accompagné dans son geste par Franz Marc. Ensemble, ils forment le groupe Der Blaue Reiter (le cavalier bleu), du nom d'un almanach qui regroupe des textes sur l'art moderne et dont ils supervisent la publication.

A cette époque, le style de Kandinsky dans ces *Compositions* glisse progressivement d'une forme extrêmement stylisée de figuration vers une pure abstraction, où la peinture devient le lieu de rencontre des formes et de couleurs sans aucun référent au réel.

En 1912, Kandinsky invite à participer à la deuxième exposition organisée par le Blaue Reiter un jeune artiste russe d'origine polonaise, Kazimir Malevitch. A cette époque là, Malevitch peint encore dans un style figuratif, utilisant de larges aplats de couleurs expressifs, qui ne sont pas sans évoquer une sorte de fauvisme.

Progressivement, durant la première moitié des années 1910, sa production va se teinter d'influences cubistes et futuristes, et d'une approche de l'espace de plus en plus géométrique.



Sonia et Robert Delaunay, *Le Bal Bullier*, 1913



Vassily Kandinsky, *Composition V* 1911

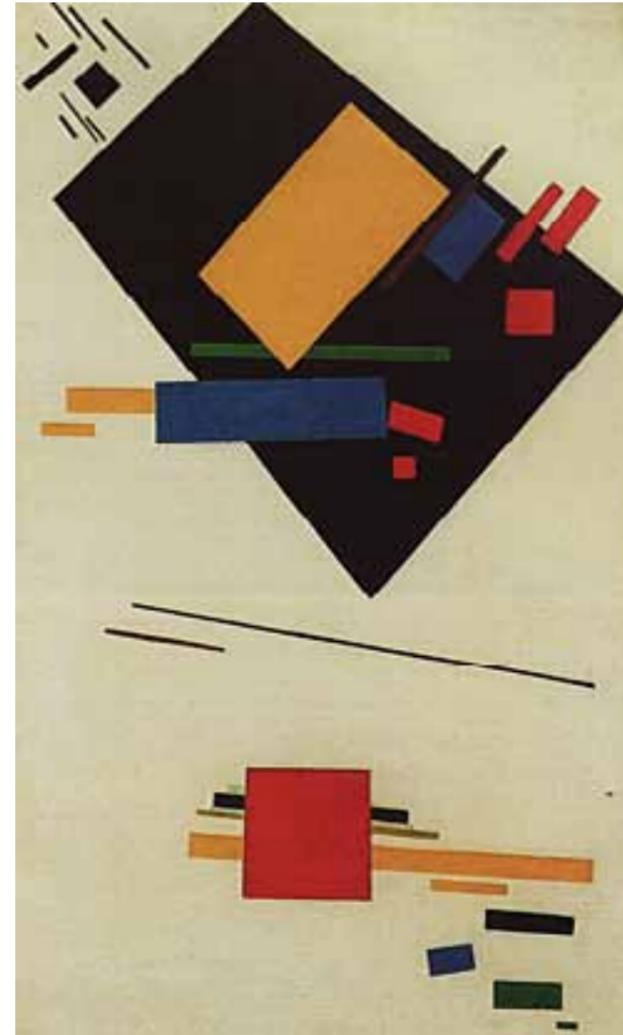
En 1915, Kandinsky présente à Pétrograd un ensemble de 39 tableaux qu'il nomme « *suprématistes* ». Ces toiles définissent un « nouveau réalisme pictural » : « précisément pictural, car en lui il n'y a pas le réalisme des montagnes, du ciel, de l'eau... Jusqu'ici il y avait un réalisme des objets, mais non des unités colorées picturales qui se construisent de telle sorte qu'elles ne dépendent ni par la forme ni par la culture, ni par leur position, l'une de l'autre. » Les œuvres se construisent à partir de trois formes géométriques simples : le carré, la croix et le cercle. Le carré est celle qui reçoit, si l'on peut dire, les préférences de Kazimir Malévitch, puisque c'est une forme scientifique, absolument abstraite, basique et universelle. L'œuvre la plus célèbre de cet ensemble s'intitule *Quadrangle*, ou *Carré noir sur fond blanc*. Il est exposé en hauteur, dans un angle de la pièce, le « beau coin » qui reçoit d'habitude l'icône religieuse dans les maisons russes. Malévitch pense sa peinture non comme un aboutissement de l'histoire de l'art mais comme un premier pas vers une nouvelle forme d'expression, dans laquelle la représentation de l'objet est absente, et laisse place à l'expression la plus simple de l'émotion et du spirituel, par des moyens de compositions épurés : la réalisation d'une forme dans l'espace.

« Notre monde de l'art est devenu nouveau, non-figuratif, pur. Tout a disparu, est resté la masse du matériau à partir de laquelle va se construire la nouvelle forme. Dans l'art du Suprématisme les formes vont vivre ainsi que toutes les formes vivantes de la nature. »

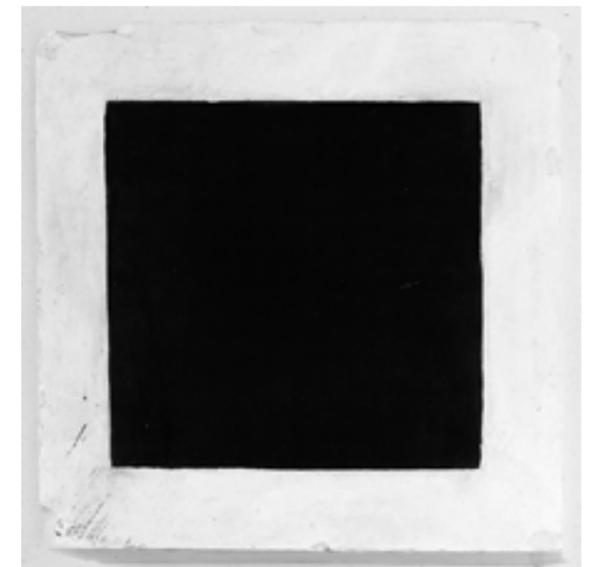
Kasimir Malévitch, *Du Cubisme et du Futurisme Le nouveau réalisme pictural*, 1916

Peu de temps après cette œuvre charnière du XXe siècle, aux Pays-Bas les peintres Piet Mondrian et Theo van Doesburg s'associent pour développer un genre artistique que l'on nomme néoplasticisme, et qui coïncide avec la création d'une revue qu'ils publient ensemble, intitulée *De Stijl* (1917-1928). Cette revue donnera son nom à un mouvement artistique dont Mondrian et van Doesburg seront les fondateurs et qui se confond étroitement avec les principes artistiques du néoplasticisme. Ces deux peintres, qui ont participé aux mouvements fauves et expressionnistes dans leurs jeunesse, énoncent des règles strictes pour la création de leurs œuvres :

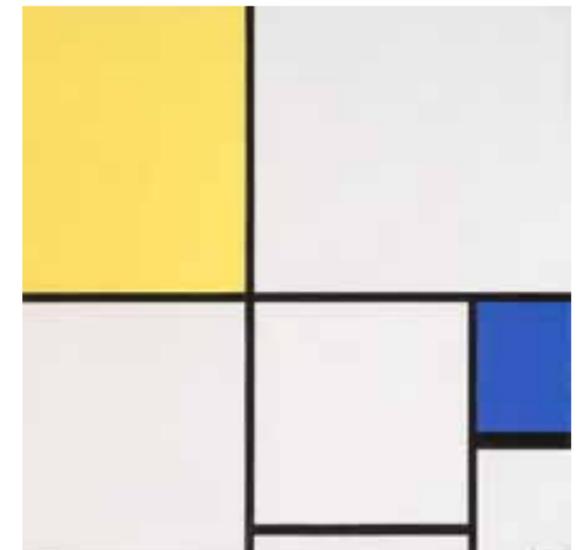
- l'usage des courbes ou des lignes obliques est prohibé
 - les seules couleurs utilisées sont les trois couleurs primaires. Le noir et le blanc –et le gris qui en découle- sont utilisés également. Le noir est l'absence de couleur, le blanc est toutes les couleurs à la fois, ils sont donc considérés comme des éléments immuables, tandis que les trois autres couleurs sont le variable, que l'on peu moduler dans un espace structuré de noir et de blanc.
 - la symétrie est bannie mais l'œuvre doit chercher une autre forme d'équilibre parfait
- Ainsi, les artistes de De Stijl obtiennent un langage plastique extrêmement dépouillé, dont les éléments sont choisis pour leur détachement de toutes cultures spécifiques. La simplicité absolue des quelques éléments qui prennent part à l'œuvre tend à une forme d'universalité en peinture.



Vassily Kandinsky, *Suprématisme*, 1915



Kasimir Malevitch, *Carré noir*, 1923



Piet Mondrian *Composition avec du jaune et du bleu*, 1932

LA FIGURATION MODERNE

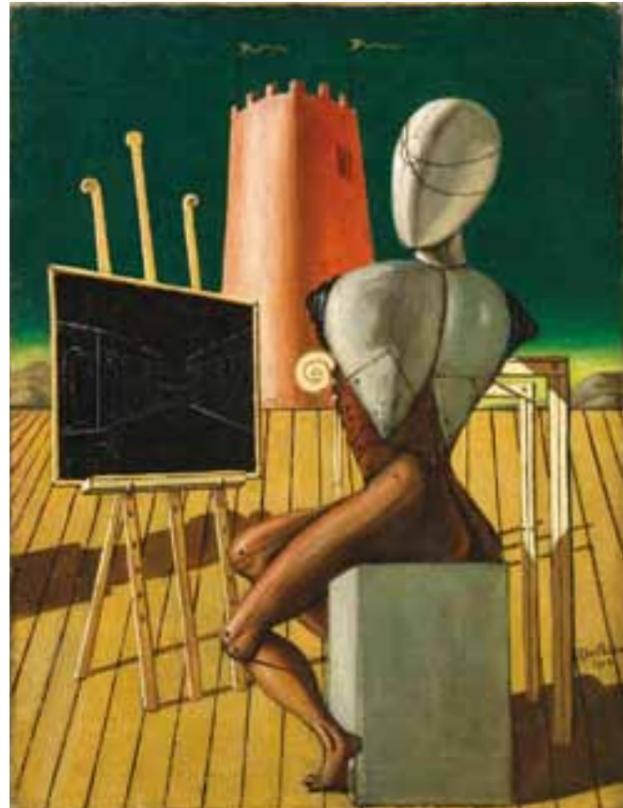
Si l'abstraction est bien une des grandes inventions artistiques du XX^e siècle, elle est loin de dominer la création picturale moderne. La figuration, même si son rapport au réel est souvent fortement malmené, reste un élément important de la création picturale de la première moitié du siècle.

Encore très présente dans les peintures expressionnistes allemandes, dans les œuvres des groupes Der Blaue Reiter ou Die Brücke, on l'a retrouvée aussi chez les cubistes, dont le travail est une exploration de la représentation du volume dans les deux dimensions de la toile.

La figuration est également employée de façon notable dans les œuvres peintes des artistes surréalistes. Vouloir représenter la transcription imagée des désirs inconscients, s'appuyant donc sur le mécanisme du rêve, Max Ernst, Giorgio De Chirico, Salvador Dalí ou encore René Magritte usent de la figuration et inventent ainsi l'image surréaliste, comme encore ancrée dans le réel mais transcrivant plutôt une vision signifiante et onirique.



Max Ernst, *Ubu Imperator*, 1923



Giorgio de Chirico, *Il Vaticinatore* 1944

LE MONOCHROME

Le monochrome, création essentielle de l'art du XX^e siècle, constitue pratiquement aujourd'hui un genre de peinture. Il s'agit du geste qui consiste à réduire la pratique du peintre à l'utilisation d'une seule couleur, appliquée de façon plus ou moins homogène sur la toile.

On considère souvent que le *Carré noir sur fond blanc* de Malévitch est la toile précurseur du monochrome, même s'il ne s'agit pas à proprement d'un monochrome total – il utilise deux valeurs, le noir et le blanc. Elle sera suivie d'un *Carré blanc sur fond blanc*, œuvre où la forme (le carré) rejoint l'espace (le blanc) dans lequel elle s'inscrit, tout en s'en détachant encore par une différence dans la touche de l'artiste. Ici, il ne reste plus qu'une couleur. Elle occupe tout l'espace de la toile.

Il serait trompeur de penser que la nudité apparente de cette forme de création la vouerait au simplisme. Selon les artistes, les intentions derrière le monochrome varient fortement, de même que les techniques pour réaliser la toile à une seule couleur sont extrêmement diverses. Spirituelles, mystiques, métaphysiques, matérialistes, techniques, les approches sont aussi nombreuses qu'il existe de peintres, de mouvements artistiques et d'époques.



Kasimir Malevitch, *Carré blanc sur fond blanc* 1918

LA PEINTURE EN ACTION

« La nouvelle peinture américaine n'est pas de l'art "pur" : ce n'est pas un souci esthétique qui lui a fait repousser l'objet. On n'a pas chassé les pommes de la table pour faire place à de parfaits rapports d'espace ou de couleur. Elles devaient disparaître pour que rien ne puisse faire obstacle à l'action de peindre. »

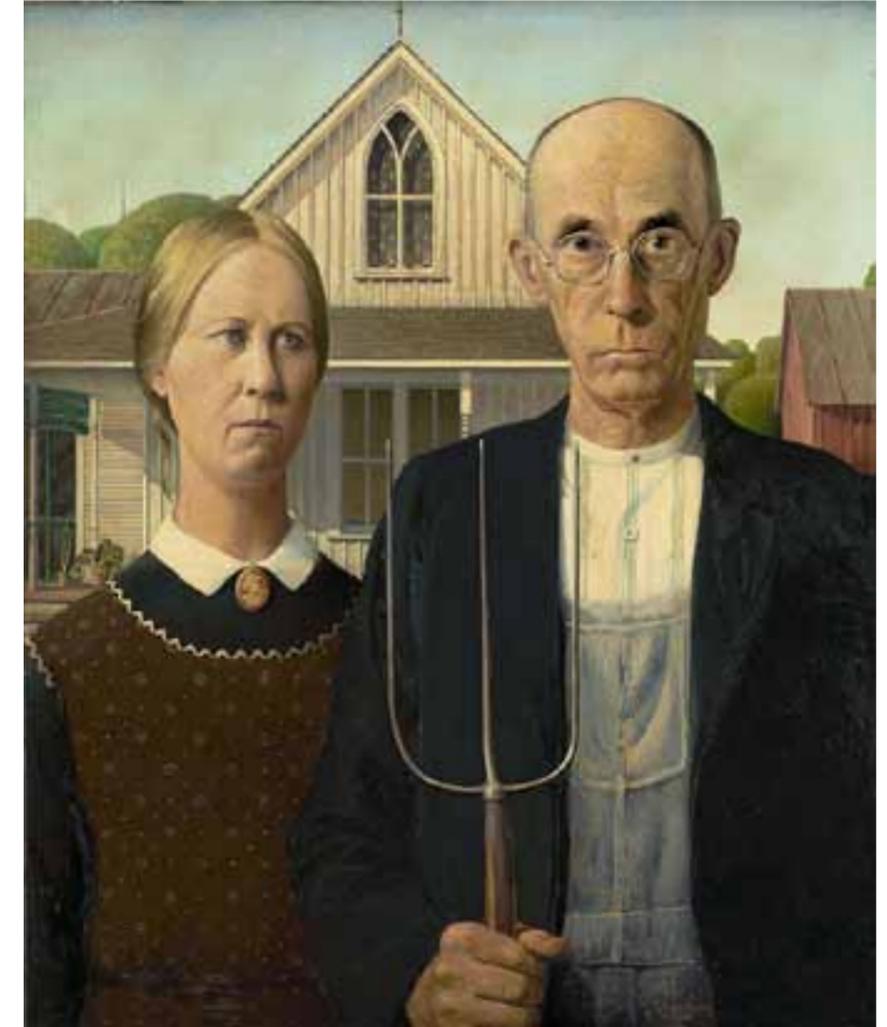
Harold Rosenberg , *La tradition du nouveau*, 1959

Au tournant du siècle, deux mouvements artistiques majeurs contribueront à l'autonomisation. Aux Etats-Unis, les années 1920-1930 sont dominées par une peinture que l'on nomme Réalisme Social : une forme de figuration traitant de scènes de la vie quotidienne, urbaine ou rurale, avec une vision aux limites de l'onirisme – on parle alors parfois de « réalisme magique ». La montée des sentiments anticommunistes aux USA, qui culminera, à partir de 1950, avec la période de la « chasse aux sorcières » que fut le Maccarthysme, ne joua pas en la faveur de ce mouvement artistique aux sujets sociaux, s'intéressant au monde du travail et à la vie des ouvriers et des agriculteurs.

Parallèlement à la fin de cette hégémonie artistique, va apparaître à New York un nouveau mouvement d'avant-garde qui se développera particulièrement au travers de la peinture : l'Expressionnisme Abstrait. Soutenu par quelques très importants critiques d'art, comme Harold Rosenberg et Clement Greenberg, l'Expressionnisme Abstrait est un courant multiple, dans lequel on peut définir des sous-genres, comme l'*Action painting* ou la *Color Field painting*. De façon générale, et nécessairement réductrice face à un mouvement aussi complexe, nous pouvons dire que l'expressionnisme abstrait se caractérise par une approche instinctive de la peinture qui donne la priorité à la subjectivité du peintre et à son geste, effectué pour appliquer les couleurs sur la toile. Selon Rosenberg, « ce n'est plus avec une image dans l'esprit que le peintre s'approchait de son chevalet ; il y venait, tenant en main le matériau qui allait servir à modifier cet autre matériau placé devant lui. » Au travers de cette approche le tableau n'est plus la réalisation d'une image pensée à l'avance, elle est seulement « le résultat de cette rencontre ».

Ainsi, ce mouvement affirme une continuité avec les recherches modernes sur l'autonomisation physique du tableau, qui n'est plus vu comme simple support pour une représentation illusionniste, mais objet dont l'essence réside dans ses paramètres physiques (tailles, matériaux, géométrie, etc.).

L'unité de la toile prime par rapport au motif. Elle se rapproche progressivement d'une forme d'abstraction. Ainsi, on perçoit dans ce qu'on appelle le cubisme analytique (phase du cubisme qu'on situe généralement de 1910 à 1912) les prémices de l'abstraction géométrique.



Grant Wood, *American Gothic*, 1930 (Réalisme Social)



Morris Louis, *Where*, 1960 (Color Field Painting)

Une des techniques les plus marquantes de ce mouvement est le *dripping*, qui compose une partie importante de l'œuvre de Jackson Pollock.

Ce dernier travaille d'une manière que Rosenberg nommait, en 1952, l'*Action Painting* : une approche dans laquelle la peinture n'est que le résultat objectif d'une action de peindre qui fait également partie de l'œuvre. Le *dripping*, comme technique, permet d'explicitier cette idée : il s'agit pour l'artiste de placer la toile à plat, à même le sol de l'atelier, et de laisser la peinture couler plus ou moins librement depuis le pinceau sur la toile. L'expressionnisme abstrait fait donc se joindre une tentative d'exprimer les émotions et tourments intérieurs de l'artiste de façon non contrôlée – l'expressionisme – avec un résultat absolument abstrait.

En divergence avec Rosenberg, Clement Greenberg développe, à propos de l'Expressionisme abstrait, sa théorie de la « spécificité des médiums » : l'art moderne aurait pour aboutissement le fait d'analyser les spécificités de chaque médiums employés dans une forme artistique, de façon à développer une œuvre qui réponde le plus justement à ces spécificités. Pour prendre l'exemple de la peinture de Jackson Pollock, il s'agit de l'application des propriétés physiques de la peinture (liquidité, coulure, épaisseur, temps de séchage) qui utilise de façon totale et égale l'espace de la toile (ce qu'on appelle le *all-over*) et qui souligne donc ses aspects les plus prégnants : sa planéité et sa surface.



Willem de Kooning, *Excavation*, 1950



Jackson Pollock, *Number 8*, 1949

UNE RÉALITÉ MATÉRIELLE OBJECTIVE

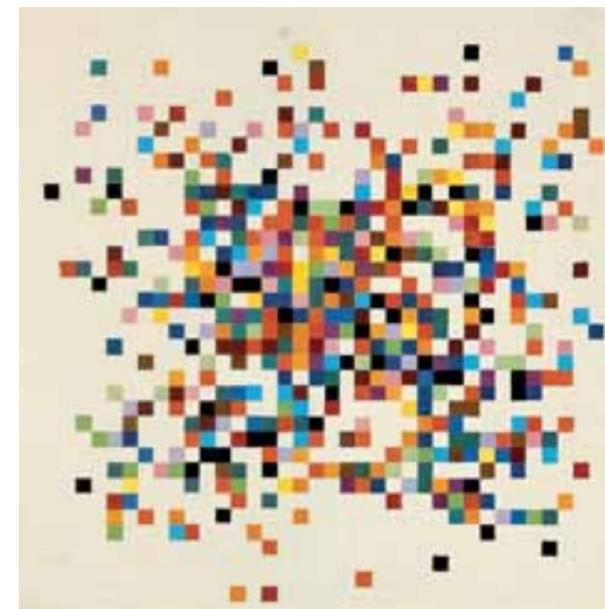
En parallèle à l'énergie physique déployée dans l'*Action Painting*, dans laquelle le geste semble constituer l'œuvre à part égale de la trace qu'il laisse sur la toile, la *Color Field painting* ou la peinture *Hard Edge* proposent une approche picturale qui se concentre purement sur la mise en œuvre des couleurs en une série de zones définies, une série de larges aplats et de traits, d'une grande lisibilité et sobriété. Le rapport du spectateur à l'œuvre est le rapport de l'œil à la couleur. Toutefois, cette approche n'exclue pas une forme de sensibilité : à ce propos Barnett Newman explique concevoir ses peintures comme des cathédrales réalisées « à partir de nous-mêmes, à partir de nos propres sentiments ». Barnett Newman, compose ses œuvres à partir de larges zones colorées, séparées par de fins traits de couleur qu'il nomme des *zips*. A propos des titres de ses œuvres, Newman explique qu'il «tente d'évoquer l'état émotionnel qui [le] dominait» lorsqu'il réalisait l'œuvre.

Mark Rothko, quant à lui, est l'auteur de grandes toiles rectangulaires verticales qu'il appelle des « multiformes » : sur un fond coloré se détachent différents rectangles aux limites floues. Grâce à ces jeux de contrastes, l'œuvre déclenche des effets d'excitation ou d'apaisement oculaire pour le spectateur. Rothko recommandait d'ailleurs au spectateur de ne pas se mettre plus loin que cinquante centimètres de la surface de la toile, pour être « enveloppé » dans la couleur.

Une part plus importante de détachement émotionnel domine l'œuvre d'Ellsworth Kelly, dont la rigueur géométrique et linéaire donne l'origine du terme *Hard Edge*. La peinture *Hard Edge* se concentre également sur la mise en place des couleurs les unes par rapports aux autres dans l'espace de la toile ou dans l'espace d'exposition (le rapport des toiles entre elles), mais évite à tout prix les effets de flou ou de dégradé que l'on peut trouver chez Rothko, par exemple. Ellsworth Kelly explore la matérialité de la couleur dans un espace-plan, et exclue toute implication émotionnelle que ce soit de la part du peintre ou du spectateur.



Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimus*, 1950



Ellsworth Kelly, *Spectrum Colors Arranged by Chance II*, 1951



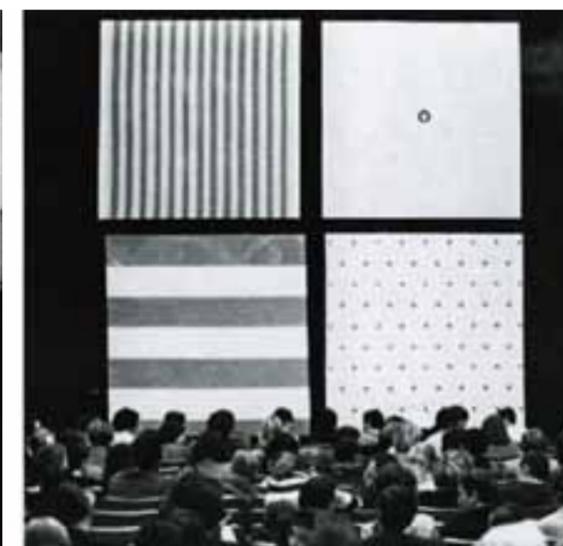
Mark Rothko, *No. 61 (Rust and Blue)*, 1953

En France, le mouvement BMPT, dont le nom se compose des initiales de ses fondateurs – Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni- groupe fondé en 1966 explora la peinture dans sa réalité matérielle objective en éliminant toute possibilité de projection émotionnelle ou mentale. L'existence de ce mouvement ne dura qu'un an, durant lequel il organisa cinq « manifestations » : celles-ci ne sont pas nécessairement des expositions, juste des « actes » importants de l'histoire courte du groupe. Leurs œuvres sont toutes carrées, de même taille et utilisent un vocabulaire extrêmement réduit de formes géométriques (la bande et le cercle) sur toile blanche ou, dans le cas de Buren, sur toile de store de commerce, déjà rayées en couleur sur fond blanc.

Pour parler de ce travail Buren récuse le mot « art » : « l'art est illusion de dépaysement, illusion de liberté, [...] illusion de sacré [...]. L'art est distraction, l'art est faux [...] La peinture commence avec Buren, Mosset, Parmentier, Toroni ». Aucune émotion ne peut naître de leur travail, la peinture est « nettoyée de tout objet ou figure propre à susciter l'imagination » (Catherine Millet). Ainsi, en tentant d'atteindre une peinture qui « n'est que ce qu'elle est », comme la décrit Mosset, BMPT exclue à l'avance toute possibilité d'évolution ou de raffinement formel et technique de sa peinture.

En juin 1969, dans le catalogue de l'exposition « La Peinture en question », on peut lire un texte signé par dix jeunes peintres français : « L'objet de la peinture, c'est la peinture elle-même et les tableaux exposés ne se rapportent qu'à eux-mêmes. [...] Ils n'offrent point d'échappatoire, car la surface, par les ruptures de formes et de couleurs qui y sont opérées, interdit les projections mentales ou les divagations oniriques du spectateur. La peinture est un fait en soi et c'est sur son terrain que l'on doit poser les problèmes. » Ils proposent donc « la simple mise à nu des éléments picturaux qui constituent le fait pictural. D'où la neutralité des œuvres présentées, leur absence de lyrisme et de profondeur expressive. » Ces peintres (Vincent Bioulès, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour, André Valensi, Bernard Pagès et Claude Viallat) constituent le groupe Supports/Surfaces. Claude Viallat, par exemple, utilise un même motif informel répété inlassablement au pochoir sur des toiles non tendues de provenances diverses (tentes, parasols...).

Plus question ici de sujet, ni d'interprétation : la peinture en tant que matière exprime sa suprématie et n'est plus seulement un outil pour transmettre une émotion subjective ou pour éveiller chez le spectateur une projection interprétative.



Groupe BMPT, Salon de la jeune peinture, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1967



Claude Viallat, exposition « La couleur à perte de vue », Galerie Bernard Ceysson, 2014

LE POP ART ET L'EMPRUNT EN PEINTURE

En parallèle aux développements picturaux proposés par ces différents mouvements, les années 1950 aux États-Unis voient également l'émergence d'un retour ambigu à la figuration imitative, par le biais de l'emprunt et de la citation. En s'emparant de sujets provenant de la culture populaire (publicité, bande dessinée, film, etc.) les artistes du mouvement « Pop Art » vont ouvrir les portes de la peinture au domaine des images commerciales.

On peut considérer que deux figures de l'art moderne précédent, aux États-Unis, la vague de la peinture Pop du début des années 1960. Le premier d'entre eux serait Jasper Johns, qui multiplia dans sa peinture les compositions à partir de l'image du drapeau américain. Le second serait Robert Rauschenberg, dont les *Combines* – réalisées dans les années 1950 – sont constituées de toiles auxquelles viennent s'ajouter des images et objets extérieurs. Ainsi, il emprunta et fit se rencontrer la figure de John Fitzgerald Kennedy, des images de bouteilles de Coca Cola ou de la Statue de la Liberté, dans ses peintures-collages qu'il décrivait par l'aphorisme : « Aujourd'hui est leur créateur ». A la suite de ces deux artistes majeurs de l'art américain, les peintres du Pop Art vont puiser, dans les cultures populaires ou commerciales, des images qu'ils reproduisent, détournent et élèvent au rang d'œuvre d'art.

Au delà de ce vocabulaire commun, les différents peintres « Pop » développent des emplois et des approches très variés. Ainsi, les grandes peintures de Roy Lichtenstein, reprenant des cases de *comic books* américains usent d'une certaine ironie et proposent une réflexion sur un usage détourné de la peinture imitative, qui ne tente plus de reproduire avec réalisme le sujet à proprement parler mais les particularités visuelles du matériau de base : c'est-à-dire que ces toiles imitent non seulement le dessin mais aussi l'impression des cases de bande dessinée imprimée. Ainsi, Lichtenstein s'évertue à reproduire précisément la trame – appelée « trame Benday » – typique des publications populaires américaines. Il se produit alors un glissement entre le sujet et la facture, l'un se confondant avec l'autre.

En comparaison, la création d'Andy Warhol semble moins user de l'ironie que du vide : les objets qu'il reproduit à l'identique, les photographies de célébrités qu'il sérigraphie sur toile, son papier peint à motif de vache, tous ces sujets sont traités avec le même détachement, comme par un processus de nivellement où objets manufacturés et personnages célèbres participent d'une même fabrique de l'image consommable.



Jasper Johns, *Three Flags*, 1958



Robert Rauschenberg, *Combine painting*, 1955

PARTIE 2

Dans les années 1980, la Figuration libre est un mouvement artistique qui réinvestit la figuration, dans une opposition joyeuse et colorée à la rigueur intellectuelle et visuelle de mouvements tels que BMPT ou Supports/Surfaces. Les peintres de la Figuration libre tentent de faire entrer dans le domaine de l'art contemporain des gestes issus de pratiques populaires (estampe, bande dessinée, dessin d'enfant, graffiti), avec une approche qui libère la figuration de l'imitation, érudant ainsi l'opposition moderne entre figuration et abstraction.

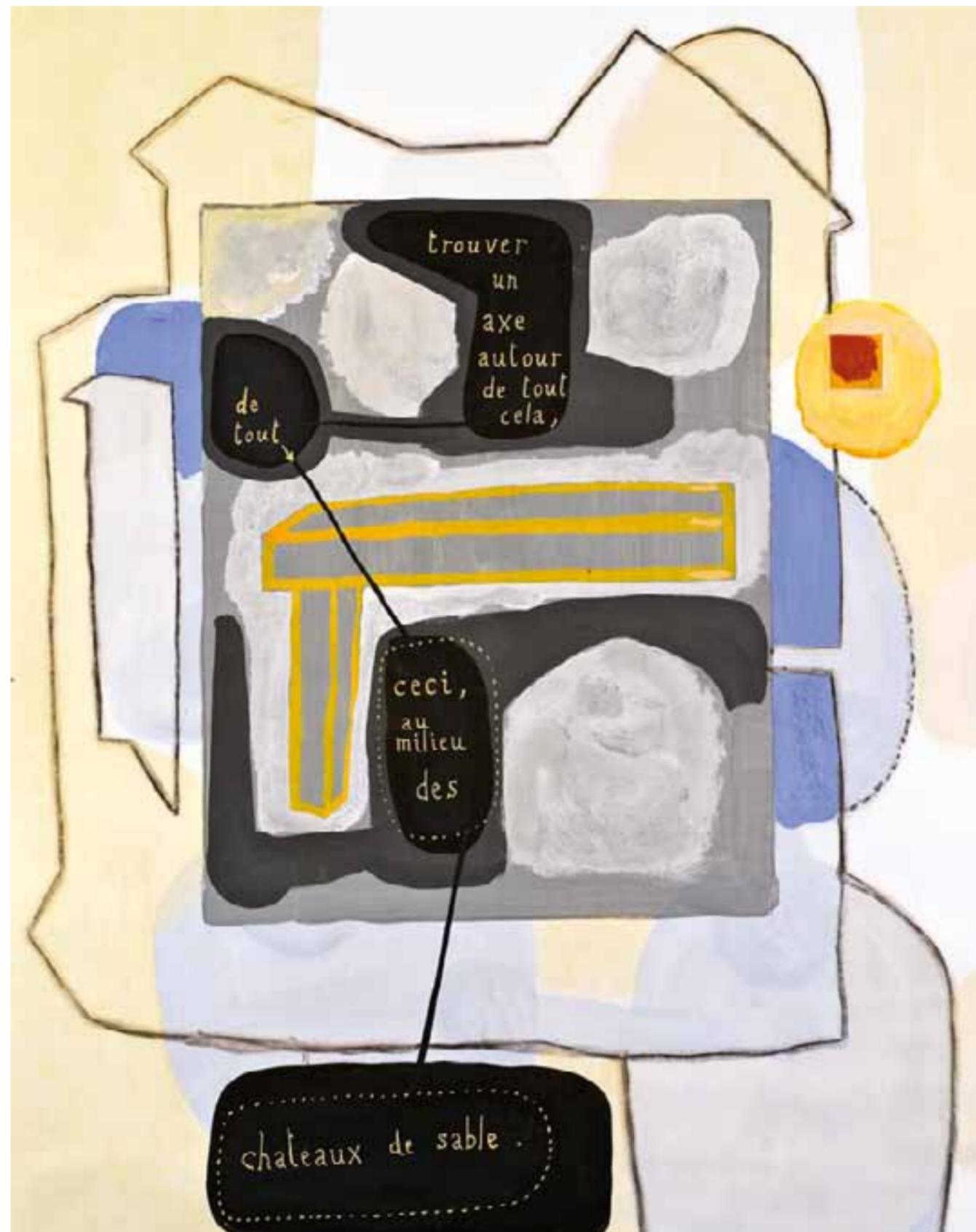
Un des peintres de ce mouvement, Jean-Michel Alberola présente pour cette saison, au Palais de Tokyo, « L'aventure des détails », une grande exposition monographique, la première depuis la rétrospective que lui avait consacré le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris il y a bientôt vingt ans.

Au cœur de la pratique d'Alberola se trouve la rencontre de deux langages : celui des formes et celui de l'écrit. Au travers d'une œuvre multiforme – textes, peintures murales, peintures sur toile, néons*, films, objets, installations, sculptures, tracts, etc. –, il remet en question notre rapport au réel, en nous amenant à penser notre relation au monde sous des angles politique, poétique et philosophique.

Une composante importante de son œuvre réside dans le travail de composition qui fait à la fois d'une peinture un ensemble de signes hétérogènes, mais toujours reliés entre-eux par une forme de fonctionnement rhizomatique, c'est-à-dire où chaque idée ou forme peut-être reliée à une autre sans classement raisonné (chronologique, hiérarchique, à sens unique, etc.).

Ainsi, l'utilisation du langage verbal dans ses œuvres, au travers d'injonctions ou de questions ambiguës inscrites directement dans la peinture (« Aérer l'âge d'or » ou « La sortie est à l'intérieur ? ») devient à la fois un élément parmi d'autres de l'œuvre, à égalité des formes abstraites ou des figures qui peuplent les toiles, mais aussi possiblement une notice, un titre, un sous-titre : les liens entre les éléments sont multiples et changeants.

D'une façon similaire, les œuvres présentées dans l'exposition sont à la fois autonomes et liées entre-elles par la scénographie, formant ainsi un réseau de sens, un dispositif pensant.



Jean-Michel Alberola, *Trouver un axe*, 2010

Il en va de même de l'exposition « The Light of the Light » des frères Florian et Michaël Quistrebert, où les différentes œuvres finissent par constituer une scénographie d'ensemble, théâtrale et occulte.

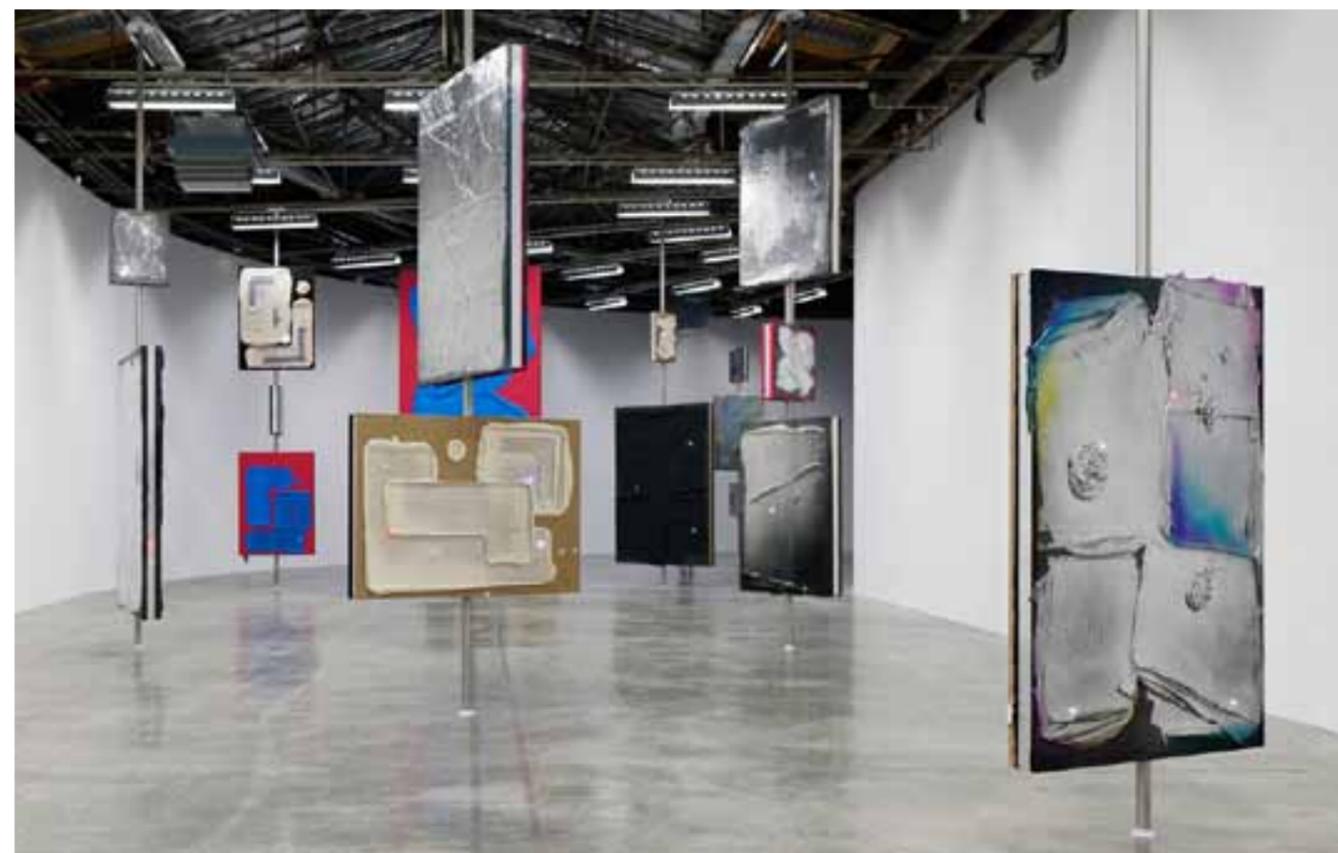
Ici aussi, la peinture n'est qu'un médium parmi d'autres dans le travail. Ils composent depuis 2007 une œuvre protéiforme : vidéos, peintures, sculptures, lumières. Leur création fait se rejoindre postmodernité et mysticisme. En effet, leurs œuvres d'inspiration abstraite et géométrique (qui évoquent par exemple Malévitch ou le Cubisme) sont aussi habitées par les fantômes d'une modernité spirituelle et sensorielle, en réaction à une création contemporaine qu'ils jugent souvent trop théorique.

De par le vocabulaire de formes qu'elles emploient, les peintures des frères Quistrebert nous semblent étonnement familières. Toutefois, leurs origines formelles sont hybrides : « intéressés par les questions d'hypnose, de séduction et de persuasion », les frères Quistrebert vont les puiser tout à la fois dans l'abstraction géométrique des Suprématistes, dans l'art optique, et dans les pochettes d'albums de rock psychédélique de la fin des années 1960.

De plus, il est important de souligner que les techniques employées par les artistes sont pour leur part très contemporaines. Ainsi, ils manient l'aérographe et le pochoir comme Kandinsky ou Paul Klee, mais à l'inverse de ces précurseurs, ils se refusent à projeter ainsi de l'aquarelle, matériau jugé trop « élitiste » et référencé à leurs yeux. Au contraire, ils se tournent plus facilement vers l'acrylique, matériau chimique récent. Ils pratiquent également la peinture cubiste au pochoir et à la bombe aérosol (liée au graffiti) ou la peinture en déteinte, c'est-à-dire réalisée sur une toile uniformément teinte dont on retire de la couleur grâce à de l'eau de javel.

Toutes ces techniques inventives ont en commun de mettre en usage des matériaux très simples, pauvres et facilement accessibles, qui délaissent une trop grande technicité de la « grande peinture ».

Toutefois, la réalisation n'est qu'un des éléments fondateurs de leur travail. En effet, il serait trompeur de penser qu'elle est une fin en soit, un tour de force teinté d'ironie, où les artistes s'amuseraient à imiter l'ancien en le pervertissant. Au travers de leurs œuvres, ils cherchent à créer une peinture d'une certaine évidence, « qui parle d'elle-même ». C'est donc toute l'ambiguïté intellectuelle de leur travail : mêler la fascination des formes répétitives, géométriques et symétriques, aux réminiscences occultes, à une approche très conceptuelle alliant histoire de l'art et réflexions techniques sur le matériau peinture.



Florian et Michaël Quistrebert, exposition « The Light of the Light », Palais de Tokyo 2016

L'hybridation des inspirations et des références est aussi très présente dans le travail de Stéphane Calais. Les deux œuvres qu'il installe au Palais de Tokyo, *Automne Hiver* et *Les roses et les verts (une fête galante)*, prennent des formes picturales (par leur planéité, leurs sujets) mais ont pour origine le dessin : c'est lui qui structure toute l'œuvre de Stéphane Calais et qui constitue sa première pratique artistique. Ainsi, toutes ses autres réalisations (peintures, sérigraphies, sculptures, installations) découlent du dessin, du trait du dessinateur, et des questionnements qui l'habite autour de ce trait.

Comme chez Jean-Michel Alberola, l'opposition moderniste entre abstraction et figuration est mise de côté – Calais emprunte à l'une comme à l'autre - au profit d'un usage des différents médiums, usage réfléchi en fonction de la forme, et qui lui même apporte son lot de questions: c'est dans ces questions que s'incarnent « des tensions, des ellipses ou des raccourcis » aux yeux du spectateur.

Un terme important pour saisir le travail de Stéphane Calais est celui de « strates » : strates des époques auxquelles il fait référence – un point commun avec les frères Quistrebert – des médiums qu'il emploie, des œuvres qui viennent se superposer à un espace d'exposition, à un bâtiment, à une architecture, et strates des œuvres qui se répondent les unes aux autres au sein de l'exposition. « Comme lorsque dans la ville on circule et l'on traverse des quartiers du XIV^e et XVI^e siècle, sur une route bitumée en 1960, avec un iPod dans les oreilles. »

Les roses et les verts (une fête galante) procède par l'extraction de fragments de peintures sur papier de Calais lui-même. Ces fragments en couleurs, agrandis de façon à révéler leurs finesse et leurs fragilités, de façon à révéler artificiellement, par la reproduction, leur matérialité, sont ensuite collés sur les fenêtres du hall d'entrée du Palais de Tokyo. Ainsi ils viennent répondre à l'architecture intérieure mais aussi extérieure et environnante du Palais de Tokyo.

Automne Hiver répond par un usage strict du noir et blanc aux couleurs délicates de l'œuvre précédente. Constitué d'une centaine de sérigraphies reprises sur des grandes bâches suspendues, ce travail mêle abstraction et figuration en se basant sur le trait du dessinateur. Les motifs employés, taches ou fleurs, posent la question de l'essence du geste de l'artiste : un simple trait d'un dessin peut également s'apparenter à une image imitative et à une forme abstraite, tout comme les fragments des peintures reproduites dans *Les roses et les verts (une fête galante)*, extraits de leur contexte original, prennent une toute autre apparence à nos yeux.

Par le mélange des techniques et des références à des pratiques très « marquées » historiquement (peintures de fleurs, portraits, œuvres murales, dessins, etc.), Stéphane Calais crée une œuvre à la fois réflexive et délicate, dans laquelle le poids théorique est contredit par la légèreté des formes (œuvres suspendues, transparence lumineuse des fenêtres).



Stéphane Calais, *Automne Hiver* et *Les roses et les verts (une fête galante)*, Palais de Tokyo 2016

Les œuvres sur papier du duo d'artistes Simon Evans, présentées au Palais de Tokyo dans l'exposition « Not not knockin' on Heaven's Door », sont elles aussi basées sur une technique de dessin. Elles aboutissent à un résultat au fort caractère pictural, par l'intégration à parts égales de textes, de collages, d'encre et de peinture.

Par leur usage du document détourné et critiqué, ces œuvres évoquent le travail des Situationnistes, dont la pratique artistique et politique avait pour fonction de remettre en question l'appréhension par les Hommes des territoires et des systèmes dans lesquels ils évoluaient.

On peut aisément faire un lien, chez Simon Evans, entre cette référence artistique avant-gardiste, et son activité d'ancien skateboarder professionnel dans les années 1990, qui lui permettait d'aborder l'espace urbain, corporellement et intellectuellement, avec un positionnement décalé, glissant sur les formes architecturales, se jouant du mobilier urbain utilitaire.

De plus, le travail de Simon Evans semble également s'inspirer de l'œuvre des **Lettristes***, par leur usage du texte qui devient à la fois lieu de récit et matériau concret de l'œuvre. Des écrits dont il souligne le caractère intime, mais qui ne devraient « jamais être trop personnels ou ésotériques au point de ne plus toucher ceux qui se donnent la peine de regarder. » Simon Evans ajoute « j'essaie d'intégrer le monde extérieur à ma vision intérieur », soulignant bien le mélange d'objectivisme et de pathos à l'œuvre dans leur travail.

Cet aspect de la pratique de ces artistes est souligné par la scénographie de l'exposition, qui engage le spectateur à découvrir les œuvres dans un cadre reproduisant, non sans une certaine ironie, un espace domestique non-spécifique, semblable à un appartement témoin, à la fois confortable et impersonnel : un espace censé accueillir une personne mais pensé pour un individu-type. A la fois intime et public.



Simon Evans, exposition « Not, not knockin' on Heaven's Door », Palais de Tokyo 2016

Parmi les peintres exposés dans la programmation passée du Palais de Tokyo, on trouve l'artiste argentin Julio Le Parc, qui propose, depuis les années 1960, d'envisager sa création comme une expérience, non pas émotive, mais sensorielle et physiologique, offerte au spectateur : il instaure une situation, extérieure à l'objet artistique, qui se situe au niveau de la perception visuelle. Par ses installations, machines et peintures, il invite le spectateur à remettre en question son rapport au monde et à la réalité.

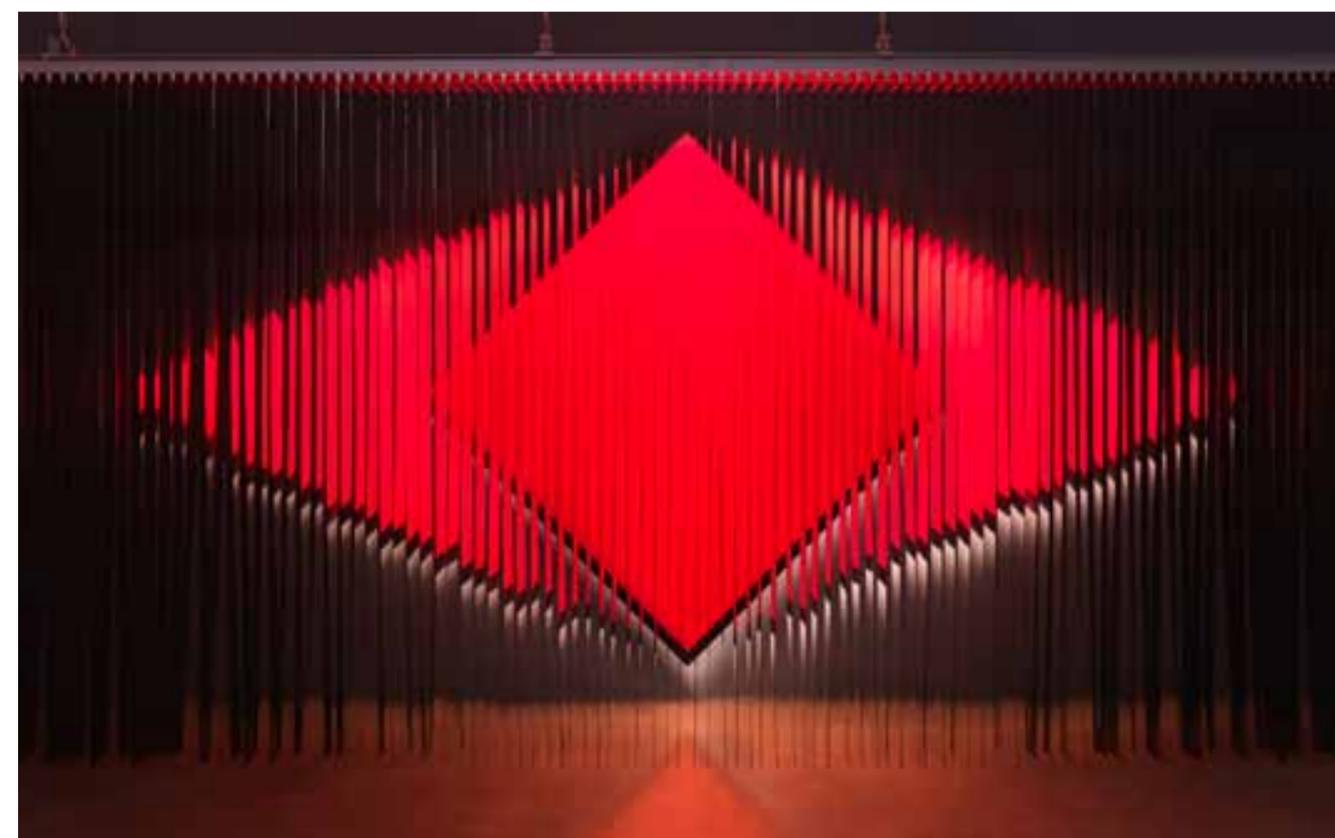
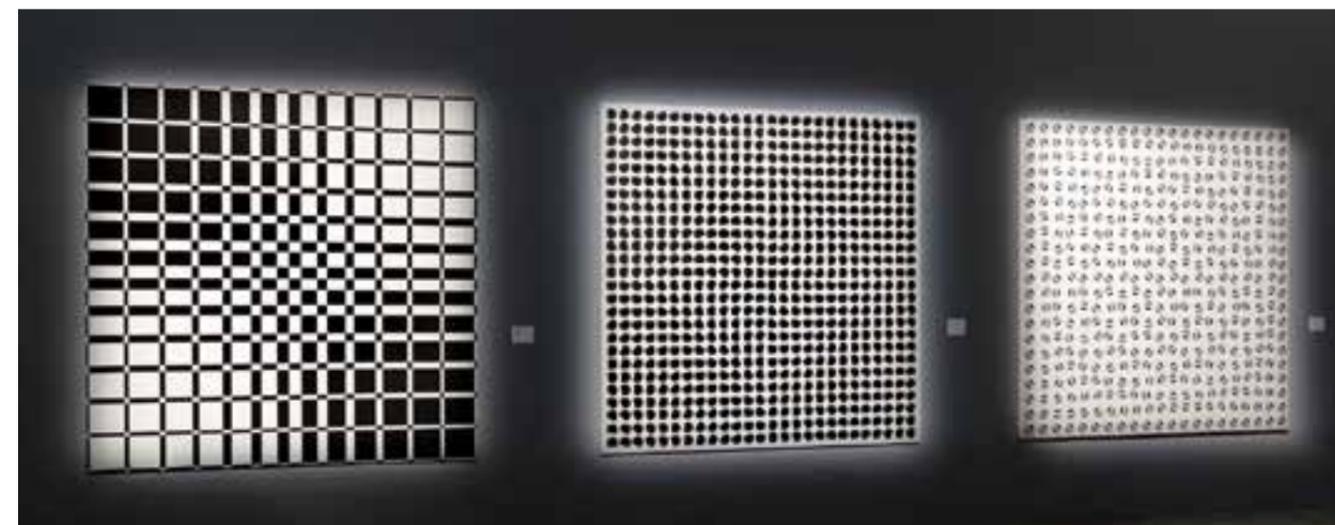
Il fut un précurseur des art perceptifs, comme l'Op Art ou l'art cinétique, dès le début des années 1960, au sein du G.R.A.V. (Groupe de recherche d'art visuel, qu'il fonde avec, entre autres, François Morellet, Horacio Garcia Rossi et Francisco Sobrino). Dans ses « Propositions » de 1962, le G.R.A.V. exprime le souhait « d'échapper aux courants actuels de l'art dont l'aboutissement est le peintre unique, pour essayer, par un travail d'équipe, de clarifier les différents aspects de l'art visuel ».

L'art optique, souvent appelé Op Art avait pour but de placer au cœur de la création artistique, le rapport entre l'objet, l'œil et le cerveau humain. Ce rapport est envisagé d'un point de vue physiologique et phénoménologique : les œuvres d'Op Art jouent sur les limites de notre capacité visuelle. Ainsi, elles multiplient l'usage de formes géométriques complexes très rapprochées, de contrastes extrêmes, de flashes de lumière, de mouvements perturbants. En résultent une perte de repères physiques et des ressentis physiques divers, des plus agréables jusqu'aux plus perturbants.

Toutefois, l'Op Art avance aussi un propos théorique sur l'art, sur son idéologie – l'artiste démiurge – et sur son mode de consommation – le spectacle comme loisir. L'Op Art tente d'abandonner le geste, le style de l'artiste, pour proposer des œuvres qui deviennent un spectacle – au sens premier du terme, c'est-à-dire celui de « vision » – dans lequel l'artiste est aussi anonyme que le spectateur, puisque l'Op Art ne nécessite pas de références culturelles ou historiques pour être appréhendé, ou plutôt ressenti.

Ainsi, la série des *Modulations* de Le Parc se compose de simples séries de formes et d'intersections de formes géométriques, colorées ou en noir et blanc, construits autour de calculs simples qui leur assurent une régularité parfaite. Nous percevons à la fois les règles qui président à la création de ces œuvres et, comme par un effet d'illusion, nous saisissons aussi un mouvement, un volume qui semble sortir de la toile et gonfler dans l'espace.

Les *Contorsions* utilisent quand à elles le cinétisme, c'est à dire le mouvement en art et l'impression qu'il provoque. Les *Contorsions* procèdent de l'ajout de structures en 3D au devant d'une peinture géométrique, faisant de la toile non pas une œuvre fixe – une représentation abstraite – mais le support d'un mouvement toujours renouvelé.



Julio Le Parc, *Modulations*, *Contorsions*, Palais de Tokyo, 2013

Avec une approche de la peinture basée sur une réflexion quant à l'usage des matériaux et à leurs propriétés, l'artiste français Bernard Aubertin réalise depuis les années 1950 une peinture abstraite, souvent monochrome, en quête d'essentialité et de pureté. Qu'il utilise la peinture, le bois, les matériaux trouvés, Aubertin privilégie l'intensité de la matière, de la couleur appliquée à un support, plutôt qu'une déconstruction conceptuelle du processus.

Toutefois, le processus de création n'est pas caché : l'œuvre finie est aussi souvent la trace d'un geste essentiel, le témoignage d'une existence à l'intensité brûlante, d'un vide qui s'empie et qui cependant perdure. Nous pourrions dire : une pure matérialité, profondément spirituelle.

Les *Tableaux Feu* des années 1960 marquent cette rencontre entre la matière et sa disparition, le plein et le vide. Couvertes d'allumettes disposées avec régularité, ces toiles possèdent deux temps de vie. Un premier qu'on pourrait nommer « actif », lors ce qu'elles se consomment de manière éphémère et intense. Perdurent alors des tableaux brunis et une trace fuligineuse sur le mur de l'espace d'exposition ; un deuxième temps de vie qui se confond avec le temps de l'exposition.

À l'occasion de la saison « Nouvelles vagues » (2013), Nina Childress proposa l'œuvre *Rideau vert*, intervention *in situ** théâtrale et troublante. Cette artiste peintre d'origine américaine place sa pratique dans le cadre d'une « peinture sur la peinture ». Dans les années 1980, elle faisait partie du collectif Les Frères Ripoulin (1984-1988), groupe précurseur du *street art* dont les artistes peignaient sur affiches collées ensuite dans les rues des villes. Le groupe d'artistes sans chef, sans manifeste, auteur « d'actions picturales » – invasion artistique de la station de métro Duplex en 1984 – s'apparentait plus à un groupe de rock, Childress étant elle-même issue du groupe culte Lucrate Milk.

L'artiste poursuit depuis une recherche non dénuée d'humour et de provocation, au travers de l'étude d'icônes féminines telles que l'auteur Simone de Beauvoir ou l'impératrice Sissi d'Autriche, en passant par la représentation d'un pur motif (chevelure, savon) décontextualisé, ou encore de figures féminines érotiques et vertes.

L'œuvre réalisée pour le Palais de Tokyo, un rideau ouvert (peint de manière figurative, d'un grand réalisme imitatif, comme un décor de théâtre) sur une scène vide clôturée par un autre rideau fermé, convoque une présence fantomatique et laisse libre champ à l'imagination. L'artiste fait disparaître ici toute figure humaine, donnant forme à un pur décor. Elle décrit cette œuvre comme un « poster géant », reproduction d'une affiche qu'elle a peinte d'après une photo du début du XX^e siècle. On passe ainsi du rideau rouge symbole de spectacle au tapis vert symbole de jeu, permettant au visiteur de se choisir spectateur ou acteur.



Bernard Aubertin, *Tableaux Feu*, Palais de Tokyo, 2012



Nina Childress, *Rideau vert*, Palais de Tokyo, 2013

Parmi les œuvres peintes *in situ* qui rejouent un espace théâtral ou spectaculaire à partir de l'architecture du Palais de Tokyo, il conviendrait de citer le travail d'Isabelle Cornaro. Faisant partie des artistes peintres d'une plus jeune génération mise en avant par le Palais de Tokyo, Isabelle Cornaro fut invitée à concevoir une œuvre pour le « Païpe ». Cette artiste française, attachée à la construction gestuelle comme mentale du paysage, entre mimésis et abstraction, conçut à cette occasion une installation *in situ* pour un espace à mi-chemin entre le théâtre frontal et le diorama immersif. Le paysage – en particulier le paysage peint - constitue une prémisse importante dans l'œuvre de l'artiste, que ce soit dans les photographies intitulées *Savane autour de Bangui et le fleuve Utubangui* (2003-2007) où le territoire est dessiné à l'aide de bijoux, ou dans la série d'installations *Paysage avec poussin et témoins oculaires* (2008) inspirées du peintre Nicolas Poussin (1594-1665), de ses paysages pastoraux et de ses évocations d'un monde champêtre idéalisé.

Pour le Palais de Tokyo, Isabelle Cornaro a réalisé une installation de peintures murales. Ces œuvres *in situ* produites à l'aide de peinture projetée sont les reproductions de photogrammes issues de son film 16mm *Floues et colorées* (2010) déployant, sur la pellicule, paysages, abstractions géométriques et monochromes. Pour son exposition au Palais de Tokyo, Isabelle Cornaro avait fait le choix d'en montrer seulement les monochromes.

Ces œuvres, produites à l'aide de sprays au rendu tangible, gardent les proportions d'une projection cinématographique, leur conférant un aspect fortement perceptif. L'artiste avoue volontiers la référence – même galvaudée – aux *Meules* que Claude Monet a réalisées non loin de Giverny entre 1890 et 1891. Outre l'importance que cette dernière série revêt pour le pionnier de l'abstraction, Kandinsky, on peut aussi souligner celle de la particularité du système complexe, qui oscille entre naturalisme et idéalisme, que Monet élabore au fil des séries de plein air, au cours de l'aménagement de son jardin de Giverny et à travers son installation des *Nymphéas* pour l'Orangerie. Le Païpe du Palais de Tokyo devient un véritable espace déambulatoire où le spectateur peut observer peintures projetées et arrêts sur image vibratoires, faisant alors l'expérience singulière, à la fois physique et mentale, d'un aller-retour incessant entre deux régimes de production et de réception de l'image généralement mis en opposition.



Isabelle Cornaro, Palais de Tokyo, 2015



Claude Monet, *Les Meules, effet de gelée blanche*, 1889

En 2014-2015, à l'occasion de la saison « Inside », Ataru Sato (né en 1986, vit et travaille à Tokyo) réalisa un ensemble de dessins et de peintures spécialement conçus pour prendre place en une **installation***. Au travers de son travail, comme de celui d'Isabelle Cornaro on saisit un potentiel très spécifique de la peinture telle qu'elle se pratique depuis la seconde moitié du XX^e siècle, c'est-à-dire comme élément constitutif d'une œuvre-dispositif, qui met en scène la peinture ou l'utilise dans un environnement.

L'œuvre conçue par Sato devenait, le temps de son séjour à Paris, le réceptacle de son univers personnel. L'espace intérieur rouge accueillait des dessins colorisés sur feuilles A4 qu'il réalise chaque jour depuis plusieurs années. Par leur disposition libre dans l'espace consacré exclusivement à leur monstration, l'artiste évoque les cabinets de peintures du XVIII^e siècle. Prenant comme point de départ deux portraits, ces représentations, matérialisation des pensées quotidiennes de l'artiste à la façon d'un journal intime, vont s'accumuler au fil des jours, alors que, sur les parois extérieures, ce sont les rencontres faites par l'artiste qui seront représentées en noir, à même le mur. La paroi devient alors le point de rencontre de moments d'échange, de partage et de curiosité vécus par l'artiste durant son séjour parisien. Par cette pratique obsessionnelle, il élabore un autoportrait, donnant à voir le foisonnement de son existence.

En 2015, le Palais de Tokyo accueillait le travail d'un autre jeune artiste dont le travail, n'étant pas simplement de la peinture, fait malgré tout un usage de ce matériau. *Painting with history in a room filled with people with funny names 3* est l'épilogue d'une série d'œuvres élaborées par Korakrit Arunanondchai (né en 1986, vit et travaille à Bangkok) au cours de ces quatre dernières années autour de l'apprentissage d'un peintre. À l'heure où le réel et la fiction fusionnent pour former la réalité, Korakrit Arunanondchai crée un personnage de peintre thaïlandais sur toile denim. Son autobiographie, la représentation construite de sa vie d'artiste, les réalités sociales de la Thaïlande et les phénomènes de globalisation sont ici mêlés pour former ce que l'artiste désigne comme un « palais de la mémoire ».

L'installation s'articule en deux parties : « Le Corps » est composé d'un grand *body painting* (peinture réalisée avec un corps comme pinceau) sur toile denim. Seule une vision en surplomb permettrait d'en voir l'ensemble. Il fonctionne comme un paysage et une scène pour le public. « L'Esprit » présente une vidéo comprenant l'échange entre l'artiste et Chantri – personnage principal invisible de la trilogie, qui incarne à la fois les spectateurs et la conscience de l'artiste et dont la voix est interprétée par Chutatip Arunanondchai, la mère de l'artiste. Ici la peinture fait donc l'objet d'une distanciation, puisqu'elle devient un élément pratiquement narratif, un objet référentiel qui fait est au cœur d'une représentation, plus que d'une présentation : certes montrée au public, la toile en denim semble surtout contribuer à tisser un lien entre la fiction du personnage de peintre et la réalité de l'exposition, multipliant les niveaux d'interprétation.



Ataru Sato, exposition « Inside », 2014



Korakrit Arunanondchai, *The Body*, 2015

En 2013, dans une exposition des modules, les visiteurs du Palais de Tokyo purent découvrir le travail de Hicham Berrada (né en 1986, vit et travaille à Paris). Nourri d'une formation artistique et scientifique, l'œuvre de ce jeune artiste associe intuition et connaissance, science et poésie. Il met en scène les changements et les métamorphoses d'une « nature » activée, chimiquement ou mécaniquement. Du laboratoire à l'atelier, de l'expérience chimique à la performance, l'artiste explore dans ses œuvres des protocoles scientifiques qui imitent au plus près différents processus naturels et/ou conditions climatiques.

Véritable théâtre chimique, *Présage* est le fruit d'une performance dans laquelle l'artiste, associant dans un bécher différents produits chimiques, fait émerger un monde chimérique. Ces transformations de la matière, mises en mouvement par ses manipulations, qui sont simultanément filmées et projetées à l'écran, plongent le spectateur dans un monde aux couleurs et aux formes fascinantes. Ces expérimentations donnent naissance à un semblant d'organismes vivants, devenant ainsi de véritables natures mortes.

Ici, pas de peinture à proprement parler, mais le résultat de ces performances n'est pas sans évoquer certains éléments formels d'une toile abstraite : coulures, empâtements, aplats, formes géométriques se cristallisant sous l'œil du spectateur. Ainsi, les *Présages* d'Hicham Berrada créent un univers intrinsèquement lié à la pratique expérimentale, empirique, comme celle de l'artiste peintre. Toutefois, une distance se crée entre sa position de démiurge, artiste créateur de mondes poétiques, et l'instabilité, l'imprévisibilité de ses œuvres. Comme chez certains peintres abstraits que nous avons pu citer auparavant, il invite le spectateur à faire l'expérience de l'énergie émanant de la matière tout en nous proposant de réfléchir et d'interroger les notions de création, de nature et de matière.

Tout récemment, le Palais de Tokyo a accueilli l'exposition des jeunes lauréats du Salon de Montrouge. Parmi eux, une jeune peintre qui, au contraire des artistes que nous venons de citer, aborde frontalement la peinture, sous la forme d'une nouvelle figuration.

Marion Bataillard peint à partir de modèles, qu'elle met en scène dans son atelier, des portraits et scènes. Le corps nu, les regards, la présence des personnages sur la toile et dans la scène sont autant de questions qui traversent ce travail. La figuration y est réaliste et simple, moins nourrie de citations et de références (à la bande dessinée, au *street art*) que l'étaient les œuvres des artistes de la Figuration libre dans les années 1980, moins « classique » par sa facture que le travail des jeunes artistes de la Nouvelle Ecole de Leipzig. De part son aspect imitatif, son œuvre emprunte des dispositifs et des questionnements à l'histoire de la peinture depuis la Renaissance (jeu des regards des personnages, réalisme ou symbolisme de la nudité, insertion des figures dans l'espace et le paysage, hiérarchie des plans) tout en abordant de manière décalée l'époque contemporaine : en effet, son travail n'est ni réaliste, ni surréaliste, mais il oscille en une réalité trouble, à la fois reconnaissable et perturbante.



Hicham Berrada, *Présage*, Palais de Tokyo, 2013



Marion Bataillard, exposition « Un grain de toute beauté », Palais de Tokyo, 2015

PARTIE 3 : CARTELS DES EXPOSITIONS

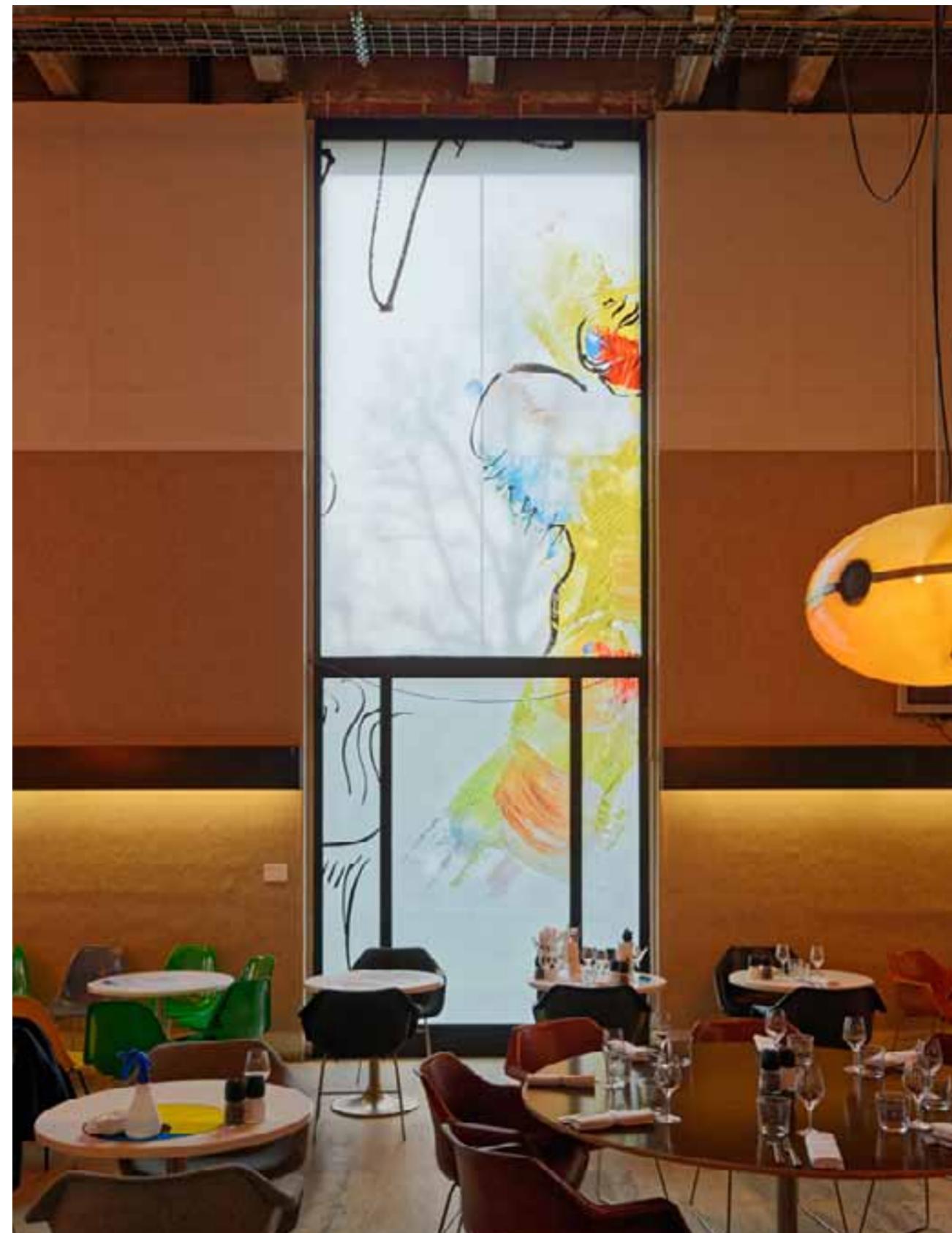
STÉPHANE CALAIS, LES ROSES ET LES VERTS (UNE FÊTE GALANTE)

« La trace du geste pictural est comme capturée et moulée sur ces fenêtres. Je veux simplement montrer ici le temps gelé du mouvement. »

Les sept fenêtres de la façade nord du Palais de Tokyo sont recouvertes par les reproductions photographiques de certains détails des peintures abstraites de Stéphane Calais. L'agrandissement photographique donne à voir avec précision la composition d'une couleur, la texture d'une ligne tracée par les poils d'un pinceau, le déploiement de la matière dans l'espace. La photographie redevient ici, comme l'appelaient Charles Baudelaire (1821-1867), « la servante idéale de la peinture » : les jeux d'échelle qu'elle permet donnent la pleine mesure du geste du peintre.

La profusion de couleurs et le titre de l'œuvre sont un clin d'œil aux toiles de Jean-Antoine Watteau (1684-1721), à ses mises en scène des fêtes galantes, du divertissement et du sentiment amoureux. Stéphane Calais peint ici la même appréciation des plaisirs. Il l'intègre néanmoins dans le plan orthogonal formé par le châssis des fenêtres, devenant une grille moderniste à la Piet Mondrian (1872-1944). L'effusion lyrique se mêle alors à ce motif majeur de l'abstraction du XX^e siècle, le plus éloigné de la nature et du réel.

Les roses et les verts (Une fête galante) n'est donc pas une peinture abstraite sans sujet mais une œuvre dont le sujet est la peinture abstraite.



STÉPHANE CALAIS, *AUTOMNE HIVER*

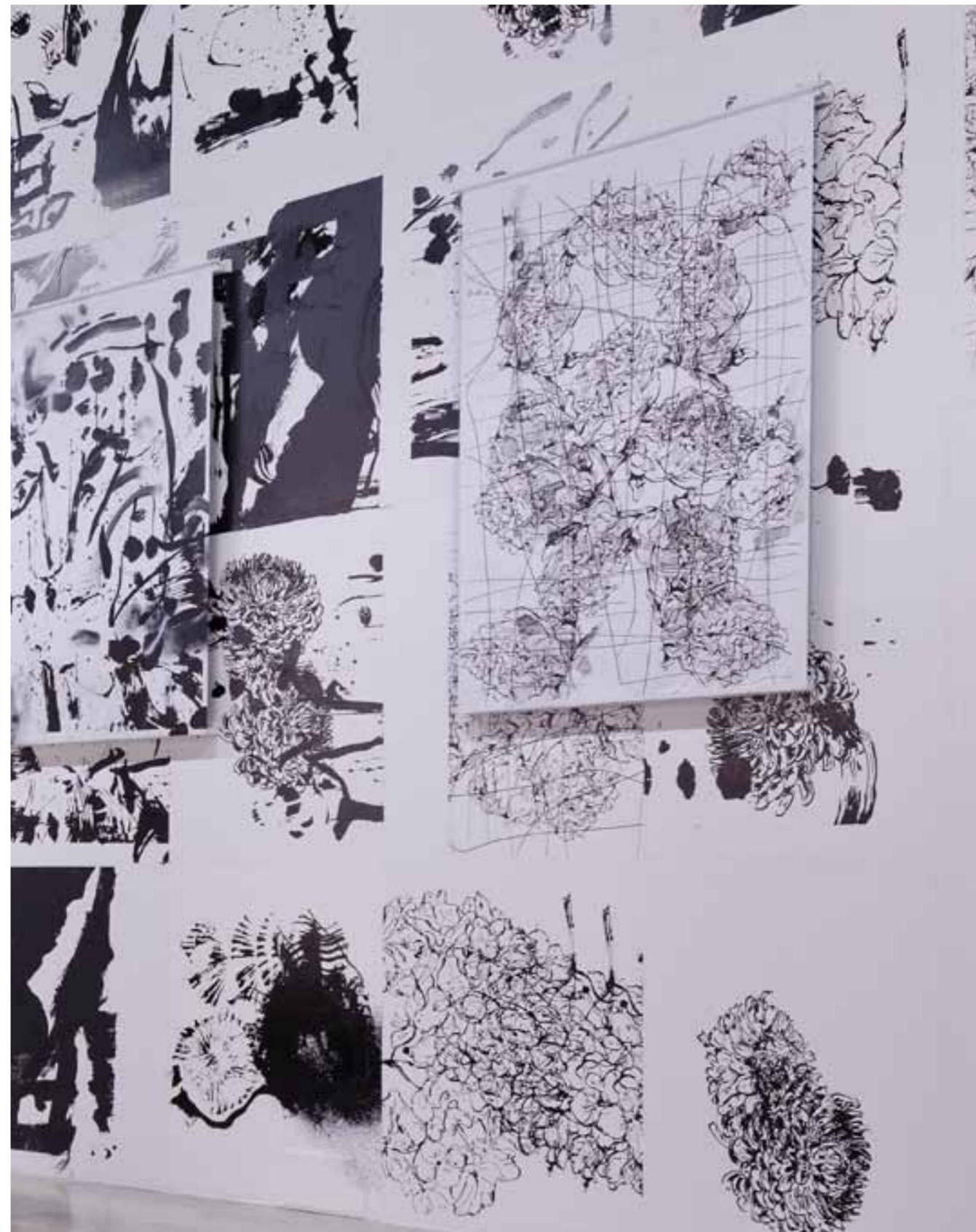
« Le dessin est mon premier outil. Il me permet de me poser des questions à la fois très simples et très compliquées.

Ce dessin représente-t-il quelque chose de connu ou une forme non identifiable ? Ce trait est-il une ligne ou une fleur ? »

Automne Hiver est un collage composé de grandes bâches et de centaines de feuilles de papier sur lesquelles sont reproduits en noir et blanc les dessins de fleurs, de tâches et de formes diverses. « Ce sont des dessins froids, pédagogiques. Des illustrations qu'on dirait presque tirées d'un dictionnaire. » Le jeu d'assemblage des matières vient brouiller l'aspect figuratif des motifs. Prises entre différentes couches, les sérigraphies de pivoines naturalistes se transforment en fragments d'une vaste composition abstraite. A travers la superposition des reproductions de ses dessins, Stéphane Calais crée une infinité de possibilités de remontage de son œuvre, comme autant de constellations et d'amorces de récits à construire pour le regardeur.

Cette fresque murale répond à celle qu'il a lui aussi réalisée quelques dizaines de mètres plus loin sur les fenêtres du Palais de Tokyo. Les gigantesques tâches de couleurs printanières contrastent avec le tracé noir et minutieux de « ces feuilles automnales ». Qu'il explore le champ de la peinture ou celui du dessin, c'est dans une même volonté de dépassement de son médium : le dessin sort du mur, il devient « un outil d'appréhension du monde en trois dimensions ».

Stéphane Calais est né en 1967 à Arras. Il se nourrit de ses expérimentations dans le dessin, la peinture et l'installation. Ses œuvres mêlent autant les références à l'histoire de l'art que celles aux contes et aux icônes populaires.



VIVIEN ROUBAUD, QUATRE FILINS, ENTRETOISÉS, MOTEURS MOYEUX DE VÉLOS, COMPRESSEURS DE CLIMATISATIONS AUTOMOBILES, CHÂSSIS DE SCOOTERS, POLYÉTHYLÈNE SOUPLE, CINQUANTE-DEUX VOLTS

« Cette oeuvre pourrait prolonger le court instant pendant lequel, entraînée par le vent, une bâche de chantier se délie. C'est la poésie de ce moment furtif où tout s'envole que j'essaie ici de perpétrer dans un mouvement infini. »

L'oeuvre de Vivien Roubaud est un morceau d'espace flottant, une membrane plastique en lévitation. Pour cette nouvelle installation, l'artiste « explore et dissèque les objets fabriqués pour en exploiter le potentiel caché ». Vivien Roubaud s'empare ici d'une vaste toile de polyéthylène souple – un matériau sans épaisseur qui s'inscrit dans l'architecture brute du Palais de Tokyo. Un dispositif mécanique hybride, installé aux quatre coins de l'espace, déploie la bâche dans les milliers de mètres cubes disponibles. Mue par les courants d'air qui traversent le lieu et le perpétuel va-et-vient des visiteurs, l'oeuvre semble rendre visible des forces impalpables et l'énergie fluctuante du hall. Ainsi, les ondes et les plis du drapé en constante reconfiguration n'appartiennent à aucun espace, ne s'inscrivent dans aucune chronologie : ils sont la réserve de notre imaginaire.

Vivien Roubaud est né en 1986. Il vit et travaille à Nice. A partir d'hybridation d'objets du quotidien, déclassés, victimes du temps ou de leurs faiblesses, il recrée ou perpétue des microphénomènes comme la cristallisation de stalactites ou le redéploiement d'une couche de poussière en un nuage.



FLORIAN ET MICHAËL QUISTREBERT

THE LIGHT OF THE LIGHT

« Nous voulons pousser la peinture vers un état de crise. Cela passe par la saturation, l'excès ou le gigantisme, pour montrer quelque chose d'opposé, de plus subtil et invisible. C'est de la peinture et ce n'est pas de la peinture. Peut-être est-ce plutôt de l'hyper-peinture, car nous tentons d'en saturer les fondamentaux, de forcer les idées de lumière, matière, format, mouvement, perception, à déborder d'elles-mêmes. »

Pour leur première exposition d'envergure dans une institution, les frères Quistrebert déterrent les fantômes des peintres Antoni Tàpies (1923-2012), Nicolas de Staël (1914-1955) et Pablo Picasso (1881-1973). Ils remixent à la manière de cartoonists l'esthétique de l'abstraction et dénaturent ses idéaux à partir de techniques sans prétention : pâte à modeler, toile de jute, LED, lumière noire et laque pour carrosserie. Instables et fuyantes, ces toiles iridescentes captivent comme les reflets d'une flaque d'essence. Leur mise en scène et la projection d'une vidéo provoquent une mutation optique de peintures désormais envoutées. Le clinquant retrouve alors sa part d'ombre spirituelle, entraînant notre perception vers des dimensions psychédéliques : entre transe hypnotique et risque de *bad trip*.

Florian et Michael Quistrebert sont nés à Nantes en 1982 et 1976 et vivent entre Paris et Amsterdam. Depuis 2009, ils synthétisent, pervertissent ou défigurent la modernité du XX^e siècle. Multipliant les anachronismes, ils manipulent des références à l'histoire de l'art – abstraction, art cinétique, mystères de l'occultisme – qu'ils associent à des mediums et des inspirations populaires tels que le graphisme des boissons énergisantes et l'usage de bombes de peinture.



SHANA MOULTON *EVERY ANGLE IS AN ANGEL*

« *Le shopping, la décoration d'intérieur, tous les programmes télévisés et jeux vidéo ingurgités dans ma jeunesse sont plus des sources d'inspiration que quelque chose à désavouer. Toute ma pratique artistique est une forme de consommation.* »

Gardée par deux sphinx, l'installation de Shana Moulton ressemble tout autant à un temple occulte qu'à une étagère de salon. Une série de produits de bien-être et de relaxation dénichés sur internet trône sur les marches d'une pyramide. L'artiste est « toujours en quête de magie, c'est une manière d'échapper à la banalité ». Ainsi, cette pyramide aux accents kitsch et psychédéliques est la façade d'un écrin : une petite porte permet d'accéder à un sanctuaire abritant des projections vidéo mettant en scène Cynthia, le double mélancolique de l'artiste. « Cynthia, c'est moi quand je suis dans la salle de bain, moi quand je m'inquiète de vieillir, moi quand je regarde un magazine de beauté. Entrer dans sa peau consiste juste à entrer en moi ». Comme le suggère le labyrinthe qui court sur le sol, *Every Angle is an Angel* est un parcours méditatif, une quête presque plus sérieuse qu'ironique pour faire de chaque objet, de chaque interstice, de chaque angle du quotidien « un portail symbolique propice à l'évasion ».

Shana Moulton est née en 1976 à Oakhurst, une ville de Californie « qui compte beaucoup de puzzles accrochés aux murs et d'oiseaux domestiques ». Elle vit et enseigne à Münster, en Allemagne, où elle développe une œuvre imbriquant installations, vidéos et performances.



MARTIN SOTO CLIMENT *FRENETIC GOSSAMER*

« L'enjeu était pour moi de transformer cet espace fonctionnel en une architecture humaine. Avec ces 300 collants couleur chair j'ai voulu créer une installation à la fois organique et érotique ; une sculpture agissant comme un masque, un déguisement venant travestir le bâtiment. »

A l'aide de collants féminins, l'artiste mexicain Martin Soto Climent se fait araignée et tisse une gigantesque toile au-dessus de la nouvelle cafétéria, le « Bas Bar ». Matériau de prédilection de l'artiste, les collants qui surgissent de tableaux tels des aplats de couleurs en relief s'apparentent ici au gossamer, la soie produite par les araignées. Le réseau de lignes tendues qu'ils forment parvient à la fois à suggérer une solidité architecturale, qui serait presque celle d'une voûte de cathédrale, et l'immense fragilité d'un maillage délicat susceptible de disparaître en un instant. Comme l'artiste le précise : « Tous mes travaux suivent un ensemble de questions philosophiques sur la vie et l'essence de l'être humain ». Ainsi, l'apparente frénésie avec laquelle cette toile s'est ramifiée dans l'espace évoque la dispersion et l'agitation de nos vies organisées en réseau. Masques de la jambe féminine, les collants suggèrent également la place du corps dans ce piège, étiré et distendu, partout et nulle part à la fois.

Martin Soto Climent est né en 1977 à Mexico où il vit et travaille. Inspirées par les assemblages surréalistes, les sculptures et les photographies de l'artiste, fruits d'infimes déplacements et modifications, tentent de réveiller le potentiel évocateur des objets qui nous entourent au quotidien.



JEAN-MICHEL ALBEROLA L'AVENTURE DES DÉTAILS

« *Tout mon travail consiste à déplacer très légèrement quelque chose qui existe déjà. C'est à chacun de lire ce déplacement comme il l'entend. Il n'y a pas de vérité dans mon travail. Mes œuvres sont simplement des propositions visuelles, métaphysiques, politiques ou sociales. Je vous les donne. Vous en faites ce que vous voulez.* »

L'œuvre de Jean-Michel Alberola est une géographie plus qu'une histoire. Qu'il s'agisse d'une peinture, d'une sculpture, d'une installation ou encore d'une édition, d'un mur peint ou d'un tract, chaque œuvre vit par elle-même et se trouve prise dans un ensemble. Elles sont les fragments dispersés de ses pensées, les îlots d'un territoire morcelé.

Exposer les œuvres de Jean-Michel Alberola revient à cartographier la diversité méconnue de son travail. L'**art conceptuel*** se mêle à l'abstraction et à la figuration, les questionnements artistiques aux réflexions politiques. Et parce que « toute exposition, même personnelle, est une exposition de groupe », le parcours est parsemé de références à des figures tutélaires. Robert Louis Stevenson, Simone Weil, Guy Debord, Franz Kafka, Karl Marx et Bob Dylan semblent ainsi graviter autour des œuvres de Jean-Michel Alberola, de ses nouvelles productions comme de celles créées ces trente dernières années.

Leur agencement dans les salles et celui des salles entre-elles constituent différents niveaux d'étoilement. Chacun y est invité à créer ses constellations, à relier un concept, un dessin, une idée, aux détails de sa propre vie. L'aventure des détails devient alors une aventure à construire ensemble : celle de penser notre présent. « Les artistes font toujours la première moitié du travail. C'est maintenant au visiteur de choisir s'il souhaite ou non continuer. »

Jean-Michel Alberola est né en 1953 en Algérie. Son œuvre poétique, profonde et engagée fait de lui un artiste inclassable.



SARA FAVRIAU

LA REDITE EN SOMME, NE S'AMUSE PAS DE SA RÉPÉTITION SINGULIÈRE

« C'est une oeuvre dans un espace et des oeuvres dans une oeuvre. Ces cabanes sont pour moi un moyen d'interroger la sculpture, une mise en abyme de l'oeuvre d'art. »

Sara Favriau parsème la Galerie Wilson de 2000 tasseaux de bois sculptés et assemblés à la main. Ils forment un « ha-meau de cabanes » dans lequel sont présentées les oeuvres d'une dizaine de jeunes artistes. « Je travaille autour de l'extérieur et de l'intérieur de l'oeuvre. La sculpture n'est pas ici seulement un volume, elle est aussi un vide prêt à recevoir. » Ainsi, l'installation est à la fois une sculpture monumentale et une série de socles et de cimaises, une oeuvre d'art tout autant que le support d'une exposition.

Ces cabanes sont des sortes de *white cubes* primitifs. Tandis que leur facture rappelle les techniques ancestrales de la sculpture, leurs formes cubiques évoquent les espaces d'exposition contemporains. Des galeries blanches et vides censées permettre l'autonomie de l'oeuvre d'art exposée. Sara Favriau crée, à l'inverse, une interdépendance entre l'oeuvre et son support. Chaque élément charge l'autre « d'une histoire, d'une forme de magie ». Les passerelles en bois apportent de nouvelles perspectives et font émerger des possibilités de rapprochements entre les oeuvres, des ébauches de récits.

Dans un second temps, l'exposition se renouvelle. Ces abris ne sont que temporaires. Sara Favriau confie à la commissaire Cécile Welker le choix des oeuvres présentées et prolonge ainsi l'idée d'une exposition comme une histoire collective.

Sara Favriau est née en 1983. Elle est diplômée de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris.



LOUDIGI BELTRAME

EL BRUJO

Dans la salle de cinéma historique du Palais de Tokyo, Luidgi Beltrame présente son nouveau projet : « El Brujo ». Ce titre qui signifie « le sorcier » en espagnol est aussi le nom d'un site archéologique mochica. C'est sur cette plage de la côte péruvienne que l'artiste a tourné une partie de son film : le guérisseur José Levis Picón y rejoue la séquence finale du film de François Truffaut *Les Quatre Cents Coups* (1959) où le jeune héros Antoine Doinel, interprété par Jean-Pierre Léaud, s'enfuit vers le rivage. Le célèbre acteur français prend lui aussi part à l'oeuvre de Luidgi Beltrame, filmé à la dérive dans les rues de Paris.

A travers ces transpositions, l'artiste orchestre une série de déplacements, une migration des personnages, des motifs et des époques : « Antoine Doinel est déplacé dans l'espace et dans le temps, mais aussi dans le langage. En Aymara, langue amérindienne vernaculaire, le passé se situe devant le locuteur et le futur derrière lui. »

Aux lignes géométriques du paysage péruvien fait de pyramides et d'excavations répond la structure du montage filmique composée de *travellings* et de plans panoramiques sur la musique modulaire et synthétique du morceau *Triangle* (1979) de Jacno.

Cette même idée de glissement se poursuit dans l'esthétique des affiches du film collées sur les murs. Les graphistes Coline Sunier et Charles Mazé y mêlent les illustrations du célèbre archéologue Julio Tello (1880-1947) aux couleurs fluo des posters *chichas* qui recouvrent les bords des routes de Lima. Par l'emploi du déplacement spatio-temporel et de l'anachronisme, il nous invite à une expérience de la durée : celles de l'histoire et du temps présent.

Luidgi Beltrame est né en 1971 et vit à Paris.



SIMON EVANS

NOT NOT KNOCKING ON HEAVEN'S DOOR

« *J'ai tout de suite aimé le pouvoir des cartes, les possibilités de contrôle qu'elles offraient. J'ai détruit la ville dans laquelle j'ai grandi en en dessinant la carte.* »

Les oeuvres de Simon Evans se déclinent en graphiques et diagrammes, schémas et plans, classifications et inventaires. Elles s'inscrivent dans la filiation des expérimentations de Georges Perec (1936-1982) et des dérives de Guy Debord (1931-1994). À ces outils censés rationaliser et expliquer le monde se superposent des éléments autobiographiques, des spéculations métaphysiques et diverses observations inclassables, comme autant d'écritures mouvantes et intuitives en prise avec l'environnement des deux artistes. Mêlant dessins, mots et collages, agaçant sur le papier des débris, traces et autres rébus collectés au cours d'errances urbaines, ils esquissent avec poésie, humour et parfois une certaine angoisse les contours d'une géographie mentale écrite à quatre mains.

Dans la continuité de William Burroughs (1914-1997) qui expérimentait l'emploi des mots par la technique du *cut-up* et pour qui le langage était « un virus », les deux artistes ordonnent les multiples éléments du visible et dessinent la carte d'une navigation intuitive de l'être. Elle est la cartographie d'un territoire se nourrissant d'un dialogue entre le social et l'intime.

Simon Evans est un duo d'artistes autodidactes rassemblant Simon Evans (né en 1972 à Londres, vit et travaille à New York) et Sarah Lannan (née en 1984 aux Etats-Unis, vit et travaille à New York).



GLOSSAIRE

***Activisme** : En tout domaine, l'activisme définit la primauté de l'action directe sur tout autre chose. Spécifiquement, en politique, l'activisme désigne une attitude considérant l'action directe des individus comme meilleur moyen d'arriver à une fin. Dans le champ de l'art, il désigne une posture engagée, qui entretient des rapports étroits avec la performance, le happening ou le Body Art car il présuppose l'utilisation du corps (de l'artiste ou non) engagé dans une action concrète, pouvant parfois aller jusqu'à mettre en danger ce corps. Le Body Art réunit des artistes travaillant avec le corps dans le but de questionner le poids des rituels sociaux, les codes moraux ou religieux ou les déterminismes collectifs. De manière générale, l'activisme en art s'inscrit dans le contexte de la dématérialisation de l'œuvre d'art, propre aux questionnements des années 1960.

***Art conceptuel** : Lucy R. Lippard (née en 1937), critique d'art et curator américaine, fut l'une des premières à témoigner de la *dématérialisation* de l'œuvre d'art au tournant des années 1960 et 1970. Les artistes dits "conceptuels", largement influencés par l'art minimal, font effectivement soulever l'économie de la production de l'œuvre, se contentant d'en livrer au public un descriptif, un mode d'emploi, une intention. En cela, l'art conceptuel est essentiellement un art du langage, du document. N'y a-t-il pas suffisamment d'objets dans notre société globale de consommation ? Si l'art est devenu matière à penser, ne peut-on pas se limiter au concept, à l'essence de l'œuvre ? Telles semblent être les questions que se posent les artistes comme Joseph Kosuth (né en 1945), Robert Barry (né en 1936), Lawrence Weiner (né en 1942), Dan Graham (né en 1942) ou le collectif Art & Language (fondé en 1968).

***In situ** : Signifiant "sur place", ce terme désigne une méthode artistique qui dédie l'œuvre à son site d'accueil. Il implique parfois une production artistique qui peut se targuer d'une soustraction à toute forme de mercantilisme. Présentées comme une offre à un site unique, à un moment unique, l'œuvre et sa fragilité nous procurent un sentiment d'authenticité.

*** Installation** : « Forgée au XXe siècle

pour définir des pratiques artistiques ne correspondant pas aux catégories classiques attribuées aux œuvres d'art (peintures, sculptures...), la notion d'installation recouvre des formes extrêmement variées. L'installation (dispositif, environnement, multimédia, interactivité) permet à l'artiste de faire une mise en scène des éléments constitutifs de la représentation. Le terme indique un type de création qui refuse la concentration sur un objet pour mieux considérer les relations entre plusieurs éléments. L'installation établit un ensemble de liens spatiaux entre l'objet et l'espace architectural, qui poussent le spectateur à prendre conscience de son intégration dans la situation créée. L'expérience de l'œuvre par le spectateur constitue un enjeu déterminant. (...) »

Source : Encyclopédie des Nouveaux Médias (Centre Pompidou/CNAP/Musée Ludwig/Saint Gervais)

*** Lettrisme** : Fondé en 1945 par Isidore Isou (1925-2007), le lettrisme s'est imposé dans un moment de l'histoire universelle comme le seul mouvement révolutionnaire après le dadaïsme et le surréalisme. Ami de Tristan Tzara, père spirituel de Guy Debord, Isidore Isou proclame la destruction de la poésie à mot au profit d'une esthétique basée sur la lettre et le signe. Au-delà de la poésie, le lettrisme développe une œuvre protéiforme et souvent méconnue, visant, grâce au concept de création généralisée, à transformer l'ensemble des branches du savoir : de la théorie de l'art au bouleversement de la société et de la vie.

Le lettrisme ne cesse pas, encore aujourd'hui, de faire débat même quand sonne l'heure de sa réévaluation historique. D'ailleurs le monde contemporain paraît de plus en plus donner raison aux prophéties lettristes soit pour les réaliser soit pour les combattre.

***Néon** : Les qualités inhérentes à ce matériau inventé en 1912, en l'occurrence une faible consommation, une durée de vie plus importante que les lampes à incandescence, lui valent d'être considéré par les artistes comme un champ d'expression inédit. Effectivement, dès 1946, Gyula Kosice (né en 1924) utilise le néon pour la réalisation de l'œuvre intitulée *Structure lumineuse Madi*. Par la suite, les artistes vont multiplier les

recherches et les expérimentations plastiques faisant passer le néon du statut d'invention à usage principalement urbain et/ou domestique à celui de médium artistique à part entière. Si le néon est aujourd'hui très répandu dans l'art contemporain, il ne demeure pas moins que les premiers artistes à avoir utilisé ce médium, tels que Bruce Nauman avec *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* (1967) souhaitaient faire quelque chose qui « ne ressemble pas à de l'art ».

***Représentation** : Notion intemporelle qui répond à une capacité naturelle de représentation de tout homme. Représenter, c'est rendre présent, par l'esprit, la parole ou le geste, quelque chose qui ne l'est pas naturellement en un moment défini : rendre présent à nouveau quelque chose qui a été vu, qui a été dit, qui a été pensé. C'est générer des images intellectuelles, symboliques ou même physiques, qui font naître pour l'homme la possibilité d'une autre réalité que celle, directe, dont nous faisons constamment l'expérience. Cela donne lieu à la fois à l'imaginaire et à la pensée conceptuelle.

***White Cube** : Dans un article paru dans *Connaissance des arts* en décembre 2010, le principe du *white cube* est débattu par deux professionnels du monde de l'art dont les avis divergent. Si le scénographe Hubert Le Gall argue que la mise en scène des œuvres par la couleur ou la décoration peut contribuer à leur appréciation, Laurent Le Bon, Directeur du Centre Pompidou-Metz évoque pour sa part un modèle infaillible : « c'est peut-être le pire des espaces d'exposition, mais on n'a jamais fait mieux ». Le *white cube* ou « cube blanc » désigne le lieu d'exposition, un espace aux murs blancs qui règne en maître depuis les années 1970 dans les musées et centres d'art dédiés à l'art moderne et contemporain. Ainsi le *white cube* questionne la relation entre l'espace de monstration et les œuvres et invite parfois à dépasser ce statut pour devenir un concept à part entière. Citons à titre d'exemple la scénographie blanche élaborée par l'architecte Philippe Rahm pour la seconde édition de La Force de l'Art en 2009.

BIBLIOGRAPHIE / FILMOGRAPHIE

Jean-Michel Alberola :

Écrits

- Étienne de La Boétie, *Discours de la servitude volontaire*, 1576
- Franz Kafka, *La Métamorphose*, 1915
- Karl Marx, *Le Capital*, 1867
- Robert Louis Stevenson, *L'île au trésor*, 1883
- Simone Weil, *Écrits historiques et politiques*, 1943

Films

- Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point*, 1970
- Howard Hawks et Arthur Rosson, *La Rivière rouge*, 1948
- Jérôme Laperrousaz, *Continental Circus*, 1972
- Fred M. Murer, *Grauzone*, 1979
- Raoul Walsh, *Aventures en Birmanie*, 1945
- Orson Welles, *Falstaff*, 1965

Louidgi Beltrame

Film

- François Truffaut, *Les quatre cents coups*, 1959

Simon Evans :

Écrits

- William Burroughs, *Le Festin nu*, 1959
- Guy Debord, *Théorie de la dérive*, 1956
- Georges Perec, *Les Choses*, 1965

Shana Moulton

Film

- Dario Argento, *Suspiria*, 1977

ACTION ÉDUCATIVE

Le programme éducatif du Palais de Tokyo a pour ambition de proposer à des publics variés d'être les complices de la vie d'une institution consacrée à la création contemporaine. Les artistes, les expositions, l'histoire du bâtiment, son architecture ou encore la politique culturelle et les métiers de l'institution sont autant d'éléments qui servent de point de départ à l'élaboration de projets éducatifs qui envisagent le Palais de Tokyo comme un lieu ressource avec lequel le dialogue est permanent. L'approche choisie a pour ambition d'affirmer l'expérience du rapport à l'œuvre comme fondatrice du développement de la sensibilité artistique. Quel que soit le projet engagé (visite active, *workshop*, rencontre, etc.), les médiateurs du Palais de Tokyo se positionnent clairement comme des accompagnateurs et tentent de ne jamais imposer un discours préétabli. Jamais évidentes et sans message univoque, les œuvres d'art contemporain sont support à l'interprétation, à l'analyse et au dialogue, elles stimulent l'imaginaire, la créativité et le sens critique. Le service éducatif s'engage à valoriser ces qualités afin d'inciter chaque participant à s'affirmer comme individu au sein d'un corps social.

S'appuyant sur les programmes éducatifs en vigueur, les formats d'accompagnement CLEF EN MAIN offrent aux éducateurs et enseignants un ensemble de ressources et de situations d'apprentissage qui placent les élèves dans une posture dynamique. Des outils complémentaires de médiation indirecte sont mis à disposition pour préparer ou pour prolonger en classe l'expérience de la visite. Les formats d'accompagnement ÉDUCALAB sont quant à eux conçus sur mesure et en amont avec le service éducatif qui tâchera de répondre au mieux aux attentes de chaque groupe.

RÉSERVATION AUX ACTIVITÉS DE L'ACTION ÉDUCATIVE

Retrouvez le détail de tous les formats d'accompagnement et les tarifs sur : www.palaisdetokyo.com/publics

Mail : reservation@palaisdetokyo.com

INFORMATIONS PRATIQUES

ACCÈS

Palais de Tokyo
13, avenue du Président Wilson,
75 116 Paris

Tél : 01 47 23 54 01
www.palaisdetokyo.com

HORAIRES

De midi à minuit tous les jours, sauf le mardi
Fermeture annuelle le 1er janvier, le 1er mai et le 25 décembre

TARIFS D'ENTRÉE AUX EXPOSITIONS

Plein tarif : 10€ / Tarif réduit : 8€ / Gratuité

Devenez adhérents : Tokyopass, Amis, membre du TokyoArtClub

TARIFS DES VISITES ACTIVES

Groupes scolaires : 50€

Groupes du champ socio-culturel : 40€