

QUESTIONS SOULEVEES PAR LE PROGRAMME LIMITATIF *MISE EN SCENE DE L'IMAGE*

Art et politique, art et engagement

Arts plastiques et codes scénographiques

Arts plastiques et codes cinématographiques

Arts plastiques et vidéo

L'éclatement des catégories artistiques traditionnelles, art total

La traduction de la durée dans l'image fixe

L'espace narratif

Art et langage, le mot dans l'art

Lumière réelle et installation

L'éclatement du support et son déploiement dans l'espace d'exposition

L'implication du spectateur

MISE EN SCENE DE L'IMAGE

La notion de mise en scène renvoie au **théâtre** : elle désigne un dispositif **tridimensionnel** conçu pour capter l'attention d'un **spectateur**, l'impliquer, voire le rendre **acteur**. Elle est corrélée à une réflexion sur la **présentation** de l'œuvre, il ne s'agit plus de la mise en scène dans l'œuvre (Caravage) mais de la mise en scène **de** l'œuvre dans **l'espace de monstration**. Elle implique que l'œuvre **se déploie dans l'espace** : la peinture s'étire, entoure le spectateur, se divise, se lit recto-verso, se découpe, se sépare en différentes parties (éclatement du **support**), elle sort du cadre, le plan devient relief. Le drame **s'extériorise** et l'œuvre **envahit** l'espace du spectateur, s'étend au sol, est suspendue, devient pénétrable. Elle sort du musée et investit l'espace quotidien du spectateur (espace **public**). Si la peinture, la photographie, la sculpture sont de plus en plus « mis en scène », **l'installation** est par excellence, une pratique d'essence scénographique. Avec le développement de la l'Art Conceptuel, les **mots** remplacent les images et envahissent les **black boxes** et l'espace de la ville **nocturne**. La **vidéo** projetée dans une black box, par sa dimension sonore, sa vibration lumineuse, permet d'élaborer des dispositifs prégnants. L'œuvre se confond parfois elle-même à l'espace **muséographique**. La **lumière** comme au théâtre, est un paramètre qui peut être déterminant. Il s'agit de **solliciter** le spectateur par : l'identification, le rapport d'échelle, le mode de perception, le mode de déplacement, l'immersion, la sollicitation de tous ses sens, l'action et l'interaction. Enfin la **performance** qu'elle soit directe ou diffusée éprouve efficacement le corps de l'artiste et du spectateur.

Carl FILLION, *L'Or du Rhin*, scénographie de l'opéra de Richard Wagner

James ROSENQUIST, *F111*, 1964-1965. Huile sur toile et aluminium, 23 sections, 304,8 x 2621,3 cm. MOMA, New York

Tom WESSELMANN, *Still Life # 59*, 1972

Ernest PIGNON-ERNEST, *Extases*, 2011, installation à la Chapelle des Carmélites à Avignon

Olivier BLANKART, *The Remix Saigon* (d'après la photographie d'Eddie Adams), 1988, scotch d'emballage, papier craft, carton et photographie de Tokyo :

Bill WOODROOW, *Car Door, Armchair and Incident*, 1981, 120 x 300 x 300 cm

WANG DU, *Défilé*, 2000

Antony Gormley, *Lost Horizon 1*, 2008

Antony GORMLEY, *Field*, 1993-2001, terre cuite, 40 000 éléments, 8 à 26 cm de hauteur

Ernest PIGNON-ERNEST, *Arborigènes*, 1983-84, sculptures biovégétales

Hans HAACKE, *Germania*, 1993, installation

Christian BOLTANSKI, *Prendre la parole*, 2005

Bruce NAUMAN, *One hundred Live and die*, 1984

Jenny HOLZER, *For the Guggenheim*, 2008

Sophie CALLE, *Les Aveugles n°6*, 1986, 120 x 131,4 cm l'ensemble Tony OURSLER, *I Can't Hear You*, (Je ne t'entends pas), 1995

Pierrick SORIN, *Les Douches*, 2001 – Théâtres optiques

Bill VIOLA, *Emergence*, 2002, 200 x 200 cm, de l'exposition « *The Passions* » :

Dan GRAHAM, *Present Continuous Past*, 1974

Damien HIRST, *Un certain confort obtenu par l'acceptation des mensonges inhérents à tout*, 1996

Claude LEVEQUE, *Le Grand Sommeil*, 2006. MAC/VAL

Tim NOBLE et Sue WEBSTER, *Dirty with Trash (with Gulls)*, 1998

NAM JUNE PAIK, *Electronic Superhighway Continental US*, 1995, 47 chaînes et installation d'un circuit video avec 313 moniteurs, neon, structure d'acier, 15 x 32 x 4 m

Herbert DISTEL, *Museum of Drawers*, 1970-71, 183 x 42 x 42 cm

Marcel DUCHAMP, *Etant donnés : 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage*, 1946-1968

Gary HILL, *Viewer*, (Spectateurs), 1995

Ernest PIGNON-ERNEST, *Les Communards*, collage sur les marches du Sacré-Cœur, 1971

Bruce NAUMAN, *Green Light Corridor*, 1970

Giuseppe PENONE, *Respirer l'ombre*, 2000, Exposition *La Beauté*, Avignon

Bill Viola, *The Sleepers*, 1992

Mona HATOUM, *Corps étranger*, 1994

Ernesto NETO, *Cellula Nave*, 2004

James TURRELL, *Breathing Light* (Respirer la lumière,) 2013

Erwin WURM, *One Minute Sculptures*, 1997-1998.

Joël HUBAUT, *La Place rouge à Deauville*, action réalisée le 27 mai 1996 :

Claire Fontaine, *France (burnt/unburnt)*, 2011

Marina ABRAMOVIC et ULAY, *Rest of Energy*, 1980, 4 mn 10 s

Barbara Kruger (1945-), *Untitled* (Sans titre), 1994-95, dimensions variables, installation de sérigraphies photographiques sur papier. Cologne, museum Ludwig, collection Ludwig

DESCRIPTION :

Sur quatre parois, une série de neuf photographies monumentales en noir et blanc, évoquant l'univers des médias : publicité, presse, cinéma, propagande, imagerie médicale. Chacune contient deux inserts : l'un avec un texte blanc d'assez petite taille sur fond noir en plein centre de l'image et l'autre, placé plus bas, un texte blanc un plus grand sur fond rouge. De gauche à droite, on distingue et on lit : une femme s'apprêtant à croquer une carotte / *Ris comme nous*, un aimant attirant des aiguilles / *Prie comme nous*, un homme politique à l'expression agressive / *Hais comme nous*, un baiser avec des masques / *combats comme nous*, une opération chirurgicale / *Pense comme nous*, une langue tirée / *Parle comme nous*, un visage défiguré / *Vois comme nous*, une tête masquée entièrement / *Crains comme nous* et un homme brandissant un boa / *Crois comme nous*. L'ensemble se détache d'une photographie en noir et blanc, encore plus monumentale tapissant la totalité des murs, représentant une foule vue de face. Un bandeau rouge avec un texte blanc en allemand somme la totalité de ce « décor » : il est écrit : « *Mon dieu est meilleur que le tien, plus sage, plus puissant, le seul dieu que tu hais...* » Sur l'intégralité du sol, sur cinq rangées, on lit le texte suivant blanc sur rouge : « *Qui écrira l'histoires des larmes ? Y-a-t 'il une âme sœur pour chacun de nous ? L'idéalisme aveugle est-il réactionnaire ? Pourquoi Dieu ne détruit-il pas Satan ? Quand avez-vous ri pour la dernière fois ?* » Enfin au plafond, trois inscriptions : « *Ne rien savoir – Croire à n'importe quoi – Tout oublier* »

ANALYSE PLASTIQUE :

L'artiste donne la priorité à la dimension **phatique** (assurer le contact) et **impressive** (impliquer le spectateur) de son dispositif, tant elle vise la **prégnance** des images et des typographies, inspirées des **codes de la communication**. Le **très gros plan** des photographies on le sait, est utilisé dans le cinéma et la publicité pour son effet **d'amplification** psychologique et dramatique : elles véhiculent ici l'expression du plaisir, de la menace, de l'inquiétant, de l'angoisse, du répugnant. Kruger privilégie les moyens **hyperboliques** : ici aucun vide, aucun repos pour l'œil, l'espace est **saturé** par **l'accumulation** d'images et de textes. Les images se **superposent** et la foule renvoie à notre condition de **voyeurs**, de public. Le choix d'une **typographie impactante**, compressée, anguleuse, grasse, étirée, reproduite à une échelle **monumentale** – celle du sol est équivalente à la hauteur du spectateur, contribue à souligner la **violence** visuelle du dispositif.

La couleur est une donnée également significative, Kruger l'utilise avec **économie** et efficacité : tout d'abord le noir et blanc de la photo de presse, du cinéma noir, jouant des **clair-obscur** découpés et dramatiques, des **ombres** inquiétantes, des éclairages au flash. Seul le rouge en contraste avec le blanc a droit de cité : couleur **signalétique** par excellence, elle connote le danger, le pouvoir, la violence émotionnelle. Notons que l'éclairage blanc des néons au plafond intensifie l'effet **vibratile** des contrastes.

L'artiste adopte l'objectivité du langage « **clean** », « **hard edge** » de ses prédécesseurs **pop** qui usaient de la même neutralité des codes **médiatiques** et des procédés **mécánographiques** : aplats, pochoirs, trame d'imprimerie, sérigraphie, insertion de la photographie. Elle joue sur le paradoxe d'une apparente **immédiateté** et lisibilité du texte et des image parfaitement alignées, commentées, et en même temps elle insère une grande part de doute, **d'ambiguïté** et **d'interrogation**, notamment dans cette relation **oblique** entre le texte et l'image. Elle s'empare d'une stratégie de communication mais comme pour la **biaisier**.

Non contente d'animer la totalité des murs et du sol, au plafond elle suspend de larges bandeaux : le spectateur est ainsi **piégé** au milieu de cette installation monumentale et **anxiogène** qui **l'englobe** et le harangue de partout, il ne peut échapper à ces questionnements incessants.

INTERPRETATION :

Il ne s'agit pas d'un message précis - en tant qu'artiste, Kruger maintient une **polysémie** de l'œuvre – mais plutôt de nous faire prendre conscience de la connivence entre pouvoirs et médias qu'ils soient politique, religieux, économique, moral... par une démarche **interrogative**. Ces médias : presse, publicité, cinéma, propagande politique et religieuse, etc. déploient toute une **rhétorique insinueuse**, incitant à la croyance en exploitant le plus souvent nos peurs ou notre recherche du plaisir. Les **stéréotypes** qu'ils diffusent à ces fins sont source des violences qui s'exercent à l'encontre de ceux qui n'y correspondent pas, notamment toutes les minorités. L'image de la foule renvoie à celle d'une **société du spectacle**, nous constituons ce public prêt à être capté, **médusé**, voire abusé. La liste **d'injonctions** nous invite à renoncer à notre autonomie critique pour mieux **adhérer** : « *avec nous* » puisque c'est la loi du nombre, de la majorité qui prime. Kruger, si l'on tient compte des inscriptions au plafond semble déplorer une société dont on flatte les pulsions et les émotions, tenue dans l'ignorance et qui s'y complait, irrationnelle et donc prête à croire à toutes les rumeurs, thèses complotistes, mythes, sectes et groupuscules extrémistes et surtout à oublier les leçons de l'Histoire. Ce qui renvoie aux questions inscrites au sol sur les dangers de l'idéalisme, les incohérences de la morale religieuse, les mythes de l'amour, la reconnaissance de la souffrance, le besoin d'écrire une autre histoire que celle des puissants, et sur notre capacité à la dérision et au recul critique. Mais l'artiste ne se contente pas de désigner ces pouvoirs et pressions sociales de toutes sortes, elle nous invite en tant que spectateurs à nous interroger sur notre part de **responsabilité** dans cette situation : quelle est notre part d'acceptation, de soumission, de complaisance voire de lâcheté ?

OUVERTURES :

Johann HERZFELD, *Le vieux slogan du nouveau Reich : Sang et fer*, 1934, photomontage

Robert INDIANA, *LOVE*, 1963

Cindy SHERMAN, *Sun tan*, 2003

Bruce NAUMAN, *One hundred Live and die*, 1984

Jenny HOLZER, *For the Guggenheim*, 2008

Hans HAACKE, *Germania*, 1993, installation

Antoni MUNTADAS, *The File Room*, 1994

William Kentridge (1965-), *More Sweetly Play the Dance* (Jouer la danse plus doucement), 2015, dimensions variables, installation vidéo 8 canaux haute définition, 15 min, avec 4 porte-voix. Ottawa, musée des beaux-arts du Canada.

DESCRIPTION :

Son d'un tam-tam – un homme filmé danse de droite à gauche en tournoyant sur lui-même comme un derviche tourneur tout le long du panoramique – son dissonant d'une fanfare – un homme en ombre chinoise apparaît à gauche et évolue vers la droite comme tout le cortège qui suivra, il distribue des tracts, suivi d'un porte-drapeau – une tache jaune en rupture avec le noir et blanc du décor – décor graphique : environnement végétal, la ligne d'horizon basse assure la continuité horizontale malgré les césures des panneaux de projection.

Fanfare en ombre chinoise, quelques modelés se détachent des silhouettes – une danseuse en kimono tournoyant – des prêtres en robe longue portant des fleurs et des gerbes – quelques taches vives : rouges et bleues ponctuent la frise. Un homme dans une cage en perspective – puis certains portent des visages dont un héros grec – une 2^e cage, puis de nouveau défilé de visages portés sur une bande-son de chants accompagnés à l'accordéon. Des paysans tirent des charges avec des cordes – 2 porte-voix – un danseur tournoyant – de nouveau un défilé de visages, semblables à des héros d'affiches de propagande communiste chinoise – une pince coupante géante – des danseurs en groupe – reprise du son de la fanfare – vide – personnes entrechoquent des bâtons, d'autres portent des charges – des hommes politiques discourant suivis de secrétaires tapant à la machine – des squelettes – des hommes avec masques et bâtons – un buste avec des béquilles – un homme tirant une lourde charge – des joueurs de tubas – des malades et leurs perfusions – un danseur tournoyant apparaît et disparaît en décalage – un porte-drapeau rouge – des personnages portant un globe terrestre, une baignoire, une machine à écrire, un fagot de bois – parfois certaines figures dépassent d'autres – de nouveau des hommes tirant des charges, un danseur tournoyant - vide – certains soufflent dans des trompettes-hygiaphones dessinées – des hommes tirent des chariots transportant des danseuses armées – son de trompette, rumeurs lointaines, silence progressif. Générique.

ANALYSE PLASTIQUE

Kentridge fait appel à des modes de représentation **hétérogènes** : de la **calligraphie** (pleins et déliés) qui synthétise le paysage végétal, en passant par des signes **gestuels**, des **silhouettes** en **ombres** chinoises opaques, des personnages filmés avec une lumière rasante qui accentuent certains volumes, reflets et **transparences**. Cohabitent un dessin au **fusain** très prégnant, spontané, nerveux, saccadé, entre **expressionnisme** et graphisme d'affiche de **propagande**, dessin **animé** et dessin **découpé**, des **lavis** salis, des **traces** : frottis pour les lointains, hachures, biffures... des traces de dessin **préparatoire** subsistent délibérément : axes, coches, indications chiffrées.

L'éclairage est essentiellement celui d'un **théâtre d'ombres**, à contre-jour.

La palette dominée par le **noir et blanc et les gris**, est animée par quelques couleurs primaires : un jaune délavé et quelques rares taches de rouge et de bleu plus saturés.

Une **frise** de panneaux **horizontaux** invite à une lecture de **gauche à droite**, correspondant à la progression du cortège où tous les personnages sont **alignés**. On constate quelques **décalages** : certains personnages changent de rythme d'un écran à l'autre voire disparaissent. Malgré quelques

repères perspectifs, l'espace est globalement **bidimensionnel**, le traitement en **aplat** des silhouettes y contribue, il est d'essence **narrative** voire **scripturale** et privilégie la lisibilité des motifs. Parfois certaines figures dépassent d'autres et se superposent.

Le dispositif de l'installation en arc de cercle accueille et **englobe** le spectateur.

La bande-son confirme le parti **hétérogène** de l'image : des sons tonitruants, dissonants et quelques plages plus calmes, des effets de spatialisation (proximité et éloignement), essentiellement des musiques **populaires** alternant voire superposant parfois fanfare, accordéon, percussions, appels, chants rumeurs lointaines.

Les sources de l'artiste sont certainement le **théâtre d'ombres**, la fresque médiévale (**danse macabre**), **l'imagerie populaire** (gravures de processions), les gravures de Goya (Désastres de la guerre), les images de **propagande** (affiches), la gravure et le décor de cinéma **expressionniste**, **les polyptyques d'Otto Dix**, le **protocinéma**.

AUTRES ŒUVRES DE KENTDRIGE :

Etude : elle montre combien le **fusain** est le médium privilégié par l'artiste qui en exploite les virtualités expressives – clair-obscur, caractère gestuel, dessiner en effaçant (traces du gommage), traces de repentir, au service d'une dénonciation de la misère sociale. Kentridge dit du dessin, de manière plus générale, qu'il est « une **forme ralentie de la pensée** » : « L'art imprécis et vague de construire un dessin peut être considéré comme un modèle de la manière dont le sens se construit ».

Arc / Procession, 1990. Fusain et pastel sec. 7,50 m x 2.40 m : le dessin exposé joue sur un dispositif **séquentiel** étalé sur un arc en éventail et agit comme une fresque **sociale** dans laquelle on retrouve des motifs fétiches : cortège, haut-parleurs, parapluie, ombre chinoise, mots, travailleurs, malades que l'on retrouve 25 ans plus tard dans la vidéo étudiée *More Sweetly Play the Dance*.

Sophiatown, 1989. 18 panneaux. Décor de théâtre + téléviseur : l'œuvre est révélatrice d'un engagement **politique** et **humaniste**. Elle raconte l'histoire d'un quartier métissé de Johannesburg brutalement rasé une nuit de 1955, au nom de l'Apartheid. Près de 65 000 résidents noirs sont déplacés par la force pour être réinstallés dans le quartier pauvre de Soweto (South Western Township). Sophiatown était devenu un lieu culturel dynamique, symbole d'une nouvelle culture urbaine à majorité noire, et un centre de jazz sud-africain comparable à Harlem. Les grands panneaux présentés dans cette salle, et réalisés par William Kentridge, ont servi de **décor** à la production **théâtrale** Sophiatown, produite en 1986 par la compagnie de théâtre Junction Avenue. Dans cette pièce de théâtre, les cartes du jeu social de la ségrégation sont complètement brouillées. Parmi les dix-huit grands dessins très denses, au fusain sur papier kraft, on reconnaît le portrait d'Albert Luthuli (1898-1967), ancien président de l'ANC (Congrès national africain), qui a reçu le prix Nobel de la paix en 1961, ainsi que celui de Trevor Huddleston, qui dirigeait l'Église anglicane de Sophiatown. Cette première salle d'exposition plonge immédiatement le visiteur dans l'univers de Kentridge : bien qu'en deux dimensions, ces panneaux décoratifs nous font entendre les voix des protagonistes, la musique, les chants, les bruits de la ville. Le tout à travers une composition dynamique qui n'est pas sans rappeler l'esthétique de la **bande dessinée**. Un vieux **téléviseur** posé sur une caisse diffuse en boucle un film co-réalisé par Kentridge en 1986, à partir d'images d'archives, documentant la vie à Sophiatown (*Freedom Square and Back of the Moon*).

Second Hand Reading, 2019, vidéo 7 mn - la vidéo montre que la démarche de l'artiste se situe à la confluence des catégories artistiques traditionnelles : le support est celui de **l'écriture**, un **livre** qui au

fur et à mesure que les pages sont tournées donne lieu à un **dessin animé** (un peu le principe du flip book). On retrouve cet intérêt pour un espace à la fois **scriptural et narratif**, mêlant typographie, dessin et vidéo. L'arrière-plan laisse entrevoir mesures, cadres, flèches, calculs comme si le **brouillon**, la phase de **recherche** était partie intégrante de la production finale. Comme souvent, le **noir et blanc** est privilégié par l'artiste comme un écho aux questions raciales de son pays d'origine.

Dessins pour **Tango for page turning, 2013** : À la fin des années 1980, William Kentridge invente une technique cinématographique qu'il appelle « **l'animation du pauvre** ». Ce procédé consiste à réaliser un dessin, à en retravailler certaines parties (en ajoutant ou en effaçant des éléments), et à filmer image par image les modifications apportées. En résulte un petit film d'animation, qui est l'unique dépositaire des différentes étapes de l'évolution du dessin. Ce dernier, quant à lui, se résume à une feuille unique sur laquelle apparaît la dernière version de l'image maintes fois modifiée. Peu de moyens sont nécessaires : une feuille, du fusain, parfois de l'encre, un chiffon, et une caméra. Le film produit est en revanche d'une grande richesse poétique. Sa passion pour le **protocinéma** le conduira à réaliser une vidéo en hommage à Georges Méliès, un des pères du cinéma.

Le dispositif suivant montre l'importance qu'attache l'artiste à la **mise en scène** des vidéos elles-mêmes, ici chaque écran est posé sur des selles de modelleur, confondant ainsi une fois de plus les pratiques artistiques.

Lulu, encre sur papier imprimé – Wozzeck, photographie de la scénographie : Lulu et Wozzeck sont deux opéras d'Alban Berg, compositeur autrichien **expressionniste** et dodécaphoniste des années 20 (musique atonale et dissonante) que Kentridge, homme de théâtre autant que plasticien, a scénographié. Lulu est une Pandore moderne, séductrice innocente qui après son apothéose, finit dans la misère, assassinée par Jack l'Eventreur. Le dessin **expressionniste** à l'encre toujours sur supports imprimés, **déconstruit** autant la figure qu'il ne la représente. Wozzeck est une tragédie qui raconte les tourments d'un soldat miné par la folie, qui assassinera sa femme infidèle avant de se suicider. La scène s'apparente à un collage, à bric-à-brac éclaté jouant sur la présence de personnages et décor réels et images et traces projetées en surimpression.

OUVERTURES :

Ernest PIGNON-ERNEST, *Les Communards*, collage sur les marches du Sacré-Cœur, 1971

Olivier BLANCKART, *The Remix Saigon* (d'après la photographie d'Eddie Adams), 1988, scotch d'emballage, papier craft, carton et photographie de Tokyo :

WANG DU, *Défilé*, 2000

Christian BOLTANSKI, *Théâtre d'Ombres*, 1984. Installation

Pierrick SORIN, *Les Douches*, 2001 – Théâtres optiques

Bill VIOLA, *Acceptance*, 2008

Gary HILL, *Viewer*, (Spectateurs), 1995