

image qu'ils ne contrôlent pas puisqu'ils l'ignorent. Mais cette situation d'ignorance n'est-elle pas propre à chacun ? N'y a-t-il pas un irrémédiable décalage entre la conscience de soi et l'image que les autres s'en forment ? L'autre, par son regard, son affection, son intérêt, n'est-il pas dépositaire d'une partie de notre identité ?

Cette œuvre de Sophie Calle rejoint, par les réflexions auxquelles elle conduit, les préoccupations d'une autre artiste photographe, **Nan Goldin**, dont l'ensemble du travail révèle que l'on n'existe que par les relations d'altérité, dans la fragmentation.

Biographie

Après une enfance parisienne, puis de nombreux voyages, Sophie Calle commence à suivre des inconnus dans la rue. De retour à Paris après sept ans d'absence, pour renouer, dit-elle, avec cette ville devenue étrangère, elle a recourt à ces **filatures** improvisées qui la déchargent de toute décision quant à son emploi du temps et ses itinéraires. Ainsi prennent forme une série d'œuvres, constituée de textes et de photographies qui relate ses aventures. La *Suite vénitienne*, réalisée en 1980, rassemble des documents qui retracent l'itinéraire d'un inconnu qu'elle suit jusqu'à Venise. Sans jamais le rencontrer, elle photographie les lieux qu'il visite et interroge ses interlocuteurs. En 1981, elle se fait engager comme femme de chambre dans un hôtel de Venise afin d'accéder aux effets personnels des clients, sacs, valises, objets intimes qu'elle photographie et commente en toute indiscrétion. Cette série d'enquêtes, qui transforme des anonymes en héros romanesques, la conduit à organiser sa propre filature qu'elle commande à un détective par l'intermédiaire de sa mère.

Avec *L'Homme au carnet*, 1983, série de rapports publiée en feuilleton dans le quotidien *Libération*, la démarche de Sophie Calle se précise. S'étant approprié le carnet d'adresse d'un homme, elle tente de reconstituer sa personnalité grâce aux témoignages de ceux dont il a noté les coordonnées. L'enquête devient un moyen de s'interroger sur le décalage qui opère **entre la réalité accessible et l'intériorité**, éternelle absente qu'on ne peut que supposer, problématique qu'elle porte à son paroxysme avec la série des *Aveugles* de 1986. **L'absence** est aussi abordée par la série des *Tombes*, commencée en 1977-78 et reprise dix ans plus tard dans un cimetière de Californie, où elle photographie des pierres tombales anonymes qui répètent ces mots ordinaires et pourtant chargés de sens : « mother », « father », « son »...

Au début des années 90, Sophie Calle présente une exposition intitulée *Absence*. Le projet a pour origine un fait divers : un vol de tableaux au musée Isabella Stewart Garden de Boston, dont la donatrice avait précisé qu'ils ne pouvaient être déplacés. Sophie Calle photographie le cartel et l'emplacement des **objets dérobés**, puis recueille le témoignage du personnel du musée invité à décrire le tableau manquant. Ici encore, il s'agit d'une tentative pour combler l'absence par la parole. Dans une démarche proche, en 2003, elle effectue un travail d'enquête autour d'une jeune femme, employée au Centre Pompidou, soudainement disparue en février 2000.

Depuis quelques années, Sophie Calle accompagne ses expositions de **livres**. C'est le cas des sept livres des *Doubles-Jeux* publiés en 1998, fruit de sa collaboration avec le romancier américain **Paul Auster**. Celui-ci s'étant inspiré de la personnalité de Sophie Calle pour écrire son *Léviathan* en 1992, l'artiste, en retour, s'est proposée de vivre des scénarios écrits pour elle par Paul Auster, expériences à la base de nouvelles œuvres. Plus récemment, elle a publié *Souvenirs de Berlin-Est*, corollaire d'une exposition sur la disparition des monuments célébrant le communisme dans la capitale allemande.

photographie, posant au cœur de son travail l'expérience du corps dans ses transformations et la **perception de soi comme autre**.



Travaillant toujours par séries, ses premières images remontent au début des années soixante-dix. De la starlette de cinéma à la jeune femme assassinée dans un parc, à la Vierge à l'enfant, qui mettent en scène l'artiste travestie « à la manière de », Cindy Sherman revisite différentes mises en situation du corps féminin et les codes de représentation y afférant pour les soumettre à un autre regard, d'où se dégage souvent un certain érotisme et une ambiguïté trouble et déroutante. Dans la dernière série, son corps a disparu. A sa place, des corps de mannequins disloqués renvoient à une fantasmagorie sexuelle violente et grotesque, suscitant l'abjection.

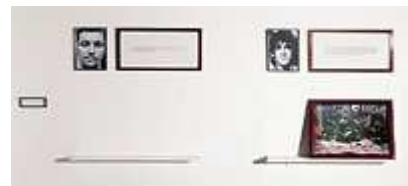
En 1985 Cindy Sherman est conviée par le journal *Vanity Fair* à réaliser des photos inspirées des contes de fées, *Fairy tales*. S'affranchissant des limites imposées par la réalité, l'artiste donne libre cours à un univers fantastique qui n'a rien à voir avec les contes de fées classiques mais évoque des atmosphères morbides, inquiétantes et surréelles. Androgyne ou sorcière, ces contes lui permettent d'assumer les rôles les plus ambigus.

Ici ce n'est pas seulement un rôle étranger que l'artiste adopte, **s'appropriant une identité masculine, elle franchit la limite entre les deux sexes**. Duchamp, déjà, en 1920-21, s'était fait photographier par son ami Man Ray dans la figure de son double féminin Rose Selavy, dans un déguisement riche en détails. Mais Cindy Sherman adopte ici la figure masculine aux fins d'une narration où la photographie s'apparente au cinéma pour mettre en scène une figure d'assassin, sorte de Jack l'Éventreur.

Dans une nuit éclairée par la lumière verdâtre des projecteurs, émerge la figure en contre-plongée du terrible personnage masculin, tandis que les lumières au fond évoquent celles d'une ville. Des prothèses comme le dentier, le cache-œil, servent ce déguisement où Sherman s'identifie à l'assassin prêt à bondir sur sa proie. La chemise à carreaux déboutonnée, le jeans, le poing serré semblant tenir l'arme du crime ne laissent pas de doutes sur la violence de la scène évoquée. Les éléments du décor ont disparu permettant au regard de se concentrer sur le personnage. Le plan moyen, qui le coupe au-dessus des genoux, intensifie l'action et attire l'attention sur l'attitude et le costume. Le reste de l'image n'est que flou et lumière métallique éclairant, comme un cauchemar, cette **simulation d'assassinat urbain**.

SOPHIE CALLE
Paris, 1953

 **Sophie Calle,**
à gauche, **Le beau j'en ai fait mon deuil, 1986 (série Les Aveugles)**
à droite, **Les poissons me fascinent, 1986 (série Les Aveugles)**
Installation 




Marquée par la description qu'un aveugle fait du miroir dans la *Lettre sur les Aveugles* de Diderot, Sophie Calle décide d'interroger des non-voyants de naissance sur l'image qu'ils se font de la beauté. Recueillant dix-huit témoignages, elle photographie en noir et blanc le visage de chacune des personnes interrogées, présente en regard de chaque portrait la réponse fournie, et accompagne ce dispositif d'une photographie en couleurs illustrant cette réponse. Si la plupart des non-voyants proposent **une image de la beauté**, leurs réponses sont assombries par celui qui déclare, en écho au géomètre aveugle de Diderot : « le beau, j'en ai fait mon deuil ». L'image de la beauté perd toute consistance.

On comprend dès lors **la violence** de ce travail : Sophie Calle exhibe l'image de personnes qui ignorent leur propre apparence. Elle porte la question de l'identité à son paroxysme : ses modèles sont soumis à une



Le corps de l'artiste comme outil et support

Ces documents issus des dossiers pédagogiques du centre Georges Pompidou

 **ORLAN, REFIGURATION-SELF HYBRIDATION, 1998,**
TIRAGE : 2/3, AIDE TECHNIQUE AU TRAITEMENT DES IMAGES, PIERRE ZOVILE
CIBACHROME CONTRECOLLE SUR ALUMINIUM, 116 X 166 X 4 CM (HORS MARGE : 100 X 150) HANGEMENT
D'IDENTITÉS C

Le corps de l'artiste peut aussi être le support de performances mettant en cause **l'identité**. Portant atteinte à ce qu'on a de plus propre, **l'image de notre corps**, des artistes se plaisent à défaire ces identités, non pas seulement du point de vue de

l'imaginaire mais aussi en passant à l'acte, comme c'est le cas d'Orlan, tandis que Cindy Sherman, tout en déjouant à l'infini son identité, se contente d'assumer d'autres rôles à travers une multitude de déguisements ne portant pas atteinte à son corps **réel**.


ORLAN, 1947

Artiste plasticienne mettant son corps en jeu lors de performances photographiées ou filmées, Orlan fait tout d'abord parler d'elle dans une œuvre restée célèbre, *Le Baiser de l'artiste*, présentée à la FIAC en 1977. Installée derrière un buste de femme nue en plastique, elle délivre un vrai baiser aux visiteurs qui introduisent 5 francs dans une fente prévue à cet effet. À côté, elle expose un panneau découpé dans lequel on la reconnaît déguisée en Sainte-Thérèse du Bernin. Depuis, elle se lance dans une performance « absolue » où, à l'aide de la chirurgie esthétique, elle transforme son corps et son visage, qu'elle modèle aux idéaux de la beauté féminine à travers l'histoire de l'art (Vénus de Botticelli, *Mona Lisa*...). Elle crée ainsi « **l'art charnel** » qui est **une manière de revisiter à travers son corps des formes de beauté**. Au fur et à mesure des opérations, on assiste à une métamorphose du corps et du visage de l'artiste. N'ayant pas peur de perdre son ancienne physionomie, Orlan revendique, par contre, comme étant sienne et inaltérable, sa voix.

En 1998, avec la série *Réfiguration-Self Hybridation*, ce n'est plus dans le réel mais dans le virtuel, à l'aide de l'image numérique, qu'elle continue à transformer son visage d'après les canons de beauté d'autres époques et d'autres civilisations.

La série *Réfiguration-Self Hybridation* s'apparente aux travaux d'Orlan sur son corps, mais ici c'est sa propre image virtuelle que l'artiste travaille, la confrontant à d'autres critères esthétiques. « J'entreprends actuellement un tour du monde des standards de beauté chez les Précolombiens (déformations du crâne, strabisme, faux nez...). À l'aide de l'ordinateur, j'hybride ma propre image avec celle des sculptures présentant ces caractères pour créer une autre proposition, un autre modèle de beauté. » (*Beaux Arts Magazine*, n°174, novembre 1998).

Refiguration-Self Hybridation, 1998, s'inscrit dans cette série où Orlan se métamorphose en hybride d'elle-même et des sculptures olmèques, aztèques et mayas. La beauté peut prendre, selon l'artiste, des apparences qui ne sont pas réputées belles, et ce travail se situe dans une réflexion autour de ce concept. Ici, le visage féminin de profil entreprend une légère rotation vers le trois-quarts. Tandis que le visage d'Orlan est reconnaissable derrière les hybridations du crâne immense qui se termine en sculpture, la peau présente le grain doré de ces œuvres précolombiennes. Tout est ici lumière, de celle de l'or, au jaune lumineux des cheveux se découpant sur le bleu outremer du fond, contrastant avec le rouge carmin des lèvres. Une autre mesure de la beauté est ici donnée à voir, elle s'identifie à la monstruosité même du **visage-mutant, mi-chair mi-sculpture**.

 **Cindy Sherman,** *Untitled,* # 141, 1985
Cibachrome, 184,2 x 122,8 cm (hors marge : 180 x 122 cm)

CINDY SHERMAN, 1954

La photographe Cindy Sherman se met en scène elle-même à travers les multiples identités que des déguisements lui permettent d'assumer. Elle préfère néanmoins situer son œuvre du côté de la performance plutôt que de la





L'Artiste, Allain de Torchebet.



Photographie anonyme avec décor artificiel



Carnaval, Gravé par Brambilla



Richard Hamilton, Dieter Roth. Interfaces, Richard Hamilton

- Autoportrait en... Joconde, en Homme à l'oreille coupée, en Rembrandt, en Picasso...
- Autoportrait en... nature-morte, en paysage, en marine...
- Autoportrait en... statue traditionnelle (buste à poser sur une cheminée ou sculpture en pied et costumée pour égayer un square...) ou contemporaine (à la manière des artistes Gilbert & Georges : " la pose statue ").
- Autoportrait en... astronaute, en scaphandrier, en cuisinier, en pompier, en chef d'état, en Spice Girls ou en ménagère de moins de cinquante ans... (La difficulté peut être graduée car elle tient au fait de passer de l'usage de la panoplie liée au métier et à la fonction à une identification à élaborer à partir d'un " profil " sociologique ouvrant sur de multiples possibilités : " le cadre moyen ", " la ménagère "...)
- Autoportrait en... légume, en salade de fruit, en plat cuisiné... à consommer tout de suite (réalisé avec des victuailles fraîches, ces autoportraits engagent à travailler sur des relations diversifiées au support, au matériau, à la représentation et à la présentation, ainsi qu'aux relations entretenues au produit fini - " œuvre " / " hors d'œuvre " en jouant sur les mots et les genres - et à son devenir).
- Autoportraits en... esquimau : le représentant d'un civilisation, le chien de forte taille ; le costume d'enfant combinant veste et culotte formant guêtres, le chocolat glacé. La série d'autoportraits permet de saisir les jeux de langage et les investigations plastiques que ceux-ci autorisent.

Autoportrait : se dédoubler

L'autoportrait oblige à élaborer une représentation que nous pouvons confronter ou opposer à notre propre réalité. Le travail consiste à introduire à l'intérieur même de l'autoportrait l'idée d'un dédoublement.

La combinaison de la face et du profil, celle de l'aspect Docteur Jekyll et Mister Hyde à l'intérieur même d'une image pourraient participer des pistes les plus familières. Cependant il en existe d'autres. À chacun de les trouver en travaillant à partir de contrastes (rouge/noir, dur/tendre, ombre/lumière...), en interrogeant des oppositions (connu/inconnu...), des formules (" la bête qui sommeille en nous "...) ou en sollicitant la métamorphose.

[Peintre et modèle](#) | [Identifier, reconnaître](#) | [Portraits nus](#) | [Fonds communs, portrait de famille](#) | [Est-il toujours question de portrait](#) |

L'autoportrait

L'autoportrait permet d'aborder autrement la démarche picturale. Pablo Picasso, toujours, réalisa douze études afin de faire le portrait d'Hélène Rubinstein. La dernière étape laisse en fait apparaître son propre portrait. (in *Picasso et le portrait*, Paris : R.M.N. : Flammarion, 1996, pp. 226-227).



Rembrandt - Autoportrait au nez large

Analysez l'évolution de cette série et confrontez cette démarche à celle d'une artiste contemporaine telle que Cindy Sherman qui se met en scène dans chacune de ses photographies, après s'être grimée et travestie.

Etudiez la série des [autoportraits de Rembrandt](#). Pour compléter la réflexion, analysez la démarche de [Florence Chevallier](#) et [Olivier Christinat](#)



Rembrandt - Autoportrait aux trois moustaches



Rembrandt - Autoportrait visage rond



Mazarin à l'entrée de la galerie dite Mazarine

Mise en scène.

En jouant avec la possibilité qu'offrent les arts plastiques d'apparaître sous d'autres traits ou, au contraire, avec la difficulté de se tenir au plus près de ce qui est, réalisez des autoportraits en essayant tantôt de vous rapprocher de l'image publique que vous voulez donner de vous-mêmes, tantôt de vous en éloigner en vous mettant en scène.

Confrontez les réalisations, travaillez sur l'écart qui peut être accru, nuancé ou à peine perceptible.

Portrait en...

À la manière des "portraits chinois", vous pouvez aussi réaliser des portraits...en...quelque chose ou quelqu'un. L'idée présidant à cette démarche est d'emprunter des détours comme dans les jeux d'enfants sans chercher à se représenter soi-même au plus près de ce que nous pensons être ou de l'image que nous souhaiterions donner. L'autoportrait est ainsi détourné en partie de ses fonctions initiales lorsqu'il est question de le réaliser en suivant les directions impulsées par des titres tels que :

- Autoportrait en... artiste

Annexes...

Sur la Vanité

Une **vanité** est une catégorie particulière de nature morte, à haute valeur symbolique, un genre très pratiqué à l'époque baroque, particulièrement en Hollande, et plus généralement toute représentation picturale (groupe comprenant des personnages comme *Les Ambassadeurs* d'Holbein) évoquant la précarité de la vie et l'inanité des occupations humaines.

Leur titre et leur conception sont à mettre en rapport avec cette citation de l'Ecclésiaste : *vanitas vanitatum omnia vanitas* (vanité des vanités, tout est vanité). Le message est de méditer sur l'inutilité des plaisirs du monde face à la mort qui guette. C'est en même temps un élément essentiel à l'émergence de la nature morte en tant que genre.

Si la nature morte existe pendant la Grèce (rhéographe) et la Rome antique (mosaïque de Pompéi), elle disparaît pendant un millénaire de la représentation picturale car l'art byzantin ne l'utilise pas.

Si les objets au Moyen Âge peuvent figurer dans la peinture traditionnelle (groupe, situation...), c'est parce qu'ils ont un sens. Dans les **vanités**, les objets représentés sont tous symboliques de la fragilité et de la brièveté de la vie, du temps qui passe, de la mort. Parmi tous ces objets symboliques, le crâne humain, symbole de la mort, est l'un des plus courants. On retrouve ce *memento mori* (souviens-toi que tu vas mourir) dans les symboles des activités humaines : savoir, science, richesse, plaisirs, beauté... Les vanités dénoncent la relativité de la connaissance et la vanité du genre humain soumis à la fuite du temps, à la mort. La Renaissance et son humanisme continuera la représentation de la vanité jusque dans les cabinet intimes des hommes lettrés et puissants (*studiolo du duc de Montefeltro*, de Gubbio, celui de François Ier de Médicis au palazzo Vecchio, ...)

La nature morte n'apparaît comme genre qu'au XVII^e siècle, la vanité s'installe dans les tableaux moralisés devenus nécessaires à la dévotion de l'Europe sous des formes et avec des intentions différentes au nord et au sud, pour les catholiques



et pour les protestants.

La connaissance du caractère éphémère des choses, et le souci de les rendre éternelles, pour les sauver, est l'un des motifs le plus fort de l'allégorie, Walter Benjamin

Le temps et la mort ne cessent de vouloir être captés par les artistes. On retrouve à travers cette volonté de capter l'insaisissable, la liaison entre les vanités classiques et contemporaines. (wikipédia)

Vanités d'aujourd'hui

..... « La vanité est la mise en forme visuelle d'un conflit entre la vie et la mort, l'infini et le fini, la permanence et la déchéance ; Mais au-delà de cette dualité, elle est aussi l'incarnation de l' « esprit de contradiction », au sens où on entend couramment l'opposition au cours tranquille des choses. Là où l'homme peut s'adonner aux délices, elle fait entendre l'annonce de la punition, la réjouissance offerte par la luxuriance de la nature est contredite par l'esprit chagrin qui en fustige la fugacité.. La vanité comique en s'adjoignant le bras armé du grotesque et de l'impertinence, offre à l'esprit de contradiction le pouvoir de corrosion propre à l'humour. Quand la vanité faite traditionnellement entendre un discours moral ; la Vanité comique relève plutôt d'une subversion réactive et généraliséedans la lignée de Rimbaud, de Jarry, ou de Lautréamont, de Beckett ou de Kafka » (...)
*Ces artistes contemporains** sont mus par la pensée du doute, de la relativité, mais aussi du refus et de la résistance. Le rire est alors un outil d'interpellation.

Le petit laboratoire...

Préparons votre visite avec la classe

Vous pouvez nous faire parvenir cette fiche en amont de votre visite elle nous aidera à répondre au mieux à vos attentes

Nom :

Ecole :

Votre niveau de classe :

Après avoir pris connaissance de l'exposition et des œuvres (lors des ateliers ou d'une visite accompagnée, ou aidé du feuillet du visiteur)

Quels sont vos sentiments sensations et questions ?

Quel fil conducteur allez-vous privilégier ? (les mots clefs peuvent vous aider)

Quel sens de parcours allez-vous choisir? (Ordre de la rencontre avec les œuvres).et pourquoi ?

Quelles sont d'après vous les contraintes du niveau de classe ?

Sur quoi aimeriez vous que l'animatrice insiste particulièrement?

Quel type d'activité pédagogique envisagez- vous de prolonger à l'issue de la visite ?

Au retour, nous serons heureux de découvrir votre travail en classe et de le mettre en valeur

Adressez vos travaux à Elise Deloince qui nous les transmettra.

Merci Lola et Mireille

Organisons votre visite scolaire...

Les visites sont proposées du lundi au vendredi, de 9h à 12h et de 14h à 18h

Sur rendez vous uniquement et auprès d'Elise Deloince 0475646200

Elles sont assurées par la professeure- relais, Mireille Cluzet ou la médiatrice culturelle, Lola Graillat

- **Fiche de renseignements** à renvoyer complétée, en priorité, par voie électronique à l'adresse- mail suivante : com.rp@theatredeprivas.com

**Attention : Cette fiche n'a pas valeur d'inscription !
Confirmation obligatoire auprès d'Elise Deloince 0475646200 ou
elise.deloince@theatredeprivas.com**

Ecole :

n°tel :

Nom du professeur responsable :

Niveau (x):

Nombre d'élèves :

Nombre d'accompagnateurs :

Option de visite choisie (entourez le choix)

- **Visite simple** : durée approximative 1h
- **Visite + animation***: durée approximative 1h30

Informations complémentaires apportées par l'enseignant responsable du groupe : Choix d'approche pédagogique spécifique, Intentions, besoins etc..... :

Modalités

L'**animation est gratuite**, assurée soit par le professeur-relais soit par la médiatrice culturelle

***La visite + animation** : permet d'enrichir l'approche verbale de l'exposition grâce à un exercice plastique adapté (jeu graphique, photographique...)

Un espace est prévu pour accueillir les groupes en attente de visite (espace bar/ hall du théâtre)
Un petit fonds documentaire est mis à disposition par le CDDP de l'Ardèche (livres, parfois vidéos)
L'enseignant organise de façon autonome ce temps d'attente et en est responsable

Pour les classes maternelles : selon l'effectif la visite se fera en deux groupes distincts, (2x 30mn)
enseignant +2 accompagnateurs

Pour les classes primaires : au-delà de 24 élèves si nécessaire on formera deux groupes distincts,
enseignant + 2 accompagnateurs

Pour les classes de collège : si l'effectif dépasse 24, travail en groupe, si jugé nécessaire.
Enseignant + 1 accompagnateur,

Pour les classes de lycée : *enseignant* et si possible *1 accompagnateur* lorsque l'effectif dépasse 24

Pistes de lectures...

Termes clefs qui peuvent aider à préparer un type de parcours

Sujet/objet (*étude des limites*)

Facéties (*mettre de l'humour et de la distance*)

Phénomène de distanciation (*s'éloigner pour dire mieux*)

Parodie (*s'emparer avec humour- posture critique*)

Position/Gestuelle (*le corps langage*)

Artefact (*l'original/ le vrai / le faux*)

S'approprier (*faire sien*)

Désacraliser (*rendre ordinaire*)

Allégorie (*métaphore et métonymie, synecdoque, tout cela pour rendre hommage*)

A compléter et finaliser à l'issue de l'atelier

Les complicités.....

La posture artistique de JCG met en jeu(Je) son propre corps et son usage. Ce corps devient matériau, médium, support, outil, objet et parfois aussi sujet. Depuis son origine l'homme montre le désir de maîtriser sa propre représentation par le portrait, l'autoportrait. Ce genre institué officiellement au 17eme siècle par Charles Lebrun et l'académie royale de peinture- s'inscrit au haut niveau dans la hiérarchie des genres.

Mais qu'en est- il de son usage dans l'art d'aujourd'hui ?
Les filiations repérables sont multiples. Nous citons ici des artistes phares de la scène internationale que JCG ne renierait pas ...

Robert Filliou
Jeff Wall
Cindy Sherman
Sophie Calle
Pierrick Sorin
Joel Hubaut
Matthew Barney
Pipilotti Rist
Rebecca Horn
Orlan

**Une documentation sur ces artistes sera disponible à
l'accueil de l'exposition**

La place de la références et de la citation dans l'œuvre de JCG....

« Ces premières citations en référence à Vermeer, Cézanne et Manet ne visent pas la valeur artistique de leurs œuvres , mais elles dénoncent cette mimésis que la peinture - -quel que soit son genre, histoire, mythologie, religion, paysage, nature morte, entretenait à l'égard de la nature : l'illusion du réel, un pouvoir de la représentation où de ce qu'on appelle communément la figuration qui masqua durablement les fins de l'art, réduisant même le travail de l'artiste à sa technique ou à son style »

« ...Ainsi chez Guillaumon la citation d'artistes majeurs du passé est-elle avant tout un acte de communication sur les choses du réel «

Happenings, performances... « Le concept des travaux de G à la fin des années 60 pourrait se formuler de la sorte : l'important n'est pas ce qu'on voit mais ce qui se joue entre les êtres »...Ephémère en quelque sorte, l'œuvre n'existe que dans la mémoire de ceux qui l'ont vécue. »

S.Lagnier

...Et la place du médium photographique ...

A partir des années 70, JCG prend une nouvelle orientation et choisit la photographie. Il continue à interroger la peinture et la nature du sujet.

Hommage à Francis Bacon, sortes de figures –variations, chère à *G Deleuze*. Ici, il n'est portrait que pour aborder les vanités humaines de l'homme ordinaire.

Sorte de figure témoin

Dès les années 1980, avec ses « *portraits de peintres* », l'autoportrait prend sa place. Il « mime » les autoportraits du *Titien, de Rembrandt, de Velasquez ou de Cézanne*, mais plus qu'à la citation de l'artiste c'est bien le genre et ses enjeux qu'interroge JCG.

La photographie restitue toujours une image, une représentation, une sorte de tableau, Avant la prise de vue JCG fait un dessin qui lui permet de composer la scène car la précision du montage est importante pour la réalisation finale de la photographie. La surimpression sur

le négatif de plusieurs Guillaumon ne peut se faire par hasard, tout est calculé avec précision, de même une extrême attention est portée aux costumes, à l'éclairage et bien sûr aux expressions des sujets ;

Il est à la fois **l'auteur** de l'image et **le modèle**

Etonnante proximité de Roland Barthes s'exprimant sur le portrait photographique

« Je voudrais en somme que mon image, mobile, cahotée entre mille photos changeantes, au gré des situations, des âges, coïncide toujours avec mon moi ; mais c'est le contraire qu'il faut dire : c'est « moi » qui ne coïncide jamais avec mon image »

Roland Barthes *La Chambre claire*, 1982, Paris, Gallimard

Le rôle de l'acteur...

Définition [L'acteur est celui qui met en acte, en action, le texte écrit par le dramaturge, et les situations organisées par le metteur en scène. C'est lui qui agit et donne la vie au personnage. Dans certains cas il peut être lui-même l'unique créateur de son rôle, par exemple dans les spectacles d'improvisation comme la *dell'arte*. Aujourd'hui, par l'influence de l'anglais, l'usage tend à réserver parfois le terme « acteur » aux interprètes de cinéma et le terme « comédien » aux interprètes de théâtre. Littéralement, le comédien est un acteur plus particulièrement spécialisé dans la comédie (κωμωδία), de même que le tragédien est davantage spécialisé dans la tragédie (τραγωδία). Toutefois, le terme de « comédien » recouvre surtout une notion d'état, de métier, tandis que celui d'« acteur » recouvre une notion de rôle, de fonction.

L'acteur et son personnage Il existe une ambiguïté constante entre la personnalité du rôle et celle de son interprète. Ce *paradoxe* a notamment été exposé par Diderot. On raconte qu'un acteur romain du nom d'Ésope, emporté par la folie du personnage d'Oreste assassina un de ses partenaires ; de même, l'acteur Genest se serait converti, emporté par la foi de son personnage, et fut même sanctifié (pour avoir subi le martyre, et non pour sa passion du théâtre...). L'acteur change d'identité afin de pouvoir incarner tel ou tel autre personnage, cependant les cas de confusion mentale sont rarissimes et l'acteur doit rester lui-même pour créer artistiquement un caractère. L'identification à son personnage n'est jamais totale, sous peine de folie. L'acteur puise à la fois dans son vécu et son imaginaire pour créer un rôle. L'Église catholique, pendant des siècles, a vu d'un fort mauvais œil cette capacité à dissimuler ou à transformer la nature profonde de son être : les acteurs furent excommuniés à partir de l'an 398. Molière fut enterré à la sauvette, et il fallut attendre le XX^e siècle pour qu'une actrice, comme Sarah Bernhardt par exemple, puisse avoir des obsèques nationales.

« La dérision chez Guillaumon n'est pas réductible au jeu de mot ni à cette littéralité enjouée. »

**« Son usage relève d'une stratégie de distanciation * » (*réf Bertolt Brecht)
S Lagnier**

*L'emploi du terme « *distanciation* » s'accompagne souvent d'une référence explicite aux théories de Brecht sur le théâtre et en particulier, au rôle de l'« effet de distanciation » (« *Verfremdungseffekt* » dans le « théâtre épique », voir Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*). Selon Brecht, l'effet de distanciation est le résultat de divers procédés utilisés par le dramaturge, l'émetteur en scène et l'acteur pour créer chez le spectateur un détachement critique vis-à-vis de la représentation et une conscience de sa théâtralité. C'est grâce à ce détachement que le spectateur est amené à mettre en question la société représentée et à rejeter les inégalités et les abus. L'effet de distanciation sert donc la fonction sociale du théâtre.....l'effet de distanciation représente un correctif possible de l'aliénation. En créant la conscience critique d'une société ouverte aux changements, la distanciation combat la passivité du spectateur. (*Dictionnaire International de Termes Littéraires*)

Quelques pistes de réflexion, plus philosophiques...

■■■ sous- tendues par la posture artistique de JCB

« Citons pour mémoire la conception défendue par Deleuze (*Logique du sens* 1969) pour qui l'art aurait essentiellement pour objet de produire de « simulacres » S.Lagnier

La question de l'altérité « Je est un autre »

A partir de ce paradoxe formulé par Rimbaud : « JE est un autre », l'œuvre de Guillaumon nous invite à questionner l'identité dans son articulation à l'altérité. Au travers d'autres célèbres énoncés comme « mon nom est personne » (Ulysse), « connais-toi toi-même » (Socrate) ou encore « je pense donc je suis » (Descartes), il nous permet d'aborder ce qui caractérise la société des hommes : le rapport à l'autre, essentiel quant à la formation de l'identité d'une personne, semblable et différente à chaque autre, sans perdre de vue que **l'on peut être autre à soi-même...**

C'est donc une **remise en cause de la frontière entre identité et altérité** qui invite à réévaluer le sujet dans sa dimension à autrui

Autrui, sujet de réflexion...:

La personne est-elle un objet ?

Autrui est-il un autre moi-même ?

Autrui peut-il être pour moi autre chose qu'un obstacle ou moyen ?

Qui sont les autres ?

Autrui est-il ce qui reste quand on a dépouillé l'autre de tout ce qui fait sa singularité ?

La tension Sujet/Objet...

Le **thème de l'effacement** du sujet apparaît dès 1969 dans ses dessins et premières photographies

Le « Je » disparaît comme sujet et laisse place à toutes les possibilités

Le sujet est ainsi distancé, neutralisé.

Guillaumon n'imité pas Guillaumon

Chaque Guillaumon est un être possible

Les *Guillaumons* expriment les qualités, les défauts, les humeurs et autres caractères humains parfois au seuil du mythe incarné

« La pratique artistique de Guillaumon s'affirme dans un positionnement critique à l'égard des cadres de la peinture fixés historiquement. Pour lutter contre l'esthétique bourgeoise et la puissance idéologique de la culture, il adopte une attitude proche de l'anti-art.

Qu'est ce que l'art ?

Pourquoi ?

Pour qui ?

Où ?

Une partie des réponses est sans doute contenue dans ce constat :

La sacralisation appelle la désacralisation.

Et l'amateur d'art s'interroge à son tour :

Est-ce encore de l'art ?

Car la jouissance esthétique n'est plus du moins dans sa forme canonique. En effet, ce n'est pas la mort de l'art qui une fois de plus sera prônée, mais davantage une révolte contre son principe de définition même »

Sylvie Lagnier

JCG invite à s'interroger sur....

La question du portrait :

La place de l'autoportrait :

La question de la citation et l'usage de la référence :

La question de la mise en scène :

« Se mettre en scène » :
A quelles fins ? dans quel but ?

Grace à quels moyens ?

La place de la performance, du happening

Les enjeux du médium photographique :

La relation à l'espace de monstration

La notion d'installation

Document à compléter lors de l'atelier prévu pour les enseignants en présence de l'artiste

Le contexte des années 60

« Les artistes européens sont confrontés d'une part à l'épuisement des avant-gardes dans leur questionnement sur l'essence de l'art et d'autre part à l'émergence d'un art américain qui en 1964 affirme son omniprésence avec le prix de la Biennale de Venise remporté par Robert Rauschenberg » S.Lagnier

Les réactions des artistes européens sont très diverses néanmoins la critique et la remise en question du statut de l'art, déjà posées par DADA et Marcel Duchamp au cours de la 1^{ère} guerre mondiale, restent d'actualité car les valeurs morales et marchandes sont en cours de reconstruction. C'est dans ce contexte que JCG partage cette volonté commune à plusieurs artistes de développer la sensibilité de la vie artistique dans le quotidien. de créer des ponts entre la vie et l'art dans le but d'atteindre plus directement un public élargi.

A cette période on trouve en France un foisonnement de tendances et mouvements aux orientations radicalement différentes:

Le GRAV, (art optique, art cinétique) les Nouveaux Réalistes, la nouvelle figuration, la figuration narrative... avaient réussi à briser le cocon trop étroit de l'Ecole de Paris.

En mai 1961 galerie J : véritable rupture avec l'exposition des nouveaux réalistes « 40% au dessus de DADA.

« La génération des débuts des années soixante allait se ressourcer à l'origine même des avant-gardes »

« Après un temps de latence de plus de soixante dix ans, comme après un traumatisme, la société s'emparait enfin des formes artistiques qu'elle avait elle-même produites.

Curieusement ceci eut lieu alors qu'elle allait connaître une nouvelle crise culturelle, celle de 1968, et comme si elle s'y était ainsi préparée. »

Catherine Millet – L'art contemporain en France- Flammarion 1987

Citons ici certaines attitudes inaugurales, radicales et extrêmes :

Yves Klein et l'exposition 'Le vide' galerie Iris Clerc 1958
Piero Manzoni signant des sculptures vivantes avec carte d'authenticité 1 1961

Créer des ponts entre l'art et la vie

Il est donc question pour JCG de bousculer les frontières artistiques, de convoquer les citations et les objets du quotidien, de réaliser des travaux d'une durée éphémère souvent sous forme d'action publique. Ex : « **Oubliez l'art et venez manger** » invitation/happening

Cette attitude prend sa source dans les dérivés de la posture DADA au sein de **FLUXUS***, auquel JCG a participé en France de 1966 à 1970 aux côtés de **Robert Filliou, Ben...**

FLUXUS : Mouvement américain fondé en 1956 par J Macunias autour de l'idée que
« **La vie est plus important que l'art** » Robert Filliou

Fluxus restera fidèle à son utopie de départ: par un humour dévastateur et provocant, faire littéralement exploser les limites de la pratique artistique, abolir les frontières entre les arts et construire un lien définitif entre l'art et la vie.

Si FLUXUS compta parmi ses membres des personnalités aussi prestigieuses et variées que Dick Higgins, Henry Flynt, Nam June Paik, Robert Filliou, Ben Vautier (dit Ben), Ben Patterson, Jean Dupuy, Daniel Spoerri, Vytautas Landsbergis (ex-président de la République de Lituanie) ou Yoko Ono, il ne s'est pas contenté limiter son existence aux livres d'histoires et sa pratique, nourrie d'une réflexion profonde et toujours d'actualité, fait preuve d'une énergie sans cesse renouvelée. Fluxus réécrit à chaque concert sa propre histoire et marque encore aujourd'hui de son influence toutes les pratiques contemporaines.

Qui est JCG ?

Né en 1943 à Lyon, il vit et travaille à Genas près de Lyon
Membre du mouvement FLUXUS* de 1966 à 1970
Jean-Claude Guillaumon a créé et dirigé la Maison des Expositions de Genas, et le Centre d'Arts Plastiques de Saint Fons.

Quel est son projet ?

Jean-Claude Guillaumon a l'âme d'un peintre classique qui aurait fort goût pour le Théâtre. Au final, il réalise des photographies mais il puise toujours dans l'histoire de la peinture ses interrogations, ses références visuelles et ses clins d'œil. Au total, ce dont il est question, c'est de l'art et de ce qu'il a à voir avec la vie !

“Je me définis ni comme un peintre, ni comme un photographe. Je suis un touche à tout, un bricoleur. Je raconte des choses sur l'Art, sur l'Humanité. En 1970, j'ai commencé à me prendre comme sujet principal. Je me suis mis à me regarder moi-même, mais en fait, ce n'est pas moi que je regarde, c'est un autre. Moi, c'est tout le monde.”

Ces débuts artistiques s'inscrivent dans le contexte des années 60 * où l'importance accordée au geste et à la remise en cause de l'ordre pictural reste une préoccupation récurrente.

Il a cette volonté commune à plusieurs artistes de sa génération de développer la sensibilité de la vie artistique dans le quotidien, de créer des ponts entre l'art et la vie *.

Démythifier l'art, banaliser l'exceptionnel, critiquer la rhétorique du langage de l'art, tel est son projet.

La parodie, le détournement, la transgression des valeurs esthétiques sont les moyens qu'il choisit.

Vous avez dit théâtre ?

*« L'œuvre de Guillaumon est un théâtre proche en ce sens de la conception défendue par Tadeus Kantor. Il partage avec le plasticien, cette attitude de défiance envers la représentation, les signes étant essentiellement référentiels et non représentatifs. A l'instar de celui du metteur en scène, le « théâtre » de Guillaumon est à la première personne, non pas comme une exhibition narcissique, mais comme l'expression d'une mémoire personnelle .**La figure de l'artiste devient « figure- variation » qui lui permet d'endosser le rôle de plusieurs personnages.** Le langage qu'il développe n'est pas narratif, il est » penser-en-images » et devient le lieu de questionnements humains. L'homme , son identité et son altérité la société, l'individu et le groupe sont au centre des problématiques esthétique- éthiques de ses œuvres qui constituent un parcours clandestin renouvelant mythes et vanités à l'ère postmoderne . »*

Sylvie Lagnier Lyon, octobre 2007

Introduction :

En choisissant Jean Claude Guillaumon, Dominique Lardenois confirme la volonté d'offrir au public une programmation singulière permettant de faire se rencontrer les champs du théâtre et des arts plastiques.

C'est chose aisée, car la création contemporaine offre un gisement de transversalités très prolifique et très novateur.

L'œuvre de JCG s'inscrit dans ces espaces transversaux.
La photographie en est le médium privilégié.

La découverte de cette posture artistique originale, anticonformiste, offre l'espace nécessaire pour tisser des ponts avec vos propres attitudes et projets pédagogiques.

La richesse des strates de lecture permettra assurément, de retour en classe, de multiples réappropriations.

Cette question des transversalités, si riche et si porteuse de sens, sera développée dans ce dossier.

Vous y trouverez également des pistes de réflexion et des informations spécifiques ainsi que tous les éléments nécessaires à l'organisation de votre visite avec la classe.

Nous espérons qu'il vous apportera l'aide souhaitée et qu'il accompagnera efficacement l'espace des possibles pour un enseignement artistique bien vivant à l'école.

C'est tout l'objectif que nous nous fixons

Nous vous souhaitons une belle rencontre et une bonne visite avec votre classe

Au plaisir prochain de vous retrouver.

Mireille Cluzet
Professeure/ relais DAAC Rectorat de Grenoble

Jean Claude Guillaumon

Ils continuent

Galerie d'exposition du Théâtre de Privas
28 novembre 2008 – 24 janvier 2009

Cette exposition est organisée par le Théâtre de Privas scène subventionnée Rhône Alpes dans le cadre de sa politique de développement du pôle arts plastiques, avec le soutien de la DRAC, de la Région Rhône Alpes, du Conseil Général de l'Ardèche et de la municipalité de Privas et avec le concours de la DAAC- Rectorat de Grenoble.

Dossier pédagogique

Adressé aux enseignants

Elaboré par Mireille Cluzet professeure- relais. Mission DAAC -Rectorat de Grenoble