

MAC VAL

MAC VAL

L'œil dans l'espace



Identifier l'œuvre dans l'espace
et l'espace de l'œuvre

Guide autonomie

Ce guide du Musée en Autonomie en direction des Collèges (Guides M.A.C) articule trois parcours de l'exposition « L'œil Vérité » : l'œil en couleur, l'œil en forme et l'œil dans l'espace.

L'attention à l'œuvre est valorisée par un corpus sélectif qui pose la relation « œuvre/espace » comme cadre d'expérimentation. L'approche thématisée vise à outiller l'enseignant/encadrant durant son expérience de la visite en proposant des séquences où l'expérience de l'œuvre est fléchée via les sens et les attentions.

Parce que la quête de l'espace public ou muséal est un enjeu majeur de l'histoire de l'art, nous vous proposons ici un corpus d'œuvre resserré articulé autour de l'espace et de son appréhension.

Une temporalité « Avant, Pendant et Après la visite » balise les actions à mener et les enjeux de l'exposition.

Objectif de la visite

Le parcours « L'œil dans l'espace » propose :

- D'acquérir et de mobiliser un vocabulaire spécifique sur les œuvres et leur mise en espace ;
- D'observer les interactions entre œuvre et espace ;
- De prendre en compte la situation du visiteur dans sa découverte de l'œuvre et de l'espace

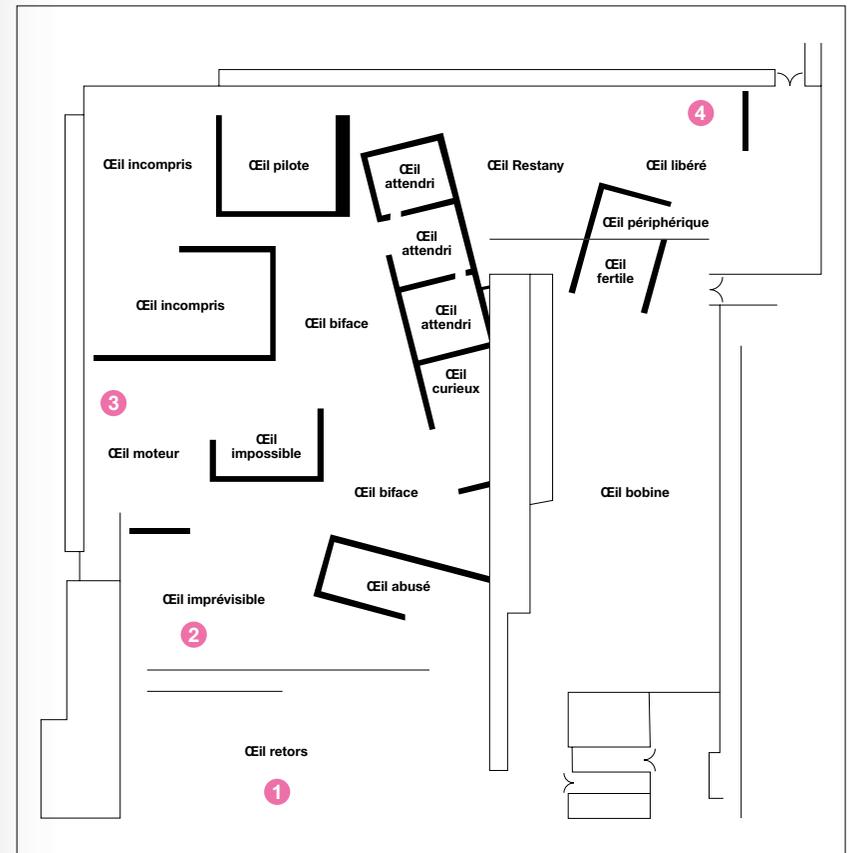
Consignes de visite

Ce guide, conçu en direction des groupes en autonomie, vous accompagne dans votre approche de l'exposition et du parcours d'œuvres proposé. Il exige le respect strict de la sécurité des personnes et des œuvres. Celles-ci sont uniques et fragiles et ne doivent en aucun cas être touchées.

Corpus d'œuvres

La mention entre parenthèses indique la section de l'exposition dans laquelle se trouve l'œuvre.

- 1. Daniel Buren, *La cabane éclatée polychrome aux miroirs*, 2000, (L'œil retors)
- 2. Germaine Richier, *Trio I ou La Place*, 1954, (L'œil imprévisible)
- 3. Jesús-Rafael Soto, *Tres vibracionnes*, 1988, (L'œil moteur)
- 4. Daniel Dezeuze, *Échelle*, 1974, (L'œil libéré)



Avant votre venue au musée

Cette partie fournit des pistes permettant de préparer les élèves au travail d'enquête au musée.

Nous vous suggérons de ne pas montrer à l'avance les reproductions des œuvres du corpus, afin de privilégier la rencontre physique avec celles-ci. Dans cette partie, un lexique, une sélection d'apports contextuels sur les œuvres et leurs interactions avec l'espace ainsi qu'un prolongement d'écriture textuelle et plastiques sont proposés.

1. Comment parler des œuvres dans l'espace

Vous retrouvez ici une sélection de notions plastiques liée à la relation œuvre/espace.

L'œuvre et l'espace

Sculpture : Représentation d'un objet dans l'espace, au moyen d'une matière à laquelle on impose une forme esthétique ; ensemble des techniques qui permettent cette représentation ; ensemble d'œuvres d'art qui en résultent.¹

Espace : La valorisation d'un objet, d'une sculpture ou d'une installation nécessitent la prise en compte de l'espace dans lequel ils vont être intégrés. L'espace d'exposition fait partie intégrante du projet artistique. Leurs mises en espace intègrent dans le même temps la prise en compte du public, sa perception et son appréhension de l'œuvre.

Perspective : Technique apparue au XV^e siècle permettant de représenter un corps ou une architecture suivant les différentes modifications d'aspect provoquées par sa position ou son éloignement : raccourcis, profondeur.²

Ensemble des procédés qui permettent la transposition d'un espace à trois dimensions sur un support qui n'en a que deux.³

Point de vue : Emplacement d'où un observateur ou un artiste contemple ou représente une scène (...). Il n'est pas neutre qu'un spectateur se place près ou loin de l'œuvre, du tableau, du relief à contempler.

Hauteur : Dimension dans le sens vertical, de la base au sommet. Position déterminée sur la verticale ; élévation par rapport à un lieu de référence, le sol généralement.

Volume : En sculpture, partie de l'espace qu'occupe une œuvre sculptée ; Forme qui occupe une place dans l'espace, dont on peut mesurer non seulement sa largeur et sa hauteur, mais aussi son épaisseur.

Moulage : Technique de sculpture consistant à produire une forme par ajout progressif de matière (plâtre, cire, terre, etc.) les œuvres ainsi créées sont définitives ou destinées à être moulées pour être reproduites (en bronze notamment). Cette technique a été particulièrement pratiquée au XX^e siècle par Alberto Giacometti.

Sculpture moderne : Depuis Constantin Brancusi et Marcel Duchamp, la sculpture moderne n'eut de cesse de s'inscrire dans une remise en question de sa définition. Un mouvement qui induit un renouvellement des thèmes et des matériaux. Cela aboutit à l'assemblage (Bernard Pagès), à l'informe, au mou (Robert Morris, Claes Oldenburg), au transformable, au périssable (Giovanni Anselmo), à l'horizontalité (Carl Andre). La conception d'une forme et d'une matière qui seraient conquises par l'artiste se déplace au profit d'objets trouvés, recyclés ou usinés.⁶

L'art cinétique : Ce courant international des années 1960 rassemble des formes artistiques dans lesquelles est privilégié un mouvement réel ou virtuel. L'exposition « Le Mouvement », organisée par la galeriste Denise René à Paris en 1955 est considérée comme le point de départ de cette aventure artistique qui englobe peinture et sculpture.

Installation : Agencement de matériaux et d'éléments physiquement indépendants, mais formant un tout, dans un espace donné que l'on peut parcourir. Forme d'expression récente proche de la sculpture ou de l'architecture qui questionne le statut du spectateur et l'espace dans lequel la création prend place.

In situ : *In situ* est une locution latine qui signifie « sur place » ; elle est utilisée en général pour désigner une opération ou un phénomène observé à l'endroit où il se déroule. Daniel Buren fût l'un des premiers à recourir à ce terme pour qualifier sa manière de créer des œuvres. Les artistes américains utilisent l'expression Site Specificity, « rapport spécifique au lieu » pour désigner un lien indissoluble entre le lieu et l'œuvre qui y prend place. Souvent l'œuvre est dans une logique de contestation ou de critique du lieu dans lequel elle s'insère.

¹ Source Dictionnaire Le Robert, 2020.

² Jacques Girard, Dictionnaire des termes d'art et d'archéologie, Editions Klincksieck, 2007.

³ Source Marie Samson, Dictionnaire usuel des arts plastiques, Editions Viamedia, 2004.

2. Imaginer les œuvres à partir de leur description

En classe, on distribue aux élèves les cartels des œuvres (ci-dessous) tels qu'ils apparaissent dans Videomuseum. On leur donne la consigne suivante :

À partir des informations de la base Vidéomuseum (qui permet des recherches sur 400 000 œuvres d'art contemporain), on invite chacun et chacune à imaginer la forme que peut avoir une œuvre.

Cartels

Daniel Buren, *La cabane éclatée polychrome aux miroirs*, 2000 :

Œuvre en 3 dimensions.

Bois, miroirs, peinture acrylique de quatre couleurs, vinyle auto-adhésif noir.

351 × 584 × 584 cm

Germaine Richier, *Trio I ou La place*, 1954 :

Sculpture.

Groupe de trois sculptures sur une table à tréteaux, les sculptures étant solidaires de la table.

Bronze.

142 × 128 × 61 cm

Jesús Rafael Soto, *Tres vibraciones (Trois vibrations)*, 1988 :

Peinture.

Acrylique sur bois contreplaqué, acrylique sur baguettes métalliques suspendues, fils synthétiques.

102 × 102 × 7 cm

Daniel Dezeuze, *Échelle*, 1974 :

Sculpture.

Lamelles de bois souple agrafées, pigments verts et bruns.

550 × 110 cm

Ensuite, on affiche les différentes propositions graphiques et plastiques faites à partir de chacun des cartels, ce qui fera 4 sous-ensembles.

On observe et on compare comment les élèves s'emparent des matériaux, des dimensions et de ce que peut induire le titre.

L'objectif de cette activité est de faire apparaître qu'à partir des mêmes données matérielles, s'opère une série de choix plastiques. La lecture collective du lexique permettra aux élèves d'avoir un référentiel commun (Œuvre/Espace) pendant la visite au musée afin d'observer et réfléchir sur les choix opérés par les artistes.

Pendant la visite : En deux temps

Après avoir rappelé les consignes propres au musée et à la conservation des œuvres, les élèves sont répartis par groupe de 2.

1. Enquête en binôme

L'idée est de voir le plus d'œuvres possibles dans le corpus, idéalement les cinq œuvres indiquées. Les élèves se repèrent dans les salles à l'aide du plan, du titre de section données à la salle et du cartel de l'œuvre (qu'ils ont déjà lu en classe, dans la partie « Avant la visite »).

Tous les groupes utilisent le même document. Il permet aux élèves de découvrir les 5 œuvres sélectionnées en enquêtant sur la manière dont les artistes incorporent l'espace dans l'œuvre ou utilisent le lieu « musée ».

Pour chaque œuvre, une mise en activité devant ou dans l'œuvre est proposée (déplacement, expérimentation d'un point de vue, dessin...) suivie d'un approfondissement à travers trois questionnements qui sollicitent l'observation et la réflexion des élèves.

2. Comparaison et mise en commun

Avec la classe entière, refaites le circuit dans le musée, en vous arrêtant devant chacune des 5 œuvres du corpus.

En reprenant les questions de l'enquête, on compare les réponses qui émergent et on cherche à expliciter les choix de l'artiste et leurs significations (on s'appuie notamment sur les citations). On prend également le temps de voir quels sont les mots du lexique qui ont été le plus cités et de voir si cela est cohérent avec l'œuvre.



Daniel Buren, *La cabane éclatée polychrome aux miroirs*, 2000

Daniel Buren, *La cabane éclatée polychrome aux miroirs*, 2000, (L'œil moteur)

1 Découverte de l'œuvre : Entrez dans l'œuvre et mettez-vous en face d'un des angles du cube central. Déportez la tête et le poids du corps à gauche puis à droite de l'angle. Observez les changements de couleur en fonction du point de vue.

2 Lecture attentive et silencieuse de l'œuvre, en répondant aux questions suivantes :

Quand Daniel Buren a commencé à faire de l'art, il peignait uniquement des bandes blanches et noires de 8,7 cm de largeur. Il les utilisait comme un « outil visuel » qui servait à regarder non pas son œuvre mais ce qu'il y avait autour de l'œuvre.

— À quel endroit de la Cabane a-t-il fait un « rappel » de ces premiers tableaux ?

— Parcourez la cabane et notez toutes les choses que vous voyez dans les miroirs qui n'ont pas été faites par l'artiste et qui deviennent partie de l'œuvre.

— L'artiste a intitulé son œuvre « La cabane polychrome éclatée aux miroirs ». Inventez un autre titre qui permettrait de souligner une autre caractéristique de l'œuvre.

3 Citation de l'artiste : « Les Cabanes forment une architecture très simple située dans une architecture existante où elles se trouvent "explosées". L'enveloppe et l'enveloppé sont ainsi mis en totale correspondance. Il suffit en général de placer un objet dans une pièce pour en faire une "sculpture", un objet en trois dimensions selon la convention ordinaire. Mais, dans le cas des Cabanes, on se trouve à la fois face à ce qui serait une sculpture et au milieu, dedans. Cette sculpture-là ramène à la sculpture initiale que constitue la pièce alentour. »

4 Relecture du lexique. Entourez les mots du lexique qui ont un lien avec l'œuvre de Daniel Buren :

| | | | |
|-----------|--------------|--------------|---------------|
| | Espace | Point de vue | Hauteur |
| Volume | Perspective | Moulage | Accrochage |
| Sculpture | Installation | In situ | Art cinétique |



Germaine Richier, *Trio I ou La Place*, 1954

Germaine Richier, *Trio I ou La Place*, 1954, (L'œil imprévisible)

1 Découverte de l'œuvre : Tournez autour de l'œuvre pour choisir votre point de vue puis dessinez la sculpture depuis cet endroit.

2 Regarder l'œuvre pour répondre aux questions suivantes :

— L'artiste a donné deux titres à sa sculpture.

Quel est le premier ? Quel est le second ? Qu'est-ce que le deuxième titre change ou modifie par rapport au premier ?

— Pour créer ces « figures » l'artiste hybride un matériau traditionnel de la sculpture, le plâtre, avec des objets trouvés dans son atelier.

Pouvez-vous identifier les parties qui, avant d'être moulées en bronze, étaient en plâtre et celles qui étaient des fragments d'objets ?

— Que pensez-vous de la table ? Était-elle indispensable ?

Est-ce qu'elle rend les trois « figures » plus grandes ou plus petites ? Plus massives ou plus minces ?

3 Citation de l'artiste : « Dès le début, j'ai voulu faire de la sculpture sans passer par la peinture. Ce qui me passionnait c'était la construction. »

4 Relecture du lexique. Entourez les mots du lexique qui ont un lien avec l'œuvre de Germaine Richier :

| | | | |
|-----------|--------------|--------------|---------------|
| | Espace | Point de vue | Hauteur |
| Volume | Perspective | Moulage | Accrochage |
| Sculpture | Installation | In situ | Art cinétique |



Jesús-Rafael Soto, *Tres vibracionnes*, 1988

Jesús-Rafael Soto, *Tres vibracionnes*, 1988, (L'œil moteur)

1 Découverte de l'œuvre : Mettez-vous en face de l'axe principal du tableau, suivez des yeux cet axe, de haut en bas, en accompagnant avec le corps ce mouvement descendant.

2 Regarder l'œuvre pour répondre aux questions suivantes :

- Le titre « Tres vibracionnes » signifie en français « Trois vibrations ». Pourquoi l'artiste parle-t-il de trois vibrations ?
- Déplacez-vous pour regarder le tableau de loin, de près, sur les côtés... Voyez-vous des différences en fonction de votre point de vue ? Y-a-t-il un moment où les points de couleur semblent sortir du tableau et « flotter » dans l'espace ?
- Il y a une autre œuvre de Soto dans la salle. Trouvez-la puis faites la liste des différences entre ces deux tableaux.

3 Citation de l'artiste : « Comme moteur, je n'ai jamais utilisé que l'œil. À aucun moment je n'ai cherché à utiliser le moteur électrique ou mécanique. J'ai voulu mettre en œuvre le spectateur en tant que mécanique [...] Je cherche toujours à différencier art optique et art cinétique L'art optique, c'est ce que j'ai trouvé avec Mondrian en arrivant [en France]. Art bidimensionnel où le temps n'était pas intégré. Je suis

donc allé à sa recherche. Ce qui m'intéresse c'est de conduire l'œuvre vers le mouvement. [...] Ce qui m'intéresse c'est la transformation de la matière. Prendre un élément, une ligne, un morceau de bois, de fer et le transformer en pure lumière...le transformer en vibrations. Une matière solide, la faire devenir aérienne, voilà ma préoccupation actuelle. »

4 Relecture du lexique. Entourez les mots du lexique qui ont un lien avec l'œuvre de Jesús-Rafael Soto :

| | | | |
|-----------|--------------|--------------|---------------|
| | Espace | Point de vue | Hauteur |
| Volume | Perspective | Moulage | Accrochage |
| Sculpture | Installation | In situ | Art cinétique |

Daniel Dezeuze, *Échelle*, 1974

Daniel Dezeuze, *Échelle*, 1974, (L'œil libéré)

1 Découverte de l'œuvre : Déplacez-vous jusqu'au cartel pour lire les matériaux utilisés. Voyez-vous où l'artiste a-t-il utilisé le pigment marron ? Et le vert ?

2 Regarder l'œuvre pour répondre aux questions suivantes :

— Les agrafes métalliques permettent de faire tenir ensemble les fines bandelettes de bois. Voyez-vous celles qui sont recouvertes de peinture et celles restées « brutes » ?

— D'après vous, où l'œuvre a-t-elle été faite : Directement dans le lieu d'exposition ? Mais alors pourquoi n'y a-t-il pas de traces de peinture sur le mur et sur le sol ? Ou bien, dans l'atelier de l'artiste ? Mais alors comment a-t-on fait pour transporter l'œuvre ?

— Comment l'artiste joue-t-il avec le vide ?

Pour y répondre regardez les sculptures présentes dans la salle (celles de César, de Bernard Pagès et d'Arman) et pour chacune, faites l'estimation du pourcentage de plein et du pourcentage de vide. Pour finir, faites la même chose avec l'œuvre de Daniel Dezeuze.

3 Citation de l'artiste : « La plupart de mes travaux sont largement ajourés. Ils se déroulent au mur, ou au sol, selon la trame du carré. Du carré plan, mis à plat, l'on peut passer à la courbe et au cylindre, dans l'enroulement, quand la pièce est roulée ou à demie roulée. Peinture ? Sculpture ? transformation de l'une dans l'autre, le carré dans le cercle et le cercle dans le carré. Finalement, tout dépend d'un jeu, d'une disposition, d'un accrochage. »

4 Relecture du lexique. Entourez les mots du lexique qui ont un lien avec l'œuvre de Daniel Dezeuze :

| | | | |
|-----------|--------------|--------------|---------------|
| | Espace | Point de vue | Hauteur |
| Volume | Perspective | Moulage | Accrochage |
| Sculpture | Installation | In situ | Art cinétique |

Après la visite

Chaque binôme est invité à choisir l'œuvre qu'il a préféré et à préparer un oral, comme si c'était le sujet retenu lors de l'oral du brevet. (Voir la fiche page suivante).

Bien sur seuls les élèves de 3^e passent le Brevet, l'oral est intéressant pour chaque niveau car il permet de travailler l'expression orale et la construction d'une argumentation. Cela permet également de mémoriser les notions abordées dans cette thématique.

Des ressources sont fournies aux élèves afin de « nourrir » leur présentation orale de l'œuvre. Ces textes édités dans des journaux ou des catalogues, donnent des informations contextuelles et permettent de mieux appréhender les enjeux de chaque œuvre.

Fiche élève en vue de la préparation de l'oral du Brevet (DNB)

Les questions suivantes vous sont proposées pour conduire une présentation orale :

- Quel était le thème de la visite que tu as faite au MAC VAL ?
- Quelle œuvre as-tu choisie ? Pour la présenter, aide-toi de son cartel et de tes souvenirs de visite.
- Est-ce que des activités ou des expériences hors temps scolaire ont nourri ta compréhension ou ta vision de l'œuvre ?
- Nomme les émotions que tu as ressenties face à l'œuvre choisie.
- Si tu devais décrire cette œuvre à un camarade qui ne l'a pas vue, que lui dirais-tu ?
- Compare cette œuvre avec une autre œuvre. Cela peut être une œuvre du MAC VAL mais également une œuvre vue en classe ou sur un site de musée.
- Essaie de réutiliser au moins quatre mots du lexique dans ta comparaison ?
- Est-ce que tu peux imaginer une production personnelle (graphique, sonore ou verbale) inspirée par cette œuvre ?
- Que t'a apporté cette visite au sein d' un musée d'art contemporain ?

Ressources textuelles

Daniel Buren, *La cabane éclatée polychrome aux miroirs*, 2000.

Il existe plusieurs moments cruciaux dans la carrière de Buren. Le premier date de 1965, quand il a pris la décision de limiter sa peinture à des rayures verticales dont la largeur serait toujours de 8,7 cm. Un autre virage important a eu lieu en 1984 quand l'artiste a produit la première des Cabanes éclatées pour une exposition dont le titre était « Site in Situ », présentée par la galerie Konrad Fischer à Düsseldorf. (...)

Nous pouvons voir comment la forme des *Cabanes* a évolué entre *Cabane éclatée n°2*, exposée pour la première fois à Marseille en septembre 1984 et les plus récentes des *Cabanes éclatées* présentées à Villeurbanne. La première *Cabane* était assez simple, il s'agissait d'une construction en contre plaqué sur laquelle avait été tendue une toile à rayures verticales blanches et bleues. Au contraire. Les variations plus récentes donnent l'apparence de kaléidoscope de miroirs, avec des murs en plexiglas coloré, des espaces éclairés, nombre de trompe-l'œil et, dans certains cas, un cadre en métal galvanisé (*La Cabane éclatée galvanisée*, par exemple). Il existe aujourd'hui un nombre important de Cabanes éclatées, toujours différentes les unes des autres et très inventives. Cependant, la structure de base est toujours restée la même, une forme architecturale ouverte qui incite le spectateur à pénétrer dans son domaine. (...)

C'est cette même fascination pour le processus de dédoublement et, en fin de compte, pour la répétition, qui incite Buren à caractériser les *Cabanes éclatées* comme « des sites dans des sites, des lieux dans des lieux ». L'imbrication des relations entre les sites, ou les lieux, est complexe, car les caractéristiques de chacun sont transformées par cette interaction. Afin d'expliquer la relation symbiotique entre l'intérieur et l'extérieur – entre le noyau central, les éléments mobiles environnants et la structure externe ou coquille de l'espace de la galerie. Buren utilise une métaphore biologique : l'espace environnant est comparé à une cage thoracique, les éléments qui se contractent et se dilatent (explosent) sont comparés au fonctionnement des organes respiratoires. En conséquence, chaque partie est en symbiose avec les autres tout en les transformant – un des aspects visuels les plus frappants lorsqu'on parcourt les installations sculpturales de Buren. « Quant aux pièces dites mobiles (les Cabanes, les Sites in situ et autres), écrit Buren, il ne faut pas oublier qu'elles prennent, par définition, leur lieu de représentation comme partie intégrale de leur résultat visuel ».

Alexander Alberro et Nora M. Alter, *Daniel Buren, cabanes éclatées 1975/2000* (dir. Annick Boisnard), Éditions 11/28/48, Le Bourget, 2000, p. 7-9.

Germaine Richier, *Trio I ou La Place*, 1954

Œuvre rare dans la carrière de Germaine Richier, *Trio I* est indéniablement lié à l'espace de l'atelier et aux expérimentations que l'artiste y opère au cours des années 1950. Travaillant sur un plateau à l'instar d'Alberto Giacometti quelques années auparavant avec une œuvre pareillement intitulée *La Place*, Richier met en relation des formes abstraites issues, en partie, de fragments d'outils métalliques plongés dans le plâtre. Les silhouettes érectiles sont par ailleurs disposées sur un plan de travail, lui-même sur tréteaux – l'ensemble fondu en bronze –, évocation explicite du lieu où s'élabore chacune de ses sculptures, et qui peu à peu les imprègnent. Si cette œuvre donne naissance à *Trio II* en 1956, aux silhouettes davantage biomorphiques, elle signe surtout les prémices de la petite version de *L'Échiquier*, conçue un an après, où se manifeste à nouveau le recours aux outils, et qui met également en place un dialogue, au sein d'une même pièce, entre des éléments distincts.

Jesús-Rafael Soto, *Tres vibracionnes*, 1988

« Le Mouvement » (titre d'une exposition à la galerie Denise René en 1955) est considéré par beaucoup de commentateurs comme l'acte de naissance de l'art cinétique, le dépassement de l'art optique : durée et mouvement ne feront plus qu'un. Pontus Hulten écrit dans le dépliant de l'exposition, le *Manifeste jaune* : « le mouvement est une étincelle de vie qui rend l'art humain et véritablement réaliste. Une œuvre d'art douée d'un rythme cinétique qui ne se répète jamais est un des êtres les plus libres que l'on puisse imaginer, une création, qui échappant à tous les systèmes, vit de beauté. » (...)

La Spirale de Soto (1955) figure non loin de la *Rotative demi sphère* de Duchamp, comme une forme d'hommage. Deux spirales décentrées sont peintes : l'une sur un panneau de bois carré, en noir sur blanc, l'autre sur un autre carré de Plexiglas transparent, en blanc. La plaque de Plexiglas, fixée à distance du panneau de bois, le superpose, ce dernier fixé sur le mur comme un tableau. L'image bouge sans l'aide d'un moteur, contrairement à la *Rotative* de Duchamp : le temps s'invite dans l'objet, formes et volumes se décomposant sous le regard mobile du spectateur. Bientôt, Soto parlera de structure pour ce qui avait avant l'apparence d'un tableau.

Cette exposition rapproche les artistes de la nouvelle génération, Agam, Bury, Soto et Tinguely qui veulent s'affranchir de Vasarely qui a rédigé le *Manifeste jaune*, obtenant par là une sorte de rente d'antériorité. Ces quatre artistes ont touché au but, à savoir la suppression de la stabilité, de l'inertie propre au tableau de chevalet. Pol Bury fait éclater le cadre strict du tableau, en faisant vibrer mécaniquement, lentement, ses plans constitutifs : l'unité suit le mouvement. Jean Tinguely, très proche de Soto, avec son *Meta-Matie*, dès 1953, met en mouvement des machines très sommaires : il agite les souvenirs du constructivisme, de Mondrian, de Malevitch, y ajoute de l'inattendu.

Daniel Dezeuze, *Échelle*, 1974.

Plus encore que celles des autres membres du groupe (où scissions et polémiques se multiplient), les œuvres de Daniel Dezeuze manifestent un grand degré de plasticité, qui permet de les montrer aussi bien au sol qu'au mur et dans toutes les positions intermédiaires; soit entièrement dépliées et épousant éventuellement les accidents du terrain, soit pendues jusqu'à ce que la rencontre d'un sol ou d'un autre mur conduise à ce qu'une partie en reste enroulée, soit posées en fût vertical qui ménage éventuellement un fragment déplié, soit sommairement déroulées d'une manière qui en défait la régularité géométrique et se présente comme une progression rampante et déliée.

Le contexte fortement politisé dans lequel ont lieu ces manifestations fit surtout insister à l'époque sur la façon dont ces œuvres manifestaient une proximité avec la culture traditionnelle de la ruralité française (sublimée par les références maoïstes à la paysannerie comme fer de lance de la révolution chinoise) en même temps qu'elles proposaient une déconstruction (supposément « matérialiste ») de la structure occidentale du tableau. L'un de leurs aspects les plus importants était presque entièrement négligé: il ne s'agit pas de ready-mades mais bien d'objets au moins transformés par l'artiste, par les marques de couleur qu'il y applique, parfois réduites à des empreintes de goudron ou à des brûlures plus ou moins régulières, parfois, et de plus en plus, se déployant comme une polychromie de teintures (celle-ci étant souvent réservée au revers des treillages et se donnant donc uniquement à voir de manière sporadique, mais prenant parfois, comme dans la *Pièce orange et verte* de 1975, une dimension véritablement éclatante, quoique l'orange n'apparaisse que de manière subreptice). Cette dimension chromatique, dès lors qu'elle est perçue, met à son tour l'accent sur les variations de la forme donnée à voir, sur les différences d'épaisseur des bois de placage utilisés, sur l'irrégularité de leur assemblage.

Éric de Chassezy dans *Daniel Dezeuze*, Éditions Ceysson, 2009, p.11 et 12.

Infos pratiques

MAC VAL – Musée d’art contemporain du Val-de-Marne

Place de la Libération

94400 Vitry-sur-Seine

01 43 91 64 20

contact@macval.fr

macval.fr

Réservations pour les visites et ateliers

reservation@macval.fr ou 01 43 91 64 23

Accueil téléphonique

Lundi et jeudi : 9h–12h30

Mardi, mercredi et vendredi : 9h–12h30 et 14h–16h

Horaires d’ouverture

Du mardi au dimanche et jours fériés, 11h–18h

Fermeture des caisses 30 minutes avant

Fermeture les 1^{er} janvier, 1^{er} mai, 15 août et 25 décembre

Tarifs

— Tarif plein 5€

— Tarif réduit 2,50€

— Groupes de plus de 10 personnes, enseignantes, enseignants, seniors de plus de 65 ans

— Gratuité : Moins de 26 ans, étudiantes, étudiants, demandeurs et demandeuses d’emploi, allocataires du RSA, personnes handicapées et l’accompagnant·e, membres de la Maison des artistes, etc. (liste complète sur macval.fr), le premier dimanche du mois.

Abonnement: « Laissez-passer »

— 15€ pour une personne pour un an

— 25€ pour deux personnes pour un an

Accès – voiture

Depuis le périphérique (sortie Porte d’Italie ou Porte d’Ivry), rejoindre la Porte de Choisy, puis prendre la D5 jusqu’à la place de la Libération à Vitry-sur-Seine (sculpture de Jean Dubuffet).

Accès – Métro ou tramway

Itinéraire conseillé :

— Ligne 7 ou tramway T3 arrêt Porte de Choisy. Puis T9, arrêt MAC VAL.

— Ligne 7 arrêt Villejuif – Louis Aragon. Puis bus 172 (dir. Créteil-l’Échat), arrêt MAC VAL

ou bus 180 (dir. Charenton-Écoles), arrêt Camélinat.

— Ligne 8, arrêt Liberté. Puis bus 180 (dir. Villejuif), arrêt Hôtel de Ville.

Accès – RER

— RER C – Gare de Vitry-sur-Seine. Puis bus 180 (dir. Villejuif), arrêt Hôtel de Ville.

— RER D – Gare de Maisons-Alfort / Alfortville. Puis bus 172 (dir. Bourg-la-Reine RER), arrêt Henri de Vilmorin.

MAC VAL

Musée d'art contemporain
du Val-de-Marne