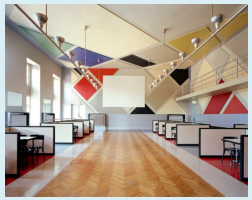
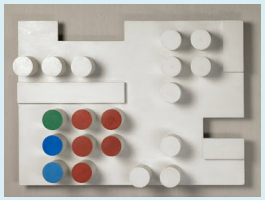
Terminale toutes séries, Option Facultative Arts Plastiques: Synthèse des trois œuvres du programme limitatif			
	Louis Carrogis, dit Carmontelle Paris, Promenade dans un parc, 1717 – 1806, Plume et encre, rehauts de gouache et d'aquarelle sur papier filigrané Whatman	**SOPHIE TAEUBER-ARP** ***Tapisserie Dada, Composition à triangles, rectangles et parties d'anneaux*, 1916** ***L'Aubette, vue du cinéma-danse*, Strasbourg, 1926-1928** ***Relief rectangulaire, rectangles découpés, rectangles appliqués et cylindres surgissants*, 1936**	**BILL VIOLA**
		 	
Lieu de présentation et/ou d'exposition	Trois transparents sont aujourd'hui conservés et connus : - Musée Condé de Chantilly - Musée de l'Île-de-France à Sceaux - J.Paul Getty Museum : rouleau de 17 mètres.	1. Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), Tapiss*erie Dada, Composition à triangles, rectangles et parties d'anneaux*, 1916, tapisserie au petit point, laine, 41 x 41 cm. Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris. Legs Mme Ruth Tillard-Arp, 2007 ; 2. Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), Jean ou Hans Arp (1886-1966), Théo van Doesburg (1883-1931), *L'Aubette*, 1926-1928, aménagement et décors d'un complexe de loisirs (café, restaurant, brasserie, salon de thé, ciné-bal, caveau-dancing, salle des fêtes...) sur quatre niveaux (caveau, rez-de-chaussée, entresol et étage), Strasbourg. Premier étage restitué de 1985 à 2006. Classée au titre des Monuments historiques ; 3. Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), *Relief rectangulaire, rectangles découpés, rectangles appliqués et cylindres surgissants*, 1936, relief en bois peint, 50 x 68.5 cm, signé et daté sur le dos : SH Taeuber-Arp 1936. Kunstmuseum, Basel. Don de Marguerite Arp-Hagenbach, 1968.	Espace muséal d'expositions. Chaque exposition est conçue par l'artiste et sa femme et collaboratrice Kira Perov. La muséographie change en fonction de chaque lieu mais tend à faire immerger et submerger le spectateur dans et par les images. Elles sont nombreuses et réparties partout dans le monde, la vidéo par essence se dématérialise et n'a pas de lieu fixe de monstration. Une même œuvre de Bill Viola peut être projetée à Paris et à Tokyo simultanément.
Support / matérialité	La matière papier A partir de 1783, Carmontelle s'intéresse au papier transparent. « Ces tableaux sont peints sur une bande de papier vélin, de la hauteur d'environ 15 pouces et de la longueur de 80 à 180 pieds selon la quantité d'objets successifs qu'on veut représenter, et cette bande de papier est bordée par le haut et par le bas d'un padou noir (sorte de ruban) qui l'empêche de se déchirer. » « Carmontelle a utilisé son procédé de mélange de la gomme avec la laque verte dans toutes ses subtilités pour obtenir ces dégradés. Les collages des feuilles entre elles pour former cet immense « film » se cachant dans les frondaisons, le transparent semble se dérouler en continu »	**1. En lien avec les cours de broderie et de tissage qu'elle dispense à l'École des Arts et Métiers de Saint-Gall, elle développe une pratique singulière qui traduit l'autonomie des formes et des couleurs mobilisées.** **La tapisserie de petites dimensions donne à voir une peinture structurée qui se développe par la technique utilisée dite « *au petit point* » qui permet de représenter des figures avec une certaine précision.** **2. En septembre 1927, Theo Van Doesburg, Sophie Taeuber-Arp et Jean Arp se rendent à la place Kléber, devant le bâtiment de l'Aubette.** **Le bâtiment a été aménagé par les frères Horn, Paul et André, sur le concept d'un complexe de loisirs er de divertissement qui contraste avec la vocation première militaire de l'Aubette.** **Le nom de l'Aubette vient du fait que chaque jour, à l'aube, la relève de la garde se tenait devant l'édifice.** **C'est Sophie Taeuber-Arp qui est chargée de la coordination du chantier car elle a déjà travaillé avec les frères Horn aux décors du café de l'hôtel Hannong.** **Sophie Taeuber-Arp décore :** - **Le salon de thé dit « *Five-O'-Clock* »** - **L'Aubette-bar** - **Le foyer-bar**	Formé à la Syracuse Université de New York et à l'Experimental Studios, atelier mené par Jack Nelson, l'un de ses professeurs va lui permettre de se saisir de la vidéo, qui ouvre une période de travail spécifique jusqu'en 1979, période définie sous le signe de la vidéo *structurale*. Son mentor n'est autre que Nam June Paik, qui lui apprend notamment à « attaquer la télévision » pour mieux changer la vie. Il est l'un des rares artistes contemporains à être entrés au Musée des Offices de Florence. Il dit : **« *Je suis né en même temps que la vidéo* ».** Cette naissance/renaissance se traduit par tout d'abord des images mentales qu'il inscrit ensuite dans ses nombreux carnets et cahiers. Il utilise principalement la vidéo Super 8 ou les bandes magnétiques, ses vidéos dites *structurales* n'avaient pas de sujet précis, la vidéo étant prise comme un moyen de communication, un objet de production esthétique. Son intérêt pour la musique le conduit à expérimenter et à associer de la vidéo au son, en se servant de synthétiseurs. Il a découvert les capacités plastiques du son à Florence dans les églises gothiques pleines de réverbérations. Dans ses films, le monde se fait inframusique. Les images digitales interrogent le réel et le monde.

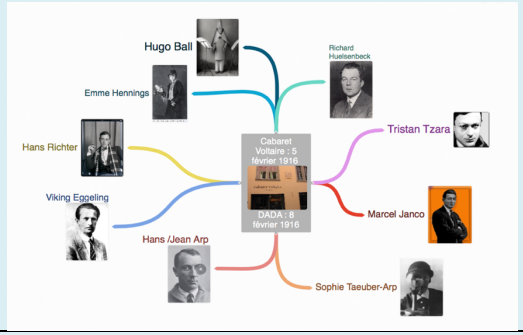
Marie ROUSSEAU, professeure agrégée, Arts plastiques, Lycée Jean Guéhenno, FOUGÈRES, Académie de Rennes

		- La salle de billard - L'escalier et le vitrail de manière collective avec Theo Van Doesburg et Jean Arp. 3. **Entre 1936 et 1938, les espaces picturaux fusionnent avec des bandes de couleurs angulaires. L'artiste a ainsi réalisé une série de reliefs en bois de formats rectangulaires et circulaires.** **Les éléments élevés étaient peints en couleurs primaires sur des espaces blancs ou noirs, sont décrits par Wassily Kandinsky comme « *combinant la beauté des volumes avec la puissance de mouvement mystérieuse de la couleur* ».**	
Représentation Présentation	Ces boites d'éclairage permettent par un rétro-éclairage d'illuminer des estampes mises en couleurs ou des vues spécialement peintes à cet effet. « pour peindre ces transparents, il faut les appuyer … dans la boite, sur un des carreaux d'une croisée, pour voir l'effet des nuances des couleurs à mesure que l'on travaille; car si l'on peignait ce papier à plat sur une table, comme on dessine ordinairement, on serait surpris du peu d'effet que ferait cet ouvrage » « pour peindre les différents objets qu'on a représentés, on n'emploie que des couleurs gommées qui sont le bleu de Prusse, le carmin, l'encre de chine, l'indigo, la laque verte… pour les ombres, du noir d'ivoire, du brun rouge ou du bistre, pour les tons rougeâtres, du vermillon plus ou moins fort. Afin de dissimuler les joints des feuilles, suivant un principe que l'on retrouve sur tous les transparents, Carmontelle introduisit à chaque fois dans sa composition un arbre avec son tronc et ses frondaisons. Le spectateur n'avait pas la possibilité de voir d'un seul coup l'œuvre dans sa totalité. Elle se présentait dans la boite par tableaux successifs et permettait à Carmontelle, dans ce divertissement de société, de raconter une histoire, comme il le faisait avec ses proverbes. » « De manière assez systématique, le transparent, qui se déroulait de la gauche vers la droite, présentait en premier lieu une berline ou une voiture à trait que l'on retrouvait dans le dernier tableau, comme si le spectateur était invité à y prendre place et à découvrir le paysage par la fenêtre. »	**1. Elle réalise ainsi des divisions des formes primaires : carré, cercle, avec des compositions construites sur des jeux d'échelle et de rythme, et un usage de combinaison de la ligne.** **La broderie crée ainsi un espace pictural, tout en interrogeant le motif à partir des formes abstraites et géométriques. Elle fait peinture, et est potentiellement réversible ou visible avec un recto et un verso.** 2. **L'Aubette constitue la synthèse architecturale de recherches picturales. Entrer, marcher et vivre dans la peinture. Cette synthèse des recherches menées par le trio d'artistes et amis a donné naissance à l'une des œuvres paradigmatiques de l'histoire de l'art et paradoxalement oubliée aussitôt née avant sa redécouverte.** **Chaque élément construit l'espace et complète l'autre. L'*Aubette* constitue un ancrage en France de l'héritage De Stijl. La *Maison Schröder* de Rietveld à Utrecht a été réalisée en 1924 et les liens entre les deux œuvres sont manifestes, même si l'Aubette s'émancipe de certains principes pour en énoncer d'autres. L'architecture, elle-même, n'est pas destinée à un particulier, mais est destiné à être un « espace à vivre ».** **Enfin, les artistes n'ont pas conçu l'architecture puisqu'elle était préexistante.** 3. **L'œuvre donne à voir un espace construit et modulable. A partir de formes simples, l'artiste donne à voir une œuvre en relief qui émerge dans le monde réel.** **L'œuvre quitte l'espace en deux dimensions pour s'élever. Un passage entre représentation et présentation s'établit.** **Les éléments construisent, en effet, un lien entre peinture, sculpture et architecture.** **L'œuvre, par la construction et la modulation, est une œuvre processuelle et déclinable, qui s'énonce par le titre lui-même.**	Les problématiques fondamentales développées par l'artiste ont pour genèse un événement de son enfance. A l'âge de six ans, il est tombé d'une barque et a failli se noyer. Pendant sa perte de connaissance, son sentiment de plénitude totale et les images d'une beauté extraordinaire qu'il a vu sous l'eau n'ont cessées d'être déclinées dans son œuvre. Pour lui, l'eau est le lieu du commencement et de la fin. Il veut traduire des réalités universelles, une vision du monde. Bill Viola puise son inspiration dans les œuvres majeures de l'Histoire de l'Art et les textes fondateurs. L'image n'est plus représentation mais une présentation, elle se donne à voir comme vraie, comme une *vera ikona*, qui : « **ne concerne pas tant la clarté visuelle ou le détail – il s'agit plutôt d'une fidélité à l'expérience, à l'existence. La sensation pleine de ce qui semble vraiment être là remplit totalement ton corps : ce que l'on perçoit comme si l'on était en train de respirer à ce moment-là. Ce sont les vraies "images"** ». La précision dans la définition du contour des corps filmés, produit un effet de présence sur le spectateur par la conjugaison de l'apparence d'un objet et son concept. En liant le spectateur émotionnellement, Bill Viola le projette directement dans l'image. La mise en avant de l'expressivité originaire de l'homme, va produire un effet émotionnel persuasif, affirmatif même, sur le spectateur La disposition des écrans donne l'impression au spectateur de donner plus d'attention à *l'effet histoire* qu'à l'histoire elle-même. Cet *effet* est créé par la stimulation perceptive exercée sur les individus assistant au déroulement de la vidéo. Cette simple mise en scène donne à voir des corps qui ne se réfèrent pas à autre chose qu'à eux-mêmes. Le théâtre, art de l'écart et de la différence, est régi par le seuil de la fiction marqué par le cadre de la scène. Dans la vidéo, un tel seuil est supprimé. Nous avons le « devenir-image du personnage, le devenir-personnage de l'image » Le spectateur est plongé dans le noir, seul, ce qui privilégie la rencontre sensible avec l'œuvre. • **<u>L'UTILISATION DU RALENTI :</u>** Bill Viola fait l'expérience du ralenti lors de la retransmission d'un match de football. La décomposition des choses, des éléments, des émotions, la possibilité de regarder une chose impossible à voir dans le monde réel. Sa matière première est le temps.

			La lenteur est tellement présente que le mouvement devient presque absent. Son art permet la création de l'oxymore: chuter vers le haut (*Going Forth by Day*, « First Light », panneau 5), de jaillir vers le bas (*The Reflecting Pool*). Il se crée ainsi des infratemps, des temps morts insérés dans des espaces inertes. Le film dont l'unité d'image est le pixel permet d'entrer dans le tissu infinitésimal du mouvement. Il est ainsi possible de distendre 45 secondes en 12 minutes. • **LA MONUMENTALITÉ** Bill Viola est l'un des premiers à avoir « installer » ses films dans l'espace d'exposition. Il pense chaque espace: la taille de l'écran, l'inclinaison, le mode d'accrochage, et de ce fait la place du spectateur. Celui-ci a ainsi l'impression d'être immergé, voire submergé par les images. • **« SUREXPOSITIONS LUMINEUSES »** Les êtres qu'il montre s'exposent. Cette exposition est intensifiée par le ralenti. La question du temps est fondamentale dans ses surexpositions. Mais également celle de la lumière de la vidéo projection qui permet de matérialiser l'image. Il permet ainsi de transfigurer des gouttes d'eau en suspension qui deviennent des étoiles gravitant.

Le sens	*L'originalité de l'œuvre de Carmontelle est d'avoir été conçue pour être regardé en transparence. Le dessin était déroulé, image par image, dans une boîte possédant deux ouvertures, placée devant une fenêtre ou une chandelle. L'auteur agrémentait son spectacle, donné à une assistance restreinte, de commentaires ou de musique.* *Le transparent des Quatre Saisons, développe, sur 42 mètres, tous les thèmes chers à l'artiste : les campagnes idéalisées et les jardins pittoresques, parsemés de petites architectures appelées « fabriques », l'ensemble animé de personnages appartenant aux différentes couches de la société.* Carmontelle évoque les châteaux disparus, les grands parcs qu'animent ces fabriques, faisant galoper les chevaux de sa berline imaginaire dans les collines de l'Île-de-France. La lumière est douce, et il s'attache à rendre la finesse des coloris, la précision des constructions, la perspective, afin de donner l'illusion la plus parfaite possible que le spectateur regarde bien un paysage derrière la vitre de sa voiture, et surtout contemple un moment de la vie de ses contemporains, œil témoin de son temps. » « La série, mais on aimerait pouvoir dire le film, commence en fin d'automne (...). Les arbres atteignent une carnation foncée annonciatrice des gels qui les dénuderont. Une élégante berline attelée à quatre chevaux avec cocher, postillon et jockey roule le long d'une allée forestière; la vue suivante montre une vieille porteuse courbée sous les fagots. Au-delà du plan d'eau s'érigent les tours d'un château; au premier plan une maisonnette, que dépassent deux personnages sur des chevaux bâtés. L'hiver blanchit au fil des vues. Voici une simple carriole tirée par un mulet croisant des traineaux profilés filant à toute allure. (…) Carmontelle transite doucement d'une saison à l'autre en juxtaposant le monde des oisifs et celui de ceux qui peinent, dans un jeu de champ contrechamp. »	**1. La tapisserie entre en résonance avec les recherches de Sophie Taeuber-Arp qu'elle mène sur la composition, les formes, ce qu'elle nomme un « *problème de formes* » et les couleurs.** **Elle structure ici à partir d'horizontales et de verticales des formes géométriques de manière perpendiculaires.** 2. "Placer l'homme dans la peinture plutôt que devant elle". La synthèse de l'art, de l'environnement et du comportement. Les artistes ont pensé l'espace et ses modifications à partir d'un préexistant. L'œuvre interroge ainsi la tradition, la rupture et les renouvellements de la présentation en réalisant l'œuvre avec le réel comme matériau même. Le réel préexistant devient existant et se présente en tant que synthèse de temporalités, d'espaces, et de traitements plastiques. L'œuvre coordonnée par Sophie Taeuber, constitue également une traduction de l'amitié qui lie les trois artistes, indéfectibles jusqu'à construire leurs maisons à côté avec le projet d'une maison-atelier commune. ***« Les soussignés ont l'honneur de vous inviter de venir voir leurs nouvelles constructions d'intérieurs élémentaristes et prae-morphistes exécutées dans l'Aubette à Strasbourg (France).* Theo Van Doesburg, Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp. »** **Carton d'invitation pour l'inauguration de l'Aubette, 1928** 3 . Le fond, neutre, par l'utilisation du blanc, ne constitue pas une réserve mais une fin. Comme si le blanc était suffisant, synthèse des recherches menées. Les couleurs employées visent à créer un espace scandé et alternatif. Les éléments peints en vert, bleu et rouge sont uniquement sur la face, comme une potentialité d'effacement ou d'apparition, un entre-deux. Enfin, le support lui-même est déconstruit, des éléments rectangulaires ont été ôtés afin de créer une mise en abyme entre le « relief rectangulaire », les « rectangles découpés » et ceux « appliqués ». Par cette intervention d'application, Sophie Taeuber-Arp, garde les éléments découpés et les réintroduits dans l'œuvre. Par ce geste, elle énonce ainsi la place des Arts appliqués dans les Arts plastiques et leur dialogue.	• **MIROIR DU MONDE** En 1976, Rosalind Krauss affirmait dans ***Video : The Aesthetics of Narcissism***, que le narcissisme est tellement endémique dans l'art vidéo qu'elle le considérait comme « *la* condition du genre dans son ensemble ». La psyché humaine est le canal de l'art de la vidéo et le corps en est l'instrument, le mécanisme narcissique s'oppose au mouvement projectif d'empathie susmentionné. Le mythe ovidien raconte l'histoire d'un jeune homme se penchant sur une étendue d'eau et découvrant un beau visage masculin qui n'est autre que le reflet de lui-même, mais cela, Narcisse l'ignore. Bill Viola affirme que **« l'une des choses dont il est important de se rendre compte dans l'histoire de Narcisse est que son problème n'est pas qu'il a vu son propre reflet, est qu'il n'a pas vu l'*eau*. »** L'utilisation du miroir dans « *Slowly Turning Narrative* », fait apparaître le reflet du spectateur dans l'œuvre. L'utilisation fréquente des projections monumentales donnent à voir de réelles fresques, miroirs du monde. • **SCULPTER LE TEMPS** Le rapport au temps est également prépondérant : « *la conscience de la temporalité et celle de la séparation entre sujet et objet sont simultanément submergées. Le résultat de cette submersion est, pour celui qui fait et celui qui regarde la plupart de l'art vidéo, une sorte de chute sans poids à travers l'espace suspendu du narcissisme* » R. Krauss, « Video : The aesthetics of narcissism » Le temps devient le sujet-même de l'oeuvre et se réfléchit lui-même de manière tautologique. "*Bill n'a aucun sens du temps réel*": Kira Perov • **IMAGE ACHEIROPOÏÈTE** L'image n'est plus représentation mais une présentation, elle se donne à voir comme vraie, comme une *vera ikona*, qui : « **ne concerne pas tant la clarté visuelle ou le détail – il s'agit plutôt d'une fidélité à l'expérience, à l'existence. La sensation pleine de ce qui semble vraiment être là remplit totalement ton corps : ce que l'on perçoit comme si l'on était en train de respirer à ce moment-là. Ce sont les vraies "images"** ». • **POÉTIQUE DU CORPS** Il y a un réalisme optique qui caractérise à chaque instant les corps presque taillés dans l'écran, comme s'il s'agissait de portraits naturalistes.

Le(s) commanditaire(s) (mécène, commanditaire et donateur)	*Les premiers transparents connus de Carmontelle sont datés des dernières années du règne de Louis XVI (1783 et 1787), puis de la période révolutionnaire (1790, 1792, 1795, 1798) et les derniers du Consulat et de l'Empire (1800, 1801, 1803 et 1804). Leur sujet est identique : les campagnes d'Île de France et les jardins pittoresques. Les lieux ne devaient toutefois pas être nécessairement identifiables. Louis Carrogis les avait conçus comme des divertissements de salons, accompagnés sans doute de commentaires, anecdotes ou de musique. Les transparents connurent un développement important au XVIIIe siècle, d'abord dans les décors de théâtre ou d'opéra, puis dans les démonstrations scientifiques, les célébrations nationales, les fêtes privées et même les spectacles populaires.*	Sophie Taeuber-Arp travaille seule **De nature particulièrement humble, elle ne signait que très rarement ses œuvres.** **« *Sophie Taeuber était l'un des êtres les plus modestes que j'aie jamais rencontrés. Elle jugeait ses travaux encore plus sévèrement que je ne le faisais pour les miens. Elle ne les montrait pas volontiers et ne voulait ni les exposer ni les publier.* » Jean Arp** **La danse : abstraction corporelle Elle articule langage plastique et langage corporelle afin de développer ses chorégraphies notamment « *Schwarzer Kakadou* », composition avec cinq danseuses de l'école Laban portant des masques d'inspiration kachinas, et réalisée pour la dernière soirée *Dada* du Cabaret Voltaire.** **Elle va élaborer des danses costumées. En effet, sous peine de perdre son travail d'enseignante car les dadaïstes étaient peu appréciés, elle fut contrainte de porter un masque et de prendre un pseudonyme.** **Elle passe un mois à la Monte-Verità, proche d'Ascona au sud de la Suisse, où une « École des arts du mouvement » a ouvert en 1913 en relation avec le Cabinet Voltaire à Zürich rendu célèbre avec Hans Arp et Hugo Ball.** **Elle y rencontre notamment Suzanne Perrottet. Elles se produisaient à Ascona l'été et à Zurich l'hiver.** **La danse de Sophie Taeuber est « *très originale et imaginative* ». (Perrottet)**	Les commanditaires sont généralement les commissaires d'expositions conçues partout dans le monde. Par exemple, pour la dernière œuvre de Bill Viola : Martyrs, une vidéo destinée à la St Paul's Cathedral, qui a été dévoilée le 21 mai 2014 et diffusée par quatre écrans est la première des deux œuvres disposées derrière le vaste autel de la cathédrale londonienne. Sa commande avait été annoncée dès 2009. D'après the Art Newspaper, elle aurait coûté 2M$ à son commanditaire. Par ailleurs, c'est la première fois que le médium vidéo est exposé de manière permanente dans une église britannique. La dernière exposition en France s'est déroulée de mars à juillet 2014, et est la plus grande consacrée à l'artiste. Celle-ci n'est pas considérée par le couple comme rétrospective mais introspective. Les œuvres importantes : The Reflecting Pool (1977-79) a, The Dreamers (2013) : films vidéos (Chott El Djerid (A Portrait in Light and Heat), 1979), installations monumentales (The Sleep of Reason, 1988), portraits sur plasma (The Quintet of the Astonished, 2000), pièces sonores (Presence, 1995), sculptures vidéos (Heaven and Earth, 1992), œuvres intimistes (Nine Attempts to Achieve Immortality, 1996) ou superproductions (Going Forth By Day, 2002). Tous les genres de l'œuvre de Bill Viola sont là, et toutes ses grandes séries emblématiques, des Buried Secrets du pavillon américain de Venise en 1995 (The Veiling) aux Angels for a Millennium (Ascension, 2000), des Passions (Catherine's Room, 2001) à The Tristan Project (Fire Woman et Tristan's Ascension, 2005), des Transfigurations (Three Women, 2008) aux Mirages (The Encounter, 2012).
L'artiste et ses collaborateurs	Louis Carrogis dit Carmontelle est né le 15 août 1717 à Paris et est mort le 26 décembre 1806 a connu sa renommée par les comédies et les transparents qu'il a réalisés. C'est un comédien, un auteur dramatique et metteur en scène mais également dessinateur, graveur et architecte paysager. Ses activités sont également d'être topographe, lecteur du duc de Chartres, organisateur de fêtes, critique d'art, et inventeur des Proverbes. « *Très apprécié de la société qui fréquentait Villers-Cotterêts : pour son instruction, sa réserve sans embarras, une gaieté douce et piquante, une bonhomie jointe à l'esprit le plus observateur.* » Madame de Genlis	*Sophie Taeuber-Arp (1889-1943)* *Sophie Henriette Gertrud Taeuber-Arp est née le 19 janvier 1889 à Davos-Platz en Suisse. Son père était pharmacien.* *Elle est à la fois artiste, peintre, danseuse, sculptrice… Sa relation aux arts découle de la formation pluridisciplinaire effectuée à l'école des arts et métiers de Saint-Gall puis Munich et Hambourg à l'école des Arts appliqués.* *Elle fait la connaissance de Jean Arp en 1915 à Zürich qu'elle épouse en 1921.* *« Une exposition à la galerie zurichoise Tanner, en novembre 1915, devait revêtir dans ma vie une importance décisive. J'y rencontrai Sophie Taeuber pour la première fois… »* *Elle l'épouse en secret à Pura dans le Tessin en 1922. Ils s'installent ensemble à Paris, à la Villa des Fusains, près de Montmartre.* *Ils déménagent en 1926 à Strasbourg pour obtenir la nationalité française et sont naturalisés le 20 juillet 1926. Hans devient Jean Arp.* *Elle était entourée d'amis artistes ou amis des arts : Hugo Ball, Theo von Doesburg, Wassily Kandinsky, Hans Arp, Gabrielle Buffet-Picabia*	**Bill VIOLA** Bill Viola est né en janvier 1951 à New-York. **Kira PEROV** Son épouse et collaboratrice depuis 1978. Elle est le directeur exécutif de Bill Viola Studio. Elle a travaillé en étroite collaboration avec Bill Viola, son mari et partenaire depuis 1979, et s'occupe de la gestion, d'aider à la production de l'ensemble de ses vidéos et installations, et de photographier le processus. Elle édite toutes les publications Bill Viola, le choix des matériaux de son vaste archive et la collaboration avec les professionnels des musées et des designers. Elle organise et coordonne des expositions de l'œuvre dans le monde entier. Ensemble, ils quittent rapidement New York, pour s'installer dans le désert californien, car Bill Viola croit définitivement aux mirages.

			
Le public	« L'enchaînement des vues est précis, presque escamoté, et la notion du temps qui passe est révélée par l'évolution de la végétation : ainsi au fur et à mesure que le printemps avance vers l'été, les verts se font plus foncés et perdent leur luminosité première pour s'alourdir des ardeurs estivales qui les brûleront petit à petit dans les rousseurs d'automne. » C'est une erreur de regarder les transparents de Carmontelle comme un panorama car les vues sont successives, et on doit les voir l'une après l'autre pour apprécier l'effet de surprise et la mise en scène.	1. Centre Georges-Pompidou, Paris. Legs Mme Ruth Tillard-Arp, 2007 2. Strasbourg. Premier étage restitué de 1985 à 2006. Classée au titre des Monuments historiques 3. Kunstmuseum, Basel. Don de Marguerite Arp-Hagenbach, 1968. Le public est invité à découvrir les œuvres de l'artiste dans des espaces muséaux. La tapisserie et le relief consituent des œuvres autonomes, déplaçables. La découverte de ces deux œuvres de petites tailles invite le spectateur à une expérience esthétique individuelle et à une proximité. La place de la présentation constitue l'un des leviers essentiels pour comprendre et découvrir les œuvres car leur découverte se traduit par les choix opérés quant aux emplacements choisis, la lumière, le cadre… L'Aubette se distingue car c'est une œuvre architecturale qui est un écrin des œuvres réalisées à l'intérieur. Elle constitue ainsi une mise en abyme d'œuvres dans l'œuvre et d'espaces dans l'espace. Le public entre dans l'œuvre et en fait littéralement partie.	Les installations sont conçues comme des espaces invitant les spectateurs à s'immerger pour ressentir les émotions. Il se crée ainsi un rapport du spectateur à la perception du temps, du mouvement et du pictural. Bill Viola utilise pour cela des objets (miroirs, moniteurs multiples, rétroprojecteurs, écrans monumentaux, barils,…) ou l'architecture elle-même (corridor: *Passage*, 1987). La place du spectateur est prépondérante et son immersion dans ce que Viola appelle lui-même le réalisme des sensations, des émotions, des perceptions, et des expériences semble constituer l'axe central du travail de l'artiste. Le spectateur pose ainsi un regard introspectif sur lui-même: « qui suis-je? » et les relations à l'inconscient, « où suis-je? » et la place au monde, au cosmos; et enfin « où vais-je? » et la question du voyage. • **LA MISE EN ABYME** Le paysage qui entoure le spectateur comme le ferait un environnement est également l'extension de son corps sensible, le paysage se présentant comme une intensification du corps. **« Le paysage est le lien entre notre moi extérieur et notre moi intérieur. »** C'est pour cela que l'espace des images de Bill Viola est toujours conçu comme « interne », qui manque d'ouverture. Une « fenêtre ouverte » vers l'altérité, conjoint et continu entre le spectateur et l'œuvre. Le lieu de l'œuvre est en réalité le corps sensible du spectateur. **« Le véritable lieu dans lequel l'œuvre existe n'est pas la surface de l'écran ou l'espace clos par les murs de la pièce, mais l'esprit et le cœur de la personne qui l'observe »** Le spectateur du cycle fait l'expérience directe de lui- même et le véritable thème des vidéos qu'il observe est l'émotion. Il se crée ainsi une confusion entre celle du spectateur se et l'émotion mise en scène rendant compte de l'instantanéité qui caractérise la réception du public définie comme *réactive.*
Autres références	Tapisserie de Bayeux ou Broderie de la Reine Mathilde ou « Telle du Conquest » 50 x 6838 cm, broderie 1066-1082 Giotto di Bondone, *Fresques de la vie de saint François* à Assise, 1295-1299 Marcel DUCHAMP, *Étant donnés : 1) la chute d'eau 2) le gaz d'éclairage*, 1946-1966 Christian BOLTANSKI, *Les ombres*, 1984 Pierrick Sorin, théâtres optiques	1. Jean Arp, *Forme symétrique*, 1915. Broderie de laine. Pablo Picasso Tapis 1940 *Jean Lurçat* CONQUÊTE DE L'ESPACE 1960 Ulla von Brandenburg *Curtain* (2007) Isa Melsheimer *Tiefes Rauschen*, 2007 El Anatsui, Installation pour le domaine de CHAUMONT-SUR-LOIRE, 2015 2. Theo van Doesburg *Composition V*, 1924	NAM JUNE PAIK *Electronic Superhighway*: Continental U.S., Alaska, Hawaii, 1995 Vito Acconci, *Centers*, 1971 Dan Graham, *Present Continuous Past(s)*, 9174, installation vidéo en circuit fermé: caméra noir et blanc, 1 moniteur noir et blanc, 1 ordinateur, 2 miroirs, 1 microprocesseur Marina Abramovic, Ulay, *Modus Vivendi – Pieta*, 1993. Céleste Boursier-Mougenot *Untitled* 1997-

	Joseph CORNELL (1903-1972), *Le Voyageur dans les Glaces*, vers 1932-1935 Dominique Gonzalez-Foerster, Chronotypes et Dioramas (Tropical, Desertic, Atlantic) 2009 Anselm KIEFER, *Family Pictures*, 2013-2017 Kent Monkman, *Bête noire*, 2014, Acrylique sur toile, matériaux divers, 487,68 x 487,68, 305,8 cm Thomas Hirshorn, *Diorama*, 1997 Ai Weiwei, *Sacred*, 2011-2013 Mathieu Mercier, *Sans titre (couple d'axolotls)* (détail), 2012 Leandro Erlich, *Eau molle* (2003) Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003- 2004 La Monte Young / Marian Zazeela : "*Dream House 78*' 17"" (SHANDAR, 1973) Miguel Chevalier, *Digital Arabesques* 2015, Installation de réalité virtuelle générative et interactive	Mathieu Mercier, *Drum and Bass*, 2003 Farah Atassi *Space for objects* 2013. Huile et Glycero sur toile 180 x 190 cm Ryan Gander *Bauhaus revisited* (2003) 3. Jean Arp *Constellation aux cinq formes blanches et deux noires, variation III 1932* Jean Arp, Constellation de formes blanches sur fond gris, 1941. Bois peint. Herman DE VRIES, *Relief,* 1966-67 Pablo Garcia, *Sans titre*, peinture sur bois Didier Marcel *Sans titre* (Labours) 2009 Mathieu Mercier, Pliage (Soufflet/Cocotte), papier plié, 2012. Vincent Mauger, *Sans titre*, 2012 – Briques cuites. LATIFA ECHAKHCH, *L'air du temps - Prix Marcel Duchamp 2013*, View of the exhibition, Centre Pompidou - Espace 315, Paris, 2014	Ange Leccia, La Mer, 1991 Pierre HUYGHE Exodus 1992/97 Super 8 colour film/ video transfer/ silent/ 1'05 Pierre Huyghe One Million Kingdoms 2001 Peter Fischli et David Weiss *Le cours des choses* 1986-1987 Cyprien Gaillard *Cities of Gold and Mirrors* 2009 Dominique Gonzalez-Foerster, *Parc Central* , 2006 Tony Oursler *Le Grand Mal*, 1981 Jeffrey Shaw *The Legible City*, 1988-1991 Installation Interactive Dan FLAVIN (1933-1996), *Alternating Pink and Gold*, 1967, environnement, néons colorés, chacun d'une hauteur de 244 cm, Chicago Museum of Contemporary Art. La Monte Young / Marian Zazeela : "*Dream House 78*' 17"" (SHANDAR, 1973)