

Les surfaces sonores

Un podcast inclusif du Centre Pompidou, de Souffleurs de sens et de Papiers communs.

Créé par et pour des personnes non-voyantes et voyantes, *Les surfaces sonores* vous invite à découvrir le Centre Pompidou et ses chefs-d'œuvre par votre écoute et votre imagination. Les œuvres audiodécrites évoquent la sensibilité des corps : des corps-mémoire, corps en mouvement, empêchés ou libérés de toute norme.

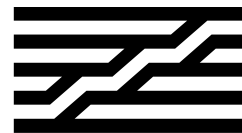
Code couleurs :

En noir, la voix narrative

En vert, les citations

En violet, les indications musicales





Sommaire

| | |
|--|----|
| 1 – Le Centre Pompidou | 2 |
| 2 - Ernst Ludwig Kirchner, <i>Toilette – Frau vor dem Spiegel</i> (La Toilette – Femme au miroir), [1913 / 1920] | 6 |
| 3 - Sonia Delaunay, <i>Le Bal Bullier</i> , 1913..... | 9 |
| 4 – Pablo Picasso, <i>Arlequin</i> , 1923 | 13 |
| 5 – Frida Kalho, <i>The Frame</i> , 1938 | 18 |
| 6 – Niki de Saint Phalle, <i>La Mariée</i> , 1963 | 22 |
| 7 – Jean Dubuffet, <i>Le Jardin d’hiver</i> , 1968-1970..... | 26 |
| 8 – Bart Hess, <i>Digital Artifacts</i> , 2013..... | 29 |
| 9 – Annette Messager, <i>Les Piques</i> , 1992-1993 | 33 |
| 10 – Louise Bourgeois, <i>Precious liquids</i> , 1992..... | 38 |

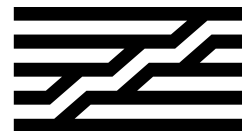
Transcription du podcast

1 – Le Centre Pompidou

[musique rythmée] Le Centre Pompidou.

À la sortie du métro Hôtel de Ville, je remonte la rue des Archives, je croise la rue Sainte-Croix de la Bretonnerie, puis la rue du Plâtre, je prends à gauche celle des Blancs Manteaux et débouche dans la rue du Temple. Les rues sont étroites, animées, leurs noms évoquent le Moyen Âge. Par l’ouverture des petites rues Simon Lefranc et Geoffroy-l’Angevin que j’emprunte, apparaît un bâtiment rectangulaire qui ressemble à une usine aux tuyaux multicolores. Dans ce maillage d’immeubles en pierre, c’est insolite et anachronique.

J’arrive rue du Renard. La vision, qui était jusque-là étroite et furtive, devient panoramique : une paroi longue de 166 mètres sur une hauteur de 42 mètres est recouverte de tuyaux qui courent de bas en haut et de haut en bas.



Des bleus et des verts surtout, avec quelques notes de rouge et de jaune. Je suis devant la façade Est du Centre Pompidou. Elle exhibe sans vergogne sa tuyauterie.

Les gros tuyaux bleus pour l'air : certains pour le faire monter, d'autres pour le faire redescendre une fois qu'il a été purifié dans les gros containers bleus sur le toit. Il en est de même pour les tuyaux verts, qui, eux, convoient les eaux propres et les eaux usées. Les éléments rouges ? Ce sont les ascenseurs. Le jaune recouvre les grilles de protection des câbles électriques. Bleu, vert, jaune, rouge : c'est tout le système circulatoire du Centre Pompidou qui se donne à voir, comme les arrières d'une cuisine ou les viscères d'un corps.

[musique douce] Passons maintenant par la rue Rambuteau, par le côté Nord du bâtiment. Changement de décor : de grands poteaux blancs et des poutres horizontales de 45 mètres de long forment une trame blanche et métallique.

La grosse machine n'a rien à cacher, pas même son squelette.

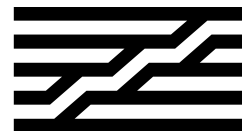
D'ici, elle ressemble à un paquebot arrimé, dominant tout le quartier, en prise avec le vent, les nuages et les rayons du soleil.

Je poursuis mon chemin et prends la rue Saint Martin à gauche, qui offre une vue sur la façade Ouest, côté piazza, côté entrée. « Piazza » : c'est un nom utilisé à Sienne en Italie pour nommer la place principale devant l'hôtel de ville : la Piazza del Campo. Et ici aussi, au cœur de la ville, aussi longue que le bâtiment, une grande place pavée s'incline en amphithéâtre. Comme tout à l'heure, l'atmosphère médiévale côtoie la plus grande modernité.

À l'autre extrémité de la place, face à moi, se déploie une façade de verre traversée de poutres et de poteaux métalliques et, surtout, d'un gros tuyau transparent qui traverse la façade en diagonale en partant d'en bas à gauche jusqu'en haut à droite : un tube qui monte et marque un palier à chacun des six étages.

Je vois des silhouettes qui se déplacent à l'intérieur, portées sur un escalator.

Étrange et intrigant !



Comme une bille, je me laisse glisser en bas de la Piazza pour arriver tout naturellement à l'entrée du bâtiment. Il y a plusieurs portes en verre : à gauche celle réservée aux usagers de la Bpi, la bibliothèque publique d'information. Au milieu, celle réservée aux adhérents. Je prends celle de droite, pour le grand public.

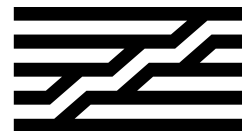
J'arrive dans le Forum. C'est la ruche. « Forum », en latin désigne la place publique où les citoyens se retrouvaient pour discuter, faire des affaires, retrouver des amis. Ici, c'est pareil. On se donne rendez-vous, on circule, on se renseigne, on planifie sa visite, on achète un billet. C'est vaste, il y a du monde, il faut du temps pour se repérer.

[musique douce] Autour, à mi-hauteur, court une mezzanine. Le plafond est haut, très haut, plus de dix mètres. On y retrouve les tuyaux, les bleus et les verts, qui dessinent cette fois au-dessus de nos têtes de drôles de circuits, comme si on avait ouvert un appareil électronique.

Piazza, Forum, Mezzanine : pourquoi tous ces noms d'origine latine ou italienne ? Renzo Piano et Richard Rogers, les architectes du Centre Pompidou, sont tous deux d'origine italienne ; ils ont imaginé ce centre d'art pour qu'il soit accessible à tous. Un lieu ouvert sur la ville et sur la vie.

Le Forum est un véritable carrefour névralgique. Si on était dans un corps humain, on serait dans le système nerveux central, où affluent toutes les informations. Un corps à l'ossature d'acier et de béton, aux organes vitaux faits de tuyaux bleus et verts ; des gaines jaunes pour l'apport énergétique en électricité. Et des escalators et ascenseurs rouges pour les axes de circulation. Rouge comme le sang qui circule dans le corps. Ici, les globules rouges, c'est nous : usagers, visiteurs, employés.

Du Forum, on peut partir à droite vers les Galeries Sud ou aller déguster un café sur la Mezzanine, ou encore, comme je le fais, prendre un petit escalator à gauche qui me permettra d'accéder à tous les étages.



[musique douce] En haut de cet escalator, je me retrouve sur la Mezzanine, à l'extrémité Nord du bâtiment. Je passe une porte en verre et là, c'est comme si j'étais dehors et dedans en même temps. Je suis dans ce gros tube de verre vu tout à l'heure de la Piazza et qui donne au bâtiment une allure de vaisseau spatial. On l'appelle familièrement la « chenille », à cause de ses ondulations qui font penser au mouvement de ce petit insecte quand il se déplace. La chenille abrite des escalators en enfilade qui montent jusqu'au 6^e étage et redescendent jusqu'au 1^{er}.

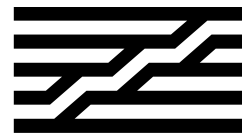
À l'intérieur de la chenille, je me sens en exploration dans ce grand corps architectural, avalée, emportée dans ses entrailles. Les bruits du mécanisme se mêlent aux bruits de Paris et à ceux des visiteurs. Quand il pleut, l'eau tombe drue et martèle la peau transparente de la chenille. Peu à peu, je m'élève, surplombe la Piazza et les visiteurs qui affluent vers l'entrée, comme moi tout à l'heure. Il faut atteindre le 4^e étage pour enfin dépasser les toits des immeubles et découvrir en face, alors, Paris.

Les toits en zinc, les terrasses... Sur ma gauche, la tour Eiffel et le dôme doré des Invalides ; au loin, les tours de la Défense ; sur ma droite, le toit verdâtre de l'Opéra et, sur les hauteurs de Montmartre, le Sacré Cœur !

[musique rythmée] Étage après étage, je m'achemine vers le cœur du bâtiment : le Musée, les œuvres.

Au 5^e étage, je sors du tunnel transparent de la chenille et arrive dans un vaste espace lumineux. À gauche, une terrasse extérieure avec des bassins et des sculptures de femmes nues accroupies, allongées, debout. J'entre et parcours les salles en enfilade. Se succèdent les tableaux colorés des fauves, ceux géométriques et fractionnés des cubistes.

J'arrive dans la salle des peintures expressionnistes allemandes, aux couleurs appliquées par de grandes touches vives. Parmi elles, un tableau tout en nuances de bleus, une femme assise devant sa coiffeuse nous tourne le dos...



2 - Ernst Ludwig Kirchner, *Toilette – Frau vor dem Spiegel* (La Toilette – Femme au miroir), [1913 / 1920]

[musique rythmé] Ernst Ludwig Kirchner, *Toilette – Frau vor dem Spiegel* (La Toilette – Femme au miroir), [1913 / 1920].

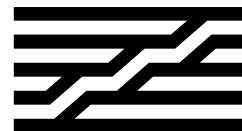
Au Centre Pompidou, la collection moderne débute en 1905, et les œuvres fauves sont particulièrement mises en lumière. Mais cette modernité trouve d'autres foyers que Paris et plus rares sont les œuvres qui l'évoquent. En 1905, à Dresde, quatre étudiants en architecture, dont Ernst Ludwig Kirchner, fondent le groupe Die Brücke (Le Pont) qui ouvre la voie à l'expressionnisme, mouvement d'avant-garde allemand.

[musique douce] Ces artistes souhaitaient faire le pont, le lien, entre différentes cultures et sources, du primitivisme au gothique. Ils développent un style souvent marqué par une rapidité d'exécution, un trait comme coupé au scalpel, rude, et une flamboyance de tons purs.

La Toilette – Femme au miroir, une huile sur toile de 1m de hauteur et 75cm de largeur, est représentative de ce style.

Observer ce tableau de Kirchner, c'est surprendre l'intimité d'une jeune femme qui contemple son reflet dans l'atmosphère bleutée d'une loge...

Une diagonale – partant du coin gauche en haut du tableau, jusqu'au coin inférieur droit – structure le tableau. Sur la gauche, une femme coquette à la peau illuminée d'ocre et d'orangés, porte une robe d'un blanc éclatant. Sur la droite, se trouve une commode, sa toilette, surmontée d'un large miroir rectangulaire.



Le mur tout autour est brossé de bleus foncés et de bleus clairs que le peintre superpose. Leur contraste apporte du mouvement et de la vibration à cet arrière-plan.

Sur la partie gauche, la femme est assise sur un tabouret très bas. Elle nous tourne le dos. Elle est légèrement vêtue : une robe corset blanche, très courte, avec des franges qui reposent sur le haut de ses cuisses.

Sa tenue nous rappelle un sous-vêtement, mais c'est en réalité une robe de cabaret. Elle est peinte à grands coups de pinceaux rapides. La touche est épaisse.

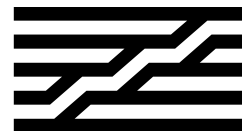
Les jambes de la femme, ses bras et le haut de son dos sont dénudés. La couleur de sa peau, ocre, presque olivâtre, tranche avec le blanc de sa robe.

Cette femme déploie ses bras nus comme pour peigner ses cheveux noirs, coupés au carré, presque à la garçonne, dans une gestuelle acrobatique et improbable : ses bras repliés en arrière semblent laxes et très souples. Ils contrastent avec la fine taille du buste de la femme dessinée en forme de "V". Comme un triangle inversé, retourné sur la pointe, sa taille semble s'être plantée sur le haut de ses jambes repliées à droite du tabouret.

Ses pieds, chaussés d'escarpins bleus, sont posés sur un tapis coloré de quelques touches roses et vertes, brossées rapidement, qui égayent la composition majoritairement bleue et froide de ce tableau.

[musique suspense] Face à elle, se trouve le miroir dans lequel nous voyons le reflet de son visage. La femme se regarde. Sa toilette, la commode avec le miroir, semble chavirer, tanguer, et glisser sur la droite du tableau, entraînant quelques flacons, un poudrier peut être...

Le miroir nous intrigue. Il ne reflète en rien la réalité du modèle qui s'y regarde. Les deux bras et les mains qui étaient à l'arrière de la tête ont disparu. Seule une main, à l'avant, soutient désormais un visage las et pensif, au menton pointu, enfoncé dans des épaules arrondies qui semblent porter une immense mélancolie.



Son regard vide et ses yeux cernés accusent une grande fatigue ou tristesse. Toutefois, la bouche qui dessine un petit sourire, ou une moue, rend équivoque l'expression du visage.

Le tableau apparaît comme coupé en deux, offrant deux visions opposées. Dans sa palette, le peintre met en contraste le bleu et une autre couleur primaire, le jaune-ocre ; il oppose les roses et les verts du tapis, le bleu lunaire des murs et le blanc lumière de la robe.

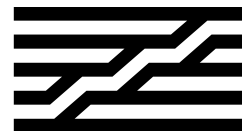
La touche est vive et nerveuse. La composition est une somme de tensions, de formes déportées et d'une dominante de couleurs primaires qui traduisent une réalité sensible plus qu'une réalité visible.

C'est une regardeuse regardée qui, comme une mise en abîme, s'interroge autant qu'elle nous interroge. C'est un miroir qui ne se contente pas de réfléchir une image, il est lui-même réfléchi, pensé...

[musique douce] Ernst Ludwig Kirchner a vraisemblablement peint ce tableau en 1913, alors qu'il a quitté Dresde pour la grande ville de Berlin qui l'inspire surtout pour son animation. Il traduit ce ressenti dans une série qu'il nomme *Les images de la grande ville* ; images qui trahissent aussi un certain mal être.

Il peint les rues animées et fréquente les lieux de fête. C'est d'ailleurs dans un cabaret qu'il rencontre deux sœurs qui deviendront ses modèles. Gerda et Erna Schilling étaient danseuses, comme le suggère la robe blanche qui rappelle une tenue de scène.

Erna devient la compagne de l'artiste. C'est bien elle qu'il représente au sein de ce tableau intitulé *La Toilette*. Leur relation durera jusqu'à la mort de Kirchner en 1938, à l'âge de 58 ans. Il se suicide après avoir longtemps été en proie à des états dépressifs.



[musique triste] Particulièrement éprouvé par la Première Guerre mondiale, l'artiste ne sera pas non plus épargné par la politique nazie, qui déclarera son art dégénéré. Rares sont les artistes qui ont vu autant de leurs œuvres détruites. Sa mort en 1938, laisse un monde au bord d'un nouveau conflit mondial et une compagne, Erna, seule avec le souvenir du peintre.

Ce tableau représente aussi un souvenir de Kirchner : il offre le regard intime sur une femme souriante et élégante en public qu'il connaissait aussi pour sa grande mélancolie. Cette faille, cette dualité d'un personnage de spectacle perçue à travers l'intimité de sa loge, nous rend ce personnage troublant, attachant. Derrière les paillettes, la mélancolie. Derrière le sourire et la séduction, le doute et la fragilité.

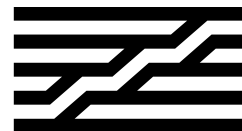
[musique rythmée] En représentant le souvenir de son amante, Kirchner touche ici à des questions universelles. La vie en société serait-elle un spectacle permanent, peuplé de masques qui cachent des vulnérabilités ? Entre l'image que nous renvoyons aux autres, celle que nous pensons renvoyer, et notre vision de nous-même : qui sommes-nous vraiment ? Dans le bleu des coulisses du cabaret, le peintre nous pose ces questions brûlantes, sans laisser de réponse.

3 - Sonia Delaunay, *Le Bal Bullier*, 1913

[musique rythmée] Sonia Delaunay, *Le Bal Bullier*, 1913

Quand nous entrons dans la salle du musée dédiée aux œuvres de Sonia et Robert Delaunay, ce tableau est installé sur le mur de gauche, seul, en position centrale. C'est une œuvre de 4 mètres sur 1, tout en longueur, très colorée.

Dès le premier regard, elle dégage de l'énergie, du mouvement, du rythme. Une multitude de couleurs se côtoie en des formes géométriques qui s'imbriquent les unes dans les autres. Nous avons d'abord l'impression de contempler une œuvre abstraite.



Sonia Delaunay a peint ce tableau sur une toile de matelas. Si les lignes du tissu qui sert de support à la peinture ne sont presque plus visibles, on peut penser qu'elles ont servi à structurer ce tableau, comme une partition musicale, *Le Bal Bullier*.

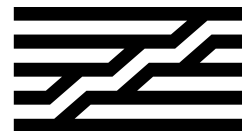
[musique douce] En regardant plus attentivement, des personnages se dessinent à travers les formes géométriques : un, deux, trois couples sont enlacés. On voit aussi un homme seul, et même une veste qui semble flotter dans le décor indistinct qui se constitue de formes multicolores.

[musique rythmée] Ce n'est donc pas qu'une œuvre abstraite ! On assiste à une scène de bal, comme vue à travers un kaléidoscope. Les couleurs vibrent par contraste les unes contre les autres. Rouge contre Vert. Violet contre jaune. Brun contre Blanc. Tout cela tourbillonne.

Dans ce corps à corps de couleurs, regardons de plus près les silhouettes qui se distinguent. En position centrale, trône ce gilet qui semble flotter dans l'air. Il est seul, sans corps. C'est une forme qui nous évoque un paletot sans manche, de couleur brun foncé, qui contraste avec les éléments géométriques de couleurs vives qui se déploient à gauche et à droite.

[musique à suspense] Vers le milieu de la partie droite du tableau, un assemblage de formes courbes et sinueuses suggère la silhouette d'un couple enlacé, et occupe presque toute la hauteur de la toile. Le buste de la femme est constitué d'éléments ovales et d'entrelacs rouge-orangé. Sa tête est un cercle noir, peint en aplat, surmonté d'un arc de cercle violet, un béret peut-être.

La forme serpentine de son bras orangé s'enroule autour d'un rond vert : c'est le visage de son cavalier ! Un rectangle jaune au-dessus de sa tête nous laisse penser qu'il porte un chapeau. Les formes toutes en courbures de son costume vert, cintré de bleu, s'imbriquent et se collent dans celles de la femme. Rouge contre vert : couleurs complémentaires.



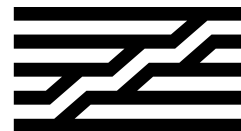
Revenons à notre repère au centre du tableau, le gilet brun foncé. À sa gauche, cette fois-ci, la silhouette d'un autre couple atteint seulement la mi-hauteur du tableau. Plus petits, le duo semble éloigné en arrière-plan. L'homme et la femme s'enlacent et dansent. La femme porte des couleurs chaudes : des taches orange sur sa cuisse gauche toute en rondeur.

Un arc de cercle rouge représente sa jambe qui se dégage de l'entrelacement des corps. La femme serait-elle en train d'opérer une figure de style propre au tango ? Un bandeau vert citron encercle sa taille telle une large ceinture. Son visage : une tache rose, surmontée d'un chapeau, brossé succinctement de deux lignes noires épaisses et perpendiculaires. La femme colle sa tête à celle de son partenaire. L'homme, dont la veste violette et le pantalon vert sont de formes moins géométrisées, toutefois rapidement esquissées, enlace sa cavalière. La couleur de son vêtement est à nouveau complémentaire avec le corps de la femme. Violet contre jaune.

À gauche de ce couple pris dans le mouvement de la danse, nous distinguons une silhouette de la même taille. Ce pourrait être un homme. Il nous fait face, droit et statique. Son corps est peint en aplat, brun foncé, et crée de la profondeur. L'homme porte une barbe : c'est un triangle inversé sur sa pointe, de couleur rose clair. Le haut de son visage ovale est brun.

L'artiste peint un demi-cercle de couleur rose-magenta, dont la ligne droite se pose à l'horizontale sur la tête de l'homme. C'est sans doute son chapeau, aussi large que ses épaules très arrondies. Une forme rectangulaire se pose sur son épaule droite et le long de son bras : de couleur bleu ciel, elle fait ressortir la carrure de ce personnage qui ne danse pas et observe.

[musique rythmée] À gauche de cet homme, c'est à nouveau un couple qui s'enlace que nous distinguons. À moins que ce ne soit trois fois le même couple, immortalisé en différents endroits et sous différentes lumières, comme une série de photos décomposant le mouvement de la danse. Le format du tableau, tout en longueur,



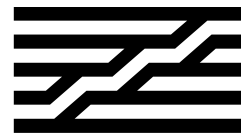
renforce cette impression d'images qui se succèdent, comme si Sonia Delaunay avait traduit en peinture la technique cinématographique du travelling, où la caméra se déplace pour suivre le sujet filmé.

[musique douce] Vêtue de blanc, la femme de ce troisième couple est penchée sur l'homme qui se courbe en arrière. Il la tient par la taille et la soulève. Leur corps est représenté par des formes curvilignes qui s'imbriquent. L'homme colle son visage ovale et vert à celui de la femme, rose et bleu électrique. Elle porte un chapeau rouge de forme également arrondie, en miroir de celui que porte l'homme, couleur brune. Leur costume crée un contraste lumineux : foncé pour l'homme, clair pour la femme. Brun contre Blanc.

Couples de corps et de couleurs qui s'enlacent et tourbillonnent : c'est peut-être un tango qui les entraîne sur la piste. En haut du tableau à droite, au-dessus du premier couple et du décor abstrait, des formes rondes de couleurs claires bleutées pour certaines, orangées pour d'autres, évoquent des globes lumineux.

Nous sommes en 1913. Paris est dotée d'un réseau électrique depuis la fin du 19^e siècle et cette invention a révolutionné les nuits de la capitale. Cette scène se passe au Bal Bullier, haut lieu des festivités parisiennes de la Belle Époque. Situé dans le quartier de Montparnasse, ce cabaret accueille des artistes comme Picasso, Matisse, Apollinaire. Les Delaunay y ont leurs habitudes. Le couple s'est formé en 1910, et partage leur atelier et leurs travaux. Sonia Delaunay, née Sonia Stern en 1885, est ukrainienne. Arrivée en France, elle fréquente un temps l'Académie de la palette à Montparnasse, mais préfère rapidement travailler seule.

Les couleurs chaudes de ses premières œuvres la rapprochent des fauves. Ses recherches picturales se complètent d'un travail sur le textile avec une première œuvre abstraite en 1911 : une couverture pour son fils, Charles. S'éloignant peu à peu des fauves, elle expérimente avec son mari des travaux sur la simultanéité des couleurs et des formes.



Cette manière d'utiliser les coloris dans la peinture se poursuit dans ses créations textiles. Le couple Delaunay s'habille des créations de Sonia pour aller danser au Bal Bullier.

« Il faut aller voir à Bullier, le jeudi et le dimanche, Mr et Mme Robert Delaunay, peintres, qui sont en train d'y opérer la réforme du costume. » (Guillaume Apollinaire)

[musique rythmée] Sonia Delaunay utilise les couleurs pour traduire des émotions, des textes, de la musique en peinture. Le rythme naît du contraste des couleurs en un vibrant patchwork.

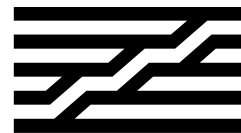
« La vraie peinture nouvelle commencera quand on comprendra que la couleur a une vie propre, que les infinies combinaisons de la couleur ont leur poésie et leur langage poétique beaucoup plus expressifs que par les moyens anciens. C'est un langage mystérieux en rapport avec des vibrations, la vie même de la couleur. Dans ce domaine il y a de nouvelles possibilités à l'infini. » (Sonia Delaunay)

4 – Pablo Picasso, *Arlequin*, 1923

[musique rythmée] Pablo Picasso, *Arlequin*, 1923

Né en 1881 à Malaga, en Espagne, Picasso est considéré, avec Georges Braque, comme l'un des fondateurs du cubisme qui révolutionne l'art en 1907. Témoin et précurseur des bouleversements esthétiques liés aux avant-gardes, Picasso multipliera tout au long de sa vie les techniques, les supports et les possibilités offertes à son génie particulièrement productif, jusqu'à sa mort en 1973.

Créateur incontournable du 20^e siècle, l'artiste espagnol brille par sa capacité à se renouveler, déconstruisant et réinventant constamment sa peinture. Malgré la multitude de styles artistiques que Picasso adopte au cours de sa carrière, certaines figures sont récurrentes dans son travail.



Le Centre Pompidou nous en présente l'un des personnages.

[musique douce] Il s'agit du tableau intitulé *Arlequin*. C'est une grande peinture à l'huile réalisée sur de la toile, en 1923. Elle mesure environ 1 mètre 30 de hauteur par 1 mètre de largeur. Le personnage qui y est représenté de manière réaliste, classique, nous paraît presque à échelle humaine.

Le jeune homme qui pose est assis sur un tabouret. Au premier plan, légèrement de biais, il occupe presque tout le format. L'arrière-plan est gris, plat, brossé de larges coups de pinceau dont on voit encore les passages.

Ses cuisses sont légèrement entrouvertes, coupées par le bas du format, au niveau de ses genoux. Il repose ses mains entrelacées devant son entrejambe. Ses bras sont resserrés le long de son buste. Comme il est assis, son costume crée des plis au niveau de son ventre. L'arc de sa clavicule et de ses épaules est très courbé, comme s'il relâchait le haut de son dos, détendu, légèrement penché en avant.

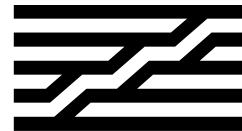
Il porte un pantalon droit, une veste serrée, ajustée à la taille, qui est ornée d'une large ceinture à boucle rectangulaire. Le col est large et pointu, ses manches sont retroussées et laissent apparaître des volants, ondoiyants comme des corolles.

[musique douce] L'ensemble de ses vêtements est dépourvu de couleurs.

Notre attention se porte alors sur le visage très ovale et joufflu, presque poupon, de cet Arlequin. Son front est haut et lisse, ses cheveux sont bruns, coupés ras, surmontés d'un bicorné noir. C'est un haut chapeau à deux cornes recourbées sur les côtés latéraux. Ses grands yeux noirs, globuleux, sont surlignés de sourcils très fins. Son long nez est droit et lui confère une allure de sculpture antique. Sa bouche, très petite et fermée, ne peut qu'exprimer le silence. Une fossette sculpte son menton.

Son regard, tourné vers le bas, perdu dans un songe, ignore le spectateur.

Sa tête s'illumine d'abord d'un halo blanc, telle une aura peinte tout autour par coups de pinceau irréguliers qui se dissipent comme un nuage sur le fond gris.



Son chapeau, légèrement penché en arrière, est traité comme une gravure. Les traits sont fins et se croisent en quadrillage. L'accumulation de lignes est si dense que la coiffe semble tissée à même la toile. Le même traitement pictural est appliqué sur son visage. À coups de petits traits, Picasso modèle les chairs rosées, les ombres et les lumières orangées qui sculptent les volumes.

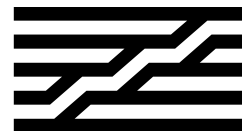
Sur son épaule et le haut de son bras droit, les losanges caractéristiques du costume d'Arlequin sont au contraire peints de manière uniforme, dans des nuances d'ocre, de rose et de bleu pâle. Les arêtes de ces formes géométriques sont représentées par des broderies de sequins jaune-étincelant.

Comme une gravure qui viendrait recouvrir la totalité du vêtement, du haut de son épaule gauche jusqu'aux genoux, le costume abandonne toutes ses couleurs pour ne laisser que des traits de dessin noir sur fond blanc, tel un tableau inachevé.

Sans doute peints avec un pinceau très fin, les plis sont détaillés, les ombres et les reliefs dessinés par des hachures et de fines lignes, comme tracés à la plume.

Alors que, dans un procédé de peinture, comme un éclat de lumière, apparaît l'amorce d'une teinte, le portrait semble s'isoler dans la composition tout entière. C'est un visage un peu napoléonien, tout en rondeur, qui apparaît dans cette version d'Arlequin. Il nous rappelle les grands portraits classiques du 19^e : le compromis entre un travail dessiné et un travail peint.

[musique rythmée] La peinture exhibe les principales étapes de sa production, du croquis à la mise en couleur, en passant par la technique des hachures propre aux graveurs. L'inachèvement délibéré de la toile met en valeur un dessin virtuose et précis, nourri de la tradition classique dont l'artiste s'inspire. L'ensemble du tableau, tête exclue, donne l'impression d'une page à colorier implorant la couleur de venir donner vie à ce costume trop sage pour un personnage d'une telle envergure.



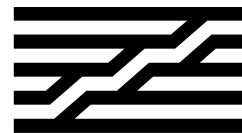
L'*Arlequin* de Picasso donne l'impression d'un homme en attente, d'une retenue polie, discrète et patiente. On peut se demander ce qui arrive à ce personnage ? À quoi songe cet Arlequin ? Est-il mélancolique parce que ses couleurs ont disparu ? Et par là même, perdrait-il son identité ? Sa fonction ?

D'habitude Arlequin est connu pour être un personnage festif, enjoué. Farceur, il développe des jeux au travers de son costume et de ses relations avec les autres. À l'inverse, ici, il semble presque virginal, comme ayant perdu tout ce qui lui donnait sa mesure, sa joie de vivre. Ce personnage de la Commedia dell'arte en perpétuelle métamorphose apparaît ici comme un double mélancolique de l'artiste, qui incarne sa solitude et sa fragilité.

Picasso, en 1923, n'est plus le grand artiste cubiste qui mène les avant-gardes. C'est un homme un peu nostalgique, celui qu'on appelait l'Espagnol avec un grand E, a perdu de sa superbe. C'est un homme qui paraît peut-être un peu dépassé par les nouvelles générations qui font vibrer Paris. Alors qu'il était jeune, au Bateau-Lavoir, célèbre cité d'artistes à Montmartre, c'est Picasso qui donnait le « la » à tous les tempos et les modes artistiques. Des gens comme Picabia ou Jean Cocteau sont devenus ceux qui règnent désormais sur les cocktails. On dit d'ailleurs [voix féminine] « un cocktail, des Cocteaux ».

À l'inverse l'Espagnol, Picasso, est devenu un peintre classique, célèbre et assagi. Après avoir brisé tous les codes par le cubisme, l'homme se tourne maintenant vers le néoclassicisme. On parle d'ailleurs de sa période ingresque. Ce grand maître du portrait du 19^e, le peintre Ingres, lui donne toutes les indications de style. En valorisant le portrait, Picasso rappelle les grandes exigences de son prédécesseur : celui qui hésitait entre la ligne et la couleur, considérant que la ligne était l'élément primordial de la composition, alors que la couleur était une donnée déraisonnée ou sauvage.

[musique douce] Picasso met ici en balance, en contraste, ce jeu du dessin et de la couleur. D'un côté, la partie basse d'*Arlequin* met en avant le dessin, la construction,



tandis que la couleur s'opère sur la partie haute où se situe le visage. C'est un rappel de la grande spécificité du peintre Ingres, le portrait, avec lequel Picasso dialogue. On reconnaît dans cet *Arlequin*, son attention portée à la ligne, son goût de la technique et de la composition.

Dans les années 1920, Picasso fait un retour remarqué vers le figuratif et le classicisme. Plusieurs éléments biographiques permettent de connaître certaines sources du tableau.

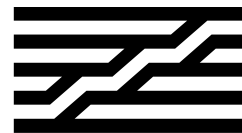
Le poète Jean Cocteau, dont Picasso réalise le décor pour sa pièce *Antigone* en 1922, lui fait cadeau du costume d'Arlequin dans lequel pose le jeune homme du tableau. Ce modèle est également identifié, il s'agit d'un peintre espagnol : Joaquín Salvado. Peut-être Picasso regarde-t-il avec nostalgie et tendresse cet artiste, peintre comme lui : un double dans lequel il se reconnaîtrait plus jeune ?

C'est une œuvre qui marque non seulement les choix très particuliers de Picasso mais aussi un moment charnière de sa vie.

[musique rythmée] Le tableau est-il fini ou non ? Peut-être est-ce aux spectateurs de projeter les couleurs sur cet *Arlequin* et de l'habiller ? La réserve, la partie non peinte, disait Matisse, est « un espace nécessaire pour que la couleur puisse s'exprimer. » De ce manque ou de cette absence, Picasso offrirait-il un espace à rêver ? Une liberté à l'œil ou à l'imaginaire de chacun ?

Avec la délicate combinaison de tracés et de peinture qui s'entremêlent et donnent le modelé sur le visage, et le travail dessiné du reste du tableau, Picasso propose de nouvelles variations dans l'usage de la ligne et de la couleur, deux éléments fondamentaux de l'histoire de la peinture.

C'est une œuvre virtuose qui, depuis qu'elle est entrée au musée en 1965, est devenue l'une des peintures les plus emblématiques et reproduites de la collection du Centre Pompidou.



5 – Frida Kahlo, *The Frame*, 1938

[musique rythmée] Frida Kahlo, *The Frame*, 1938

Approchons-nous ensemble de ce petit format réalisé par Frida Kahlo. C'est une peinture, elle mesure environ 30 cm de haut par 20 de large ; elle n'est pas plus grande qu'un magazine que nous pourrions tenir entre nos mains.

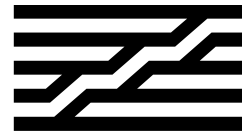
Frida Kahlo, artiste mexicaine du début du 20^e siècle, se met en scène dans cette œuvre nommée *The Frame*, en anglais « le cadre ».

[musique douce] C'est un autoportrait qu'elle peint en 1938. Son visage se trouve au centre du tableau. Il est encerclé par des fleurs et des oiseaux. De fines baguettes de bois peintes en rouge constituent le cadre extérieur de l'œuvre.

« Je suis ma propre muse, le sujet que je connais le mieux. » (Frida Kahlo)

Muse ou icône religieuse ? Frida Kahlo brouille les pistes, et s'empare ici des codes artistiques liés aux images pieuses issues des traditions locales de son pays. Elle se peint sur un support en aluminium qu'elle colore d'un fond bleu lumineux, et qu'elle glisse sous une plaque de verre transparente où sont peints les fleurs et les oiseaux. Cette œuvre est donc constituée de ces deux parties superposées. C'est dans un marché que l'artiste achète cette plaque de verre déjà peinte de motifs, habituellement destinée à encadrer des images de saints ou de saintes.

[musique douce] Fille de la révolution, Frida Kahlo est née en 1907, à Coyoacan, quartier résidentiel et bourgeois de la banlieue de Mexico. La couleur bleue, lumineuse, que nous retrouvons à l'arrière-plan de ce portrait, rappelle sa maison familiale, appelée la Casa Azul, la « maison bleue » en espagnol, en référence à ses murs indigo.



Enfant à la santé fragile, Frida Kahlo est atteinte de poliomyélite, maladie qui touchera sa jambe droite et la fera claudiquer toute sa vie. Ce boitement lui vaudra de nombreuses railleries des enfants de son l'école ou de son quartier, dont le surnom de « Frida la boiteuse ».

À 18 ans elle est victime d'un très grave accident d'autobus : une barre d'appui la transperce du dos à l'utérus, son pied droit est écrasé, et on lui diagnostique de nombreuses fractures de la colonne vertébrale. La douleur ne la quittera plus. Immobilisée par un corset de plâtre, recluse, elle se met à peindre dans son lit grâce à un miroir accroché à son baldaquin qui lui permet de se voir allongée, de se portraiturer.

« Je me peins parce que je passe beaucoup de temps seule et parce que je suis le motif que je connais le mieux ». (Frida Kahlo)

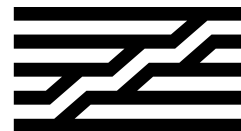
[musique douce] À travers ses autoportraits, Frida Kahlo mène un combat face à ses souffrances. Elle reprend possession de son corps, recompose son image, et nous livre sa propre réalité.

Quand Frida Kahlo peint cet autoportrait, elle a 31 ans. Affranchie des stéréotypes esthétiques féminins elle se peint de façon très réaliste.

« Du sexe opposé, j'ai la moustache ! » (Frida Kahlo)

Dans *The Frame*, c'est bien un fin duvet, légèrement sombre, que l'artiste brosse discrètement au-dessus de sa bouche. Elle ne sourit pas. Ses lèvres, ourlées, charnues, ont des courbes sensuelles et arrondies que l'artiste maquille d'un rouge éclatant, couleur sang.

Frida Kahlo nous fait face, l'air paisible, et pose dans une attitude figée. Elle nous regarde de manière franche. Son buste est coupé au niveau de la poitrine. Elle porte une robe vert sombre, peinte de manière uniforme, en aplat. Le col qui borde sa gorge



est arrondi. Il est peint de fins liserés jaunes, tels une broderie de fils d'or qui s'entrelacent et se croisent.

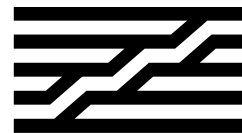
[musique douce] Son cou est élancé. Son visage a une forme ovale. La peau est brune et lisse. Des touches de lumière se posent sur la fossette de son menton, ses joues, et le centre de son grand front dégagé. Ses pommettes sont hautes et saillantes, rouges de vitalité.

Où que l'on se place, lorsque l'on regarde ce tableau – que ce soit au milieu, plus à gauche ou plus à droite – les grands yeux marrons de Frida semblent nous suivre, telle une Mona Lisa mexicaine. D'un trait de pinceau fin et biseauté, l'artiste surligne ses yeux magnétiques d'un trait noir.

Enfin, ce sont ces célèbres sourcils imposants, que l'artiste représente ici par une multitude de poils très denses, épais et noirs. Ils se rejoignent au-dessus de son nez. Son mari, Diego Rivera, aimait comparer ce monosourcil aux ailes déployées d'un oiseau qui prend son envol.

Les cheveux de Frida Kahlo – d'un noir profond – sont coiffés de deux tresses entremêlées à un ruban vert, et ramenées en couronne au-dessus de sa tête. Elle y insère trois fleurs jaunes, volumineuses, aux pétales abondants, effilés en lamelles duveteuses et souples qui s'agitent comme des pompons au-dessus de son front.

Dans ce portrait, c'est aussi la plaque de verre que Frida Kahlo superpose qui fait office d'ornement. Par ce cadre folklorique, elle rend hommage au Mexique et à sa culture qui s'inscrit dans cette renaissance nationaliste née de la Révolution : la *Mexicanidad*. Enfin le Mexique renoue avec ses racines, son histoire, son folklore, sa musique, dans un feu d'artifice de couleurs et d'arômes. Frida porte fièrement les robes Tehuana traditionnelles, comme un manifeste de son engagement.



Revenons au tableau. La plaque de verre transparente – qui se superpose au portrait de Frida – crée un premier cadre composé d'un décor de fleurs et d'oiseaux, aux couleurs chatoyantes et translucides : rouge, rose fuchsia, jaune, et bleu-indigo. Il se déploie de manière symétrique tout autour du visage.

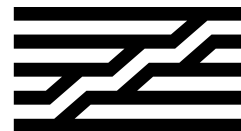
La partie inférieure du tableau est occupé par une énorme fleur, située au centre, et deux perroquets sont placés de part et d'autre. Les motifs sont dessinés dans un style naïf, peints en aplat, de manière uniforme, sans ombres. La grande fleur est rose fuchsia, ses pétales sont épanouis, et son cœur est bleu-indigo.

Les deux oiseaux se situent chacun dans un angle en bas du tableau, de profil, devant les épaules de Frida Kahlo. En parfaite symétrie, les perroquets au corps rose fuchsia se regardent. Becs, ailes et plumes sont jaunes. Le sommet de leur crâne est paré d'une crête de plumes bleues en éventail. Les oiseaux semblent introniser le visage de Frida Kahlo. Dans la culture précolombienne, dont elle revendique les codes, ces oiseaux sont le symbole de l'au-delà et revêtent une dimension sacrée.

Cette palette de quatre couleurs – rouge, rose, jaune et bleu – se répète sur toutes les fleurs rapidement esquissées, comme des croquis ou des taches d'encre diluées, situées tout le long des côtés verticaux, de part et d'autre du portrait.

Dans la continuité de ce cadre constitué de motifs végétaux qui courent jusqu'en haut du tableau, se trouve un dais qui s'étend comme une tenture. Il est découpé en arc de cercle et crée une petite voûte au-dessus du visage de l'artiste.

L'ensemble constitue un écrin au sein duquel Frida Kahlo viendrait déposer son portrait. La petitesse du format renforce cette impression de préciosité, tel un médaillon, un bijou complexe et délicat. Car si Frida Kahlo saisit si bien les traits de son visage, c'est parce qu'elle nous raconte son histoire à travers ses autoportraits.



Artiste d'avant-garde, Frida Kahlo est l'une des premières à peindre le handicap, l'accouchement ou encore le sexe féminin. Lorsqu'elle s'approprie les codes du folklore mexicain avec son tableau *The Frame*, Frida Kahlo n'est pas sans savoir que ce cadre, cet ex-voto, est originellement destiné à demander un vœu à un saint ou à une sainte pour exorciser un traumatisme. [virgule sonore]

C'est à André Breton que l'on doit en 1939 l'exposition « Mexique », au sein de la galerie Renou et Colle à Paris. C'est à cette occasion que le tableau *The Frame* est acquis par la Galerie nationale du Jeu de Paume avant d'intégrer la collection du Centre Pompidou. [virgule sonore]

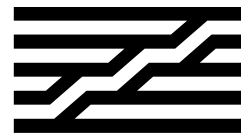
André Breton rencontre Frida Kahlo lors d'un voyage d'affaires à Mexico et tombe sous le charme de sa peinture. Il disait de Frida Kahlo qu'elle était « le ruban autour de la bombe » et c'est un peu comme cela que l'on peut envisager ce tableau. L'explosive Frida Kahlo apparaît ici, dans une trouée d'azul [bleu], entourée de fleurs et d'oiseaux de paradis. Au sein de ce tableau, Frida se libère d'un corps trop lourd à porter qu'elle ne peint pas.

[musique rythmée] Elle nous offre son regard – central dans cette œuvre – comme une porte d'entrée vers son histoire personnelle. Ses sourcils emblématiques, telles les ailes déployées d'un colibri noir, symbole d'espoir et de liberté au Mexique, nous invitent à nous envoler avec elle vers un monde invisible, où l'icône Frida Kahlo devient éternelle.

6 – Niki de Saint Phalle, *La Mariée*, 1963

[musique rythmée] Niki de Saint Phalle, *La Mariée*, 1963

Une mariée trône au bout de la longue allée qui traverse le niveau 5 du Centre Pompidou. Sa taille, imposante, la rend bien visible de loin. C'est une sculpture de 2 mètres 26 de haut réalisée par l'artiste française Niki de Saint Phalle en 1963.



L'œuvre représente une femme vêtue d'une robe de mariée.

Le bas de sa robe, en dentelle, se déploie sur une base de 2 mètres au sol, et remonte jusqu'à son buste évasé. Sa main droite tient un bouquet de fleurs qu'elle rabat contre son torse ; sa main gauche, démesurée, est posée sur son ventre, les doigts écartés, et en fait déjà une mère en devenir.

Ses épaules sont très larges – ce qui leur confère un caractère hors-norme – et contrastent avec sa petite tête qui se penche sur sa gauche. Ses longs cheveux, en crin, ébouriffés, sont détachés. Elle ne porte pas de voile.

L'ensemble est entièrement recouvert de plâtre et de peinture d'un blanc cassé.

[musique douce] Son visage est accidenté, traité de façon hâtive et grossière.

Sa surface rugueuse le rend terriblement expressif et dérangeant.

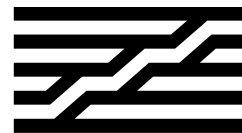
L'œil droit est fermé tandis que le gauche semble entrouvert et vide comme un abysse. La bouche est également entrouverte, comme en écho à cet œil.

Est-ce le rictus d'un sourire douloureux, l'exhalation d'un dernier souffle ?

Le cri désespéré qui s'échappe de cette bouche crispée ? Cette mariée est figée, déformée par la souffrance. Sa tête, pitoyable et effrayante est penchée sur le côté dans une torsion douloureuse.

Les bras et le bustier de la mariée fourmillent de jouets en plastique imbriqués entre eux, partiellement ensevelis dans le plâtre.

[musique de suspense] Parmi ces objets, il y a des poupons en plastique nus, désarticulés. Parfois, il ne s'agit que de leurs membres détachés, de leurs bras ou de leurs jambes. L'un des poupons se démarque : il mesure environ 15 centimètres, sa tête se situe tout près du menton de la mariée. Il a les bras levés, sa jambe droite tendue vers le bas, l'autre relevée vers nous, comme si le poupon allait nous donner un coup de pied.



Il y a aussi de petites voitures, des camions, des missiles, des avions, des hélicoptères, un tracteur ; des soldats et des guerriers ; des armes ; un petit éventail, un crâne. Enfin, il y a des figurines d'animaux : serpents, chevaux, un faon.

Deux figurines se font remarquer : un lézard est posé sur son épaule droite. Sa longue queue serpente le long de son bras. Un oiseau, qui ressemble à un moineau, est assis paisiblement sur son épaule gauche. Ils regardent tous deux le visage pétrifié de la mariée.

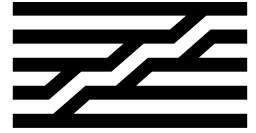
Niki de Saint Phalle assemble des éléments hétérogènes pour les recouvrir uniformément de peinture blanche. Certains évoquent la maternité et l'enfance, d'autres, comme le serpent, font allusion à la violence, à son passé de fillette abusée par son père.

Des branchages ornés de feuilles et de fleurs artificielles se glissent parmi ces jouets et ces objets de pacotille, comme en écho au bouquet que la mariée tient serré contre sa poitrine.

Le bouquet est composé de quatre pavots et de trois grands chrysanthèmes, traditionnellement associées au deuil. L'un des chrysanthèmes pointe vers nous, à la hauteur de nos yeux. Les autres fleurs penchent vers le bas, comme fanées. La mariée semble le porter comme un fardeau. Serait-ce le poids du devoir ?

« Le mariage c'est la mort de l'individu, c'est la mort de l'amour. La mariée, c'est une espèce de déguisement. » (Niki de Saint Phalle)

Tout près de ce bouquet, à la place du sein gauche, au niveau du cœur, un trou béant. Un bras de poupon semble vouloir toucher ce sein inexistant et la ramener à son devoir de mère. L'absence de cœur participe à l'horreur de cette représentation de la mariée, à cette absence "d'humanité", de sentiments, de désirs propres et de rêves.



Faite de dentelle, sa longue robe imprégnée de peinture blanche semble figée. En faisant le tour de la sculpture, on découvre que tout son corps est courbé vers l'avant, comme plié de douleur, supportant le poids que la société lui donne à porter : celui d'objet de désir, celui de femme, d'épouse et de mère. Ce buste plié vers l'avant représente l'accumulation de ce qu'elle a subi et subira.

[musique rythmée] Le dos de la sculpture est traité de façon brute, inégale, ce qui donne une impression d'inachevé. À travers le plâtre, on devine des sections du grillage métallique qui constitue la structure interne.

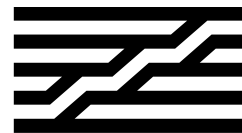
La mariée serait-elle en train de se libérer de sa robe de plâtre qui la paralyse, en révélant les éléments qui la constituent ?

« Le symbole de ces mariées mortes c'est une nouvelle vie. Je pense que nous allons arriver à un nouvel état social. Le matriarcat. » (Niki de Saint Phalle)

Née en 1930 dans une famille de la vieille aristocratie française, élevée entre la France et les États-Unis, Niki de Saint Phalle affirme avoir toujours cherché à exprimer dans son travail non ce qu'elle pense mais ce qu'elle ressent. Avec son œuvre *La Mariée*, c'est bien la vision romantique et stéréotypée de la vie conjugale qu'elle questionne en se réappropriant cette robe d'apparat symbolique.

[musique douce] Après une dépression et un passage à l'hôpital psychiatrique, Niki de Saint Phalle quitte son mari et ses deux enfants pour se consacrer à l'art. Autodidacte, elle atteint assez vite une grande célébrité grâce à la radicalité et à la richesse imaginative de ses œuvres.

Dans *La Mariée*, Niki de Saint Phalle transgresse les normes de beauté et de grâce traditionnellement attachées à la figure féminine. La mariée qu'elle représente est disproportionnée, effrayante, et questionne la condition féminine des années 1960.



« Je n'accepterais pas les limites que ma mère tentait d'imposer à ma vie parce que j'étais une femme. NON. Je franchirais les limites pour atteindre le monde des hommes qui me semblait aventureux, mystérieux, excitant. » (Niki de Saint Phalle)

[musique douce] Autodidacte au parcours singulier, Niki de Saint Phalle est l'une des premières artistes à réfléchir sur la condition de la femme et à en faire un sujet central de son œuvre.

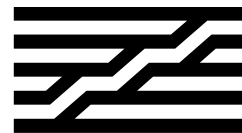
Niki de Saint Phalle remet en question ce rôle d'épouse et de mère transmis de génération en génération. Ses sculptures proposent une nouvelle représentation du corps et des rôles féminins. Mariées, Mères, Prostituées, Déesses, et Sorcières : les femmes qu'elle représente sont victimes de leur condition, mais sont peut-être aussi, de potentielles héroïnes.

7 – Jean Dubuffet, *Le Jardin d'hiver*, 1968-1970

[musique rythmée] Jean Dubuffet, *Le Jardin d'hiver*, 1968-1970

En m'approchant du *Jardin d'hiver* de Jean Dubuffet, je vois d'abord une grande porte blanche aux bords irréguliers, comme une pièce de puzzle géante ou la forme d'un rocher. Avec son contour bordé d'une ligne noire épaisse, elle semble sortie d'une bande dessinée.

La porte est ouverte sur la droite et donne sur un espace sombre. Il faut monter trois marches pour y accéder et passer le pas de cette drôle d'ouverture. J'en profite pour laisser glisser ma main dessus. C'est froid et lisse, bien qu'il y ait beaucoup d'aspérités. Une fois dans l'encadrement de la porte, assez large pour un adulte, il faut faire attention à la marche vers le bas. En entrant dans le *Jardin d'hiver*, le son commence à résonner et la lumière à baisser.



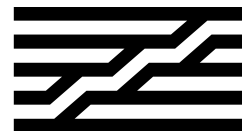
[musique douce] Je descends donc la petite marche et foule le sol de l'œuvre. Cela fait du bruit quand je marche car les sons résonnent maintenant beaucoup. Le sol est bosselé et lisse mais on ne glisse pas. Il faut avancer à tâtons pour ne pas tomber.

Pause, premier coup d'œil. Un espace arrondi et irrégulier d'environ 10 mètres de long sur 4 de largeur s'offre à moi, toutes les surfaces sont cabossées, le sol, les murs, jusqu'au plafond qui est lui aussi en relief. C'est pour cela qu'on appelle cette œuvre plus familièrement la « grotte » de Dubuffet. L'espace entier est divisé en deux parties à peu près égales, séparées par un léger rétrécissement en largeur.

[musique à suspense] Toute cette surface de sol, murs, plafond est blanche recouverte d'un réseau de lignes noires épaisses et courbes. Ces lignes dessinent plus un labyrinthe qu'un enchevêtrement. Elles forment un maillage qui vient souligner les reliefs, auquel s'ajoutent d'autres lignes. Si certaines lignes suivent le tour des bosses ou des creux, d'autres viennent les compartimer et s'apparente alors à des cellules ou aux pierres d'un vieux mur.

Le *Jardin d'hiver* a été fait par Jean Dubuffet en 1968 pendant sa période appelée « l'Hourloupe ». C'est une époque où il fait des tableaux recouverts de ces mêmes lignes noires. Il en a l'idée en regardant les gribouillages qu'il fait automatiquement lorsqu'il est au téléphone. Ces circonvolutions lui donnaient la sensation de visualiser les méandres de ses pensées.

[musique douce] Mais remettons-nous en marche. De la porte, plusieurs options s'offrent à moi pour entrer dans le *Jardin d'hiver* : je choisis d'avancer tout droit et de monter une petite marche, je me retrouve sur une plateforme allongée. Je fais un quart de tour vers la gauche. De là, je vois une autre plateforme également allongée avec un étranglement au milieu. Entre ces deux falaises, comme dans un canyon, il y a un creux dans lequel un adulte ou deux enfants peuvent se lover.



Je baisse les yeux et remarque qu'une sorte de rigole en creux fait le tour de ces plateformes, comme le lit d'une rivière. De ma plateforme, je fais deux pas prudemment, vers le fond ; ça descend un peu mais je me stabilise sur une forme plate et me retrouve au milieu de la grotte, au niveau du rétrécissement.

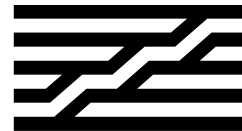
À droite une saillie sort de la paroi. Je me rapproche d'un pas, la touche et laisse mes mains suivre une ligne noire qui suit une bosse arrondie. Je caresse la paroi en faisant tout le tour de cette forme. Je cogne du doigt comme si je tapais à une porte. Je sens et j'entends le vide derrière la matière.

De cet endroit, je me remets en route et me laisse guider par les bosses et les creux rugueux le long de la paroi. En avançant, j'entre dans le deuxième espace de la grotte. Ma main droite monte puis descend vers un dénivelé agréable à suivre comme une rampe d'escalier à la courbe douce. J'arrive au fond, bien en contrebas par rapport à l'entrée.

Pause. Là je peux m'asseoir et m'adosser au mur du fond ; je suis tournée vers l'entrée, dans l'endroit le plus sombre, mais je peux profiter de la lumière qui entre par la porte. Je vois les lignes noires comme des chemins à parcourir qui se mettent à dessiner des formes. Le *Jardin d'hiver* m'apparaît désormais comme un grand jeu dessiné dans lequel des figures sont à trouver. Toutes ces formes s'emboîtent comme les pays d'un énorme continent ou les arrondissements d'une grande ville et constituent visuellement un puzzle géant en relief.

Les sons d'autres œuvres du Musée me parviennent : un film avec des cris d'oiseaux, du vent ou un hennissement de cheval. Chaque fois que je bouge mes jambes, un bruit sourd surgit. Je cogne ma main à différents endroits et entend des sons plus ou moins sourds selon les vides qu'il doit y avoir derrière la paroi.

[musique rythmée] Retour vers la porte. Il est temps de sortir ; je me relève et continue de suivre le mur arrondi du fond de la grotte. La paroi crée à nouveau une sorte de



rampe à hauteur de main. Je suis de l'autre côté du renforcement central : une sorte de contrefort monte du sol au plafond et ressort ; après lui, la paroi très bombée tourne doucement vers la droite et me ramène près de la porte. Il faut descendre un petit creux. On se retrouve alors en contrebas de la première plateforme sur laquelle j'étais en entrant dans la grotte.

Dernière étape du voyage. En m'asseyant sur la plateforme, je me sens comme un géant dans un paysage qui pourrait aussi bien être sec comme le Grand canyon que gelé comme la banquise. En pensant au titre donné par Dubuffet – *Jardin d'hiver* – je penche pour cette dernière option.

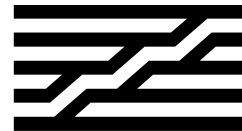
C'est vrai que le revêtement de polyuréthane, est dur et froid. Mais malgré cela, ou pour cette raison, on se sent apaisé et accueilli dans cet espace qui, malgré les contraintes des reliefs, laisse le corps libre de marcher (doucement), s'asseoir, s'allonger. La lenteur dans laquelle nous devons être pour ne pas tomber semble propice à calmer les esprits. C'est ce calme imposé qui fait de la grotte une architecture méditative, née, à l'origine, rappelons-nous, des pensées vagabondes de l'artiste quand il était au téléphone. Cette pause immersive m'apaise d'autant plus que je suis déjà dans un musée, propice à la contemplation.

[musique douce] En sortant et en descendant les trois marches, le musée me semble plus animé que tout à l'heure. La parenthèse immersive est vraiment aussi apaisante que si j'avais fait une pause sur un banc face au calme que peuvent procurer les arbres nus dans un jardin en hiver.

8 – Bart Hess, *Digital Artifacts*, 2013

[musique rythmée] Bart Hess, *Digital Artifacts*, 2013.

Bart Hess est designer de mode. Il pense moins en termes de vêtement que de texture et il habille les corps avec des matières étranges : mousse à raser, latex,



dentifrice, épingles ou encore terre et herbe. [musique douce] En 2010, sa robe en slime, une matière gluante et visqueuse, conçue spécialement pour la chanteuse Lady Gaga, fait sensation.

Le corps humain et la matière.

Ce qui le passionne, c'est d'explorer de nouvelles relations entre la peau et la matière.

« Lorsque je crée un nouveau design, je le place toujours sur ma propre peau, même s'il a été créé à l'origine, par exemple, comme matériau de revêtement de sol. En utilisant un matériau sur le corps qui n'appartient pas au corps, mais en lui donnant l'impression qu'il pourrait l'être, je crée une tension entre le corps et le matériau ».
(Bart Hess)

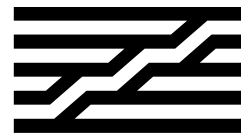
Bart Hess est né en 1984, en Hollande. Après des études de design à Eindhoven, il fait des photographies et des animations pour de grands noms de la mode : *Vogue*, Thierry Mugler, Walter Van Beirendonck.

En 2007, il crée la série *Hunt for High-Tech*, en s'inspirant du pelage de certains animaux. En 2013, il crée une collection dans un matériau tout aussi inattendu : la cire. Pour cela, il fait appel aux lois de la physique : le corps d'une femme est immergé dans un bassin d'eau, dont la surface est recouverte d'une fine couche de cire fondue. En entrant dans l'eau, le corps entraîne avec lui la cire, qui se refroidit, se fige et vient l'habiller. La cire se fait textile.

Regardons la vidéo nommée *Digital Artifacts*, qui immortalise cette performance. C'est un montage d'images, qui ne dure qu'une minute et seize secondes, et qui juxtapose sans transition différentes étapes.

Audiodescription.

[musique à suspense, grésillements] Dans une salle noire, un cube en verre transparent de deux mètres de haut, rempli d'eau à ras bord. On zoome sur le cube.



Gros plan. La surface de l'eau est brisée par deux pieds nus pointés vers le bas. Une matière cireuse d'un blanc laiteux gaine les pieds jusqu'aux chevilles. Les jambes glissent dans l'eau. La matière blanche envahit l'écran.

Fesses et cuisses s'habillent de cire blanche. Le corps tourne sur lui-même, descend dans l'eau. Un bras s'ouvre à droite. La cire crée comme une manche bouffante. Gros plans enchainés. Cire froissée, cristallisée. Coulores, plis. Mouvement de main qui se déplie.

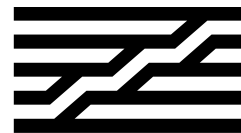
Vue d'ensemble. Tout le corps est suspendu dans le vide par un harnais, enfermé de la tête au pied dans une gaine de cire sculptée. Zoom sur le corps qui tourne sur lui-même. Gros plan. Mouvement de pied, flexe. Déchire la cire. Genou qui se plie, craquement. Une main glisse sous la cire, le long de la cuisse. Des pans se détachent et tombent. Plan sur le buste. Visage de femme derrière un masque transparent inexpressif, figé, regard fixé sur nous. Fin.

[musique douce] Un drapé de cire.

Dans cette vidéo, Bart Hess sublime les qualités sculpturales de la cire. Quand le corps entre progressivement dans l'eau, le mouvement déplace la cire autour de lui. Celle-ci se solidifie en formes organiques, imparfaites et aléatoires : des plis serrés, des plis amples, des volants, des voiles, des franges, des veines, etc.

La cire donne à voir la fluidité. Elle se fait « l'écho du mouvement, son histoire », explique l'artiste. En voyant la cire se former progressivement sous nos yeux, on pense aux innombrables drapés qui animent les corps dans l'histoire de l'art.

Bart Hess travaille dans un premier temps de manière artisanale. Il passe des heures et des heures à observer dans le détail les réactions des matières. Il fait appel à des danseuses pour identifier quels mouvements créent les formes les plus intéressantes. Ainsi, il obtient des résultats que l'ordinateur ne pourrait pas produire.



[musique à suspense] Artefacts numériques.

Au terme de la performance, les lambeaux de cire plus ou moins denses, de quelques centimètres d'épaisseur, sont exposés quelque temps, suspendus à des crochets. Ils sont ensuite destinés à disparaître.

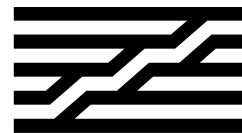
Ils présentent les restes statiques d'un corps moulé en pleine action. Ils sont l'empreinte d'un corps unique et pourtant absent. Ils ressemblent à des mues d'animaux ou d'aliens. Leur beauté fantomatique engendre des sentiments contradictoires d'attraction et de répulsion.

La seconde phase de création intervient ensuite. Elle est cette fois-ci digitale. Bart Hess retouche les images par ordinateur, crée des effets spéciaux, des effets de ralenti et des effets sonores. Ici, des grésillements donnent le rythme et électrisent l'atmosphère. Il devient alors impossible de savoir si ce que nous regardons est réel ou virtuel. Bart Hess brouille les pistes.

[musique rythmée] Le corps numérique.

En 1913 avec *Formes uniques de la continuité dans l'espace*, Umberto Boccioni avait sculpté la vitesse de l'homme moderne, en lui greffant des formes aérodynamiques. Bart Hess crée lui aussi un corps technologique, hybride et augmenté. La façon dont il repousse les limites de la mode est à l'image de notre époque.

Au contact des objets technologiques, le corps humain altère son apparence et redéfinit ses contours. Bart Hess confond ce que d'habitude on oppose : artisanat et numérique, organique et technologique, afin d'imaginer notre futur. Il est l'un des représentants de ce qu'on appelle actuellement, non pas la Haute couture, mais la Cyber couture : une mode d'anticipation pour les cyborgs. Cauchemar ou utopie ? À vous de choisir...



9 – Annette Messenger, *Les Piques*, 1992-1993

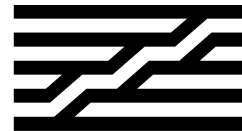
[musique rythmée] Annette Messenger, *Les Piques*, 1992-1993

Au 4^e niveau du Centre Pompidou, nous avançons dans l'allée centrale pour tourner à droite dans une traverse. Notre regard curieux s'attarde depuis l'encadrement d'une grande porte d'entrée : nous observons, au loin, une étrange installation qui nous fait face et qui s'étend sur un mur blanc de 4 mètres de long.

[musique douce] Des halos lumineux éclairent faiblement une multitude d'objets colorés. Ils sont plaqués contre le mur, à des hauteurs différentes. Chacun d'entre eux est planté en haut d'une longue tige de métal très fine. Elles sont nombreuses. Des dizaines de tiges noires se tiennent debout sur le sol, proches du mur sur lequel elles s'appuient. Certaines sont très grandes et mesurent environ 3 mètres de hauteur. Il y a aussi des tiges plus courtes, de la taille d'un adulte, d'autres sont de la taille de petites filles ou de petits garçons. Drôle d'impression ! On reconnaît des jouets et des dessins d'enfants qui semblent empalés au bout de ces piques en acier.

Il y a des poupées de chiffon colorées, parfois ce ne sont que leurs jambes ; nous retrouvons d'autres membres accrochés au mur. Rose layette, bleu pâle, ou blanc cassé, les teintes douces et lumineuses nous évoquent les doudous que nous offrons aux nouveau-nés. Les petits corps ne sont pas menaçants. Ils paraissent mortifiés : démembrés, écartelés, ou courbés de fatigue sous le poids de leur martyr.

Tiens, voilà une chauve-souris ! Elle se distingue au loin par sa couleur noire et sa forme simplifiée, telle que la représenterait un enfant. Elle déploie ses ailes, mais elle est assignée à l'immobilisme par la longue tige de métal qui la fixe contre le mur.



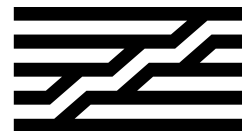
Parmi cette ribambelle d'objets en tissu, il y a tout autant de dessins disséminés ici ou là au bout de leur tige respective. De formats divers, certains pourraient tenir dans la paume de notre main, les plus grands ne semblent pas plus larges que notre tête. Une ambivalence se dégage de cette œuvre qui saisit brutalement notre regard. Est-ce le cauchemar ou le geste d'un enfant colérique qui aurait puni et cassé ses jouets ? Non, il s'agit de l'œuvre d'Annette Messenger, réalisée en 1992-1993, intitulée *Les Piques*.

Annette Messenger est une artiste contemporaine majeure. Née en 1943, en France, elle élabore un travail aux formes variées, et mêle illustrations, sculptures et photographies, au sein de mises en scène aussi sensationnelles que terrifiantes, où l'atmosphère oscille entre humour et gravité.

Depuis 1970, elle est aussi influencée par le féminisme et détourne souvent des objets liés à l'univers familial et domestique. Elle réemploie notamment des matériaux simples du quotidien qui évoquent l'enfance ou les travaux manuels de la figure maternelle, tels que la couture, le tricot, la broderie ou la fabrication de poupées de chiffons...

C'est le cas avec cette œuvre, ou dirions-nous plus précisément, cette installation, qui requiert notre déplacement au sein de l'espace pour en découvrir tous les éléments : 130 piques en acier, 79 dessins encadrés sous verre, 78 objets textiles, des bas nylons et des crayons de couleur... Mais où sont-ils ? Nous n'avons pas vu tout cela au premier coup d'œil ! Poursuivons notre visite.

[musique à suspense] Avez-vous peur, êtes-vous nerveux ou avez-vous plutôt envie de rire ? Entrons dans la salle pour en décider. Surprise ! Sur le mur de gauche, long de 8 mètres, se trouvent une centaine de piques toutes aussi constellées d'objets à l'apparence enfantine, et que l'artiste détourne ici pour évoquer des sujets d'adultes.



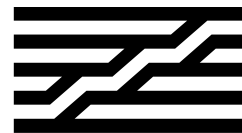
Rapprochons-nous à présent de cette nouvelle rangée de piques, semblable à une forêt de métal parsemée d'objets fantastiques. Commençons par examiner les premiers éléments de l'extrémité. Nous poursuivrons tout du long, vers l'angle de la salle, pour enfin rejoindre le mur en face de l'entrée.

Des poupées de chiffons de couleur unie (blanc, rose, rouge ou bleu...) sont embrochées en groupe et s'agglutinent sur la longueur de plusieurs piques. Certaines retombent comme des grappes vers le sol, les jambes et les bras ballants.

Curieux objets faits de coton et rembourrés de ouate, une matière composée de fils très fins, légers et duveteux qui donne leur aspect moelleux à ces petites poupées à la forme simplifiée. Une boule pour la tête, des formes oblongues pour le torse, les bras et les jambes. Sans yeux ni cheveux, elles n'ont pas de marqueurs d'identité ni de genre. Elles sont élémentaires et anonymes, comme de petits jouets en tissus cousus rapidement pour faire de la magie noire.

[musique douce] Parmi ces conceptions textiles d'apparence rudimentaires, il y a aussi de petits boudins qui pourraient faire penser à des bras ou des jambes arrachées à ces poupées. Certains ont des formes hybrides, ils ressemblent à des coussins en forme d'organes. Certains de couleur rose, seraient-ils des seins ? D'autres de couleur beige, seraient-ils un foie ? Des boyaux ? Un pénis ? L'artiste donne libre cours à notre imagination.

[musique rythmée] Il y a des dessins alentour, mis sous verre et encadrés de métal gris. Ce sont des gribouillis disposés de manière éparse tout autour des brochettes de jouets en tissu. Blanc-lumineux sur fond noir, ou noir-effrayant sur fond rouge, les gribouillages forment des cercles concentriques ou des rayures en zigzag, raturés de manière frénétique et violente, comme si un enfant avait appuyé trop fort et trop longtemps avec son crayon de couleur.

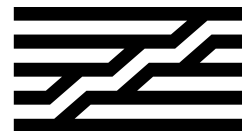


Progressons sur notre droite. Deux poupées de chiffon, rapiécées avec des morceaux de tissu beige et blanc, sont recroquevillées sur elles-mêmes comme des fœtus, enfermées dans des bas de nylon noirs. Leur poids étire les bas suspendus au bout de leur pique, et écarte la trame du nylon pour nous laisser voir à l'intérieur par un jeu de transparence. Dans une autre chrysalide, c'est l'une de leurs sœurs qui se trouve debout, les membres compressés, resserrés contre son corps, telle une petite momie.

Une autre poupée semble avoir tenté de s'échapper en passant par le bas de l'installation : débarrassée du bas nylon, de très petite taille, elle nous fait penser aux biscuits en forme de bonhomme que les enfants mangent lors des fêtes de Noël. Stoppée net dans son évasion par une courte pique qui la transperce au niveau de son sexe, la poupée de chiffon semble projetée dos contre le mur, les bras et les jambes levés, comme figés dans leur mouvement de chute en arrière. Une dizaine de bouts de crayons de couleurs jaillissent de son entrejambe, la mine pointée vers l'extérieur, telles des défenses de fortune qui se déploieraient en réaction à la pique.

[musique à suspense] Continuons notre marche, nous sommes à présent au milieu de la rangée de piques. Pour franchir cette étape visuellement saisissante, il nous faut confronter notre regard à une nuée de têtes aussi grotesques que menaçantes. De la taille de notre visage, des boules de tissu en coton blanc sont enveloppées dans des bas de nylon noirs. Elles pendent au bout de piques plus ou moins hautes. Le groupe ressemble à des gouttes de pétrole qui dégoulinent et s'étirent ; les visages déformés par la gravité.

L'artiste a déchiré le maillage du bas nylon pour former de petits trous à l'endroit des yeux et de la bouche. Certains forment parfois une rangée de dents acérées. D'autres, un sourire cruel et pernicieux. Il nous semble reconnaître des visages monstrueux, à l'image des cambrioleurs qui revêtent un bas nylon sur leur visage pour écraser les traits de leur identité, ou des miliciens cagoulés prêts à en découdre.



[musique douce] Parmi ces créatures étranges, il y a des piques surmontées de dessins qui contrastent par leur réalisme. Réalisés avec du pastel, ce sont des visages en gros plan, penchés à l'horizontale. Tournés vers nous, ils nous regardent, paisibles et calmes. Sont-ils encore vivants ? Leur manque d'expression nous laisse penser le contraire. D'autres semblent en revanche être à l'agonie et se détournent, les yeux fermés, la bouche ouverte, comme pour happer une ultime bouffée d'oxygène.

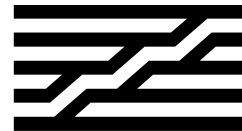
Chacune de ces têtes nous renvoient au nom de l'œuvre, qui s'appelait à l'origine *La Révolution*. Elles nous rappellent la période de la Terreur de 1793, pendant laquelle les têtes guillotiniées étaient exhibées au bout de piques.

Annette Messenger représenterait-elle à cet instant les victimes ou les bourreaux de la folie meurtrière ?

Faisons encore quelques pas vers la droite. À la fin de cette rangée, ce sont des dessins de scènes de guerre qui sont représentées dans de petits cadres en métal. Bombardiers, chars et blindés lancés à toute allure, les dessins aux crayons de couleurs sont traités tels qu'un adolescent le ferait : si les formes sont réalistes, les couleurs sont surnaturelles.

Chaque cadre nous évoque alors les cases d'une bande dessinée. S'agit-il de l'histoire de notre monde ? Annette Messenger emprunte ces scènes de catastrophes à l'actualité internationale de la fin des années 1980, début des années 1990. Victimes, attentats, guerres... Cette installation constituerait-elle une cartographie de notre humanité en lambeaux ?

Notre regard se pose à nouveau sur un bas nylon. Il est de couleur chair, déchiqueté, et laisse échapper un amas de tissus en forme de boudins, cousus comme les petits doudous. Par association aux images de guerre, ils nous évoquent des tripes ou des boyaux colorés qui retombent vers le sol. Ils font écho à une brochette de ceintures molles, plus bas, également en tissus constitués des mêmes teintes unies, blanc, rose, rouge, bleu, qui dégoulinent le long de leur pique telles des viscères.



Il y a aussi des dessins de cartes et de territoires, sans doute sinistrés par les mêmes véhicules de combat que nous retrouvons dans l'un des cadres plus hauts. Les noms des pays sont inscrits au crayon de couleur. Les lettres sont incomplètes, comme si elles étaient en train de s'effacer.

Serait-ce alors pour ne pas oublier qu'Annette Messenger représente la barbarie du monde ? Serions-nous là face à un mémorial des drames de l'humanité ?

La réponse restera en suspens et achève ainsi notre épopée à travers cette rangée de piques.

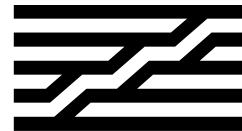
Nous opérons un demi-tour vers la sortie. [musique rythmée] Alors que nous nous apprêtons à quitter la salle, nous nous retournons une dernière fois. De loin, les dessins et les doudous de couleurs joyeuses nous paraissent à nouveau des objets familiers et enfantins. La centaine de piques nous rappelle alors immédiatement la cruauté de ce monde à l'apparence ludique.

Un dernier objet de tissu rembourré nous interpelle : une paire de jambes rose bonbon est en train de faire un grand écart facial au-dessus d'une pique. Ses pieds sont en forme de chaussures à talons. Les jambes accouchent d'une poupée Barbie fabriquée en tissu, laquelle – ironie du sort – à peine née, se fait déjà embrocher par une pique ! Elle nous renvoie alors à la vulnérabilité de notre propre chair. Annette Messenger nous rappelle ainsi le cycle éternel de la création et de la destruction.

10 – Louise Bourgeois, *Precious liquids*, 1992

[musique rythmée] Louise Bourgeois, *Precious liquids*, 1992.

Au bout de l'allée centrale du 4^e niveau du Centre Pompidou, on tourne sur la droite. Là, au fond d'un passage, se trouve l'installation monumentale de Louise Bourgeois



Precious Liquids (Liquides précieux), créée en 1992. Un tonneau de plus de 4 mètres de haut et 4 mètres et demi de diamètre, est posé à la verticale au centre d'une pièce, de façon à ce qu'on puisse tourner autour.

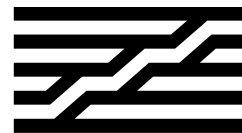
Ce tonneau de bois sombre est un réservoir d'eau reconstitué par l'artiste, imitant ceux que l'on peut trouver en haut des immeubles new-yorkais. [musique douce] Sur toute la largeur d'un arc de fer qui l'encercle, on peut lire ces mots, en lettres capitales et en relief, comme un avertissement : « Art is a guarantee of sanity » (l'art est garant de santé mentale). C'est le credo de l'artiste. Pour Louise Bourgeois, l'art est une thérapie qui lui permet d'exorciser les traumatismes de son enfance.

« Il faut abandonner le passé tous les jours, ou bien l'accepter, et si on n'y arrive pas, on devient sculpteur ». (Louise Bourgeois)

De l'extérieur, le tonneau est presque totalement fermé : seules deux ouvertures le traversent de part en part, comme l'entrée et la sortie d'une même pièce. On les appellera « entrée », et « sortie ». Toutes deux sont dotées d'une porte ouverte à droite, avec une poignée en fer. Sur la porte d'entrée, on distingue un trou de la taille d'une bille, qui servirait à observer l'intérieur tout en restant caché.

Notre instinct de voyeurs s'éveille et on est tout de suite attirés par ce que contient ce tonneau. En se rapprochant, on constate que les lattes de bois dont il est constitué, disposées à la verticale, ont un aspect rugueux. À l'intérieur, le sol et les murs sont faits de ces mêmes lattes de bois brut.

Première impression : il fait sombre dans cette pièce-tonneau, bien qu'il n'y ait pas de toit. Quand on regarde vers le haut, on voit le plafond du Musée et les tuyaux blancs et verts qui le parcourent. On perçoit tout de suite l'hétérogénéité des matériaux utilisés : le bois de cèdre sombre, le métal à l'aspect froid et lisse, le verre et son jeu de transparence, le caoutchouc net et sec. Mais aussi du tissu, de l'eau, de l'albâtre, et même de l'électricité.



Notre regard parcourt la pièce dans le sens des aiguilles d'une montre. Face à nous, l'ouverture qu'on appelle sortie.

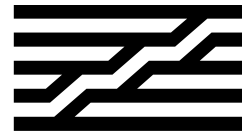
À 9 heures sur la gauche, un lit en fer sans matelas, au sommier fait d'une planche de métal. Au milieu du sommier se trouve une petite flaque d'eau. Au-dessus du lit, des ballons de verre de tailles et de formes différentes semblent flotter les uns au-dessus des autres.

En regardant plus attentivement, on peut voir qu'ils sont tenus par des tubes métalliques verticaux, d'environ 2 mètres de haut, placées aux quatre pieds du lit, comme la structure d'un baldaquin. Chaque tube est hérissé de part et d'autre, sur toute sa hauteur, de petites tiges en métal horizontales se terminant en arceau, qui permettent de tenir les ballons de verre comme quatre arbres, dont les branches métalliques, dirigées vers l'intérieur du lit, porteraient de lourds fruits de verre.

Certains globes sont complètement sphériques et fermés. Leur taille varie, de la pastèque au raisin, en passant par le melon. Il y en a aussi qui sont ouverts en haut et en bas, comme des sortes d'alambics sortis d'un laboratoire de chimie. Parmi eux, certains ont une forme ovoïde, d'autres ont une forme en sablier, fine à la taille et arrondie aux extrémités.

[musique douce] Étrange impression que donne cette machine de verre et de fer. On hésite entre une machine de torture et un système merveilleux inventé par un savant fou. À quoi servent tous ces ballons de verre ? D'où vient cette petite flaque d'eau sur le lit ?

« Pour moi, la sculpture est le corps. Mon corps, c'est ma sculpture. Le verre devient une métaphore des muscles. Il représente la subtilité des émotions, la mécanique organique et aussi son instabilité. Quand les muscles se relâchent et que leur tension décroît, un liquide s'épanche. Les émotions intenses deviennent un liquide matériel, une liqueur précieuse. » (Louise Bourgeois)



Louise Bourgeois pense cette pièce comme un système de circulation des liquides provenant du corps, émis sous le coup d'une émotion forte : sueur, larmes, urine, sperme...

L'eau qui s'est écoulée des ballons de verre forme une petite flaque sur le lit. L'eau s'évaporerait, pour se condenser à nouveau et redescendre goutte à goutte, pour reformer cette flaque de liqueur précieuse.

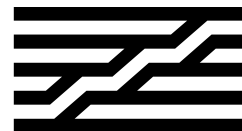
Precious Liquids est comme un corps vivant, réagissant à des émotions. C'est celui d'une petite fille confrontée à la peur et à la colère.

« Mon enfance n'a jamais perdu sa magie, son mystère et son intensité. Toutes mes œuvres, tous les thèmes dont je m'inspire, viennent de mon enfance. » (Louise Bourgeois)

De son enfance, Louise Bourgeois ne sort pas indemne. Un traumatisme revient sans cesse dans son travail : la trahison du père. Dans les années 1920, alors que Louise est adolescente, Louis Bourgeois, son père, entame une relation adultère avec la très jeune Sadie, la gouvernante de Louise et de ses deux frères, sous le regard tacite de la mère. Louise Bourgeois crée *Precious Liquids* pour faire la paix avec ce passé.

[musique douce] Continuons d'observer la pièce, toujours dans le sens des aiguilles d'une montre. À droite du lit et des ballons de verre, la sortie, qui se situe face à nous.

À droite de la porte de sortie, deux sphères en bois posées au sol, hautes d'un mètre environ, à l'aspect irrégulier. Elles sont peintes dans une couleur jaunâtre, passée, qui laisse transparaître par endroits la couleur sombre du bois. Surdimensionnées par rapport au lit, elles ramènent l'artiste à sa taille de petite fille. Elles évoquent les pelotes de laines qui peuplaient la maison familiale, car les parents de Louise Bourgeois collectionnaient tapisseries et sculptures. Leur maison était aussi un atelier de restauration où Louise Bourgeois prêtait main forte, dès l'enfance.



Notre regard se prolonge sur la droite pour tomber sur une étrange sculpture lumineuse plus petite, posée à même le sol. Cette sculpture est haute d'une vingtaine de centimètres. Elle est d'un blanc laiteux, sa surface est lisse comme du marbre. Elle diffuse une lumière très douce, grâce à une ampoule qui l'illumine de l'intérieur.

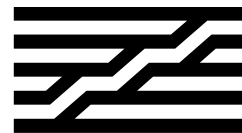
C'est comme une présence maternelle, rassurante. Elle s'appelle *Trani Episode*. Sa forme : un assemblage de deux protubérances allongées, croisées, l'une reposant par-dessus l'autre à l'horizontale. Ces protubérances semblent molles bien qu'elles soient taillées dans de l'albâtre. Elles ressemblent à des pénis au repos, ou encore à des seins à la forme allongée : à l'extrémité de chaque protubérance, on distingue une forme de téton.

À droite de *Trani Episode*, et tout près de la porte d'entrée, on aperçoit un manteau d'homme qui semble démesuré, de couleur noire. Suspended par un cintre accroché à un fil, il semble flotter contre la paroi. À ses pieds, au sol, deux sphères noires, hautes d'un mètre, comme les sphères en bois qui se trouvent un peu plus loin, sauf que celles-ci sont lisses, d'un aspect presque clinique. Si elles sont faites de caoutchouc, on pourrait croire qu'elles sont en cuir.

De là où on est, on a du mal à observer ce manteau noir, car nous n'avons pas assez de recul. Alors, nous contournons le tonneau-réservoir par l'extérieur, pour venir regarder par la porte de sortie.

Le lit se trouve maintenant sur notre droite. Sur la paroi en bois sombre, on remarque tout de suite les jeux d'ombres et de reflets, créés par la lumière traversant les ballons de verre.

Sur notre gauche, tout proches, les deux boules de bois peintes en jaune pâle. Un peu plus loin, la sculpture *Trani Episode*, qui semble veiller sur tout ce petit monde, et, dans l'axe de notre diagonale, le fameux manteau suspendu affublé des deux sphères noires et lisses.



Maintenant qu'on le perçoit avec plus de recul, le symbole phallique est évident. Le manteau surplombe toute la pièce, comme une ombre inquiétante. Il symbolise le père autoritaire, qui a introduit le trouble dans le foyer. Par sa taille qui semble démesurée, il ramène aussi l'artiste à son point de vue de petite fille.

À l'intérieur du manteau, une chemise de nuit d'enfant, boutonnée jusqu'au col, cousue sur le bas et rembourrée comme un coussin. Sur chaque pan de la chemise, on devine un mot brodé à la verticale, en bleu ciel : à gauche : « merci », M-E-R-C-I ; à droite : « mercy », M-E-R-C-Y, pitié en anglais.

[musique douce] Louise Bourgeois assemble des éléments opposés, verre et liquide, tissu et pierre, bois et métal, masculin et féminin. Elle associe un geste selon elle destructeur – la sculpture – à un travail réparateur : l'assemblage d'objets préexistants, qui est pour elle un « travail d'amour ».

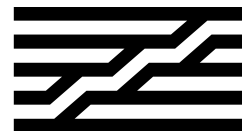
« Ma sculpture me permet de faire à nouveau l'expérience de la peur, de lui donner un corps, de sorte que je puisse la tailler en pièces. La peur devient une réalité avec laquelle on peut s'arranger. » (Louise Bourgeois)

En travaillant ses souvenirs à bras le corps, Louise Bourgeois touche à l'universel. En voyant *Precious Liquids*, on pense au mythe d'Œdipe, mais aussi à l'univers du conte.

Cette maison-tonneau vide faite de bois, dans laquelle se trouvent un lit, un vêtement démesurément grand, pourrait bien être celle de l'histoire de Boucle d'or...

« *Precious Liquids* se rapporte à une fille qui grandit et trouve la passion au lieu de la terreur. Elle cesse d'être effrayée et connaît la passion. » (Louise Bourgeois)

[musique rythmée] Louise Bourgeois crée des œuvres pour faire la paix avec le passé. Elle représente la peur pour s'en débarrasser et survivre. On revient alors à l'épigramme surplombant l'entrée du tonneau : « L'art est garant de santé mentale ».



Crédits

Voix : Sabrina Bailleul, Emilie Bougouin et Vincent Schmitt

Écriture : Emilie Bougouin, Delphine Coffin, Olivier Font, Clara Gouraud,
Élisa Hervelin, Alice Maxia, Charlotte Mounier, Chloé Quentin, Claude Tanguy

Musique : Maxime Daoud

Habillage musical : Sixième son

Enregistrement : Ivan Gariel

Mixage : Antoine Dahan

Direction artistique : Charlotte Mounier

Remerciements : Souad, Mariam, Jean-Luc, Jean-Michel, Agnès, Tatiana et
Sabrina

Infos pratiques

www.centrepompidou.fr

www.centrepompidou.fr/fr/visite/accessibilite

Application Centre Pompidou accessibilité

www.centrepompidou.fr/fr/visite/accessibilite/appli-centre-pompidou-accessibilite

Livrets d'aide à la visite

www.centrepompidou.fr/fr/visite/accessibilite/livrets-daide-en-falc

Suivez-nous sur

[Facebook - Centre Pompidou, publics handicapés](#) et [Accessible.net](#)