

DÉLÉGATION ACADÉMIQUE À L'ACTION CULTURELLE
ESPACE CULTUREL - LA MOTTE-SERVOLEX
LA CONCIERGERIE ART CONTEMPORAIN

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

“ESPACE DÉTENTE”

Amandine ZAÏDI
Didier HÉBERT-GUILLON



Exposition du 21 janvier au 18 mars 2011

BRIGITTE HÉLIÈS
PROFESSEUR RELAIS DAAC
Brigitte.Helies@ac-grenoble.fr

1. LA CONCIERGERIE

La salle de La conciergerie est un espace d'exposition orienté vers la jeune création, les images numériques, fixes ou en mouvement, et se dédie à l'art contemporain en général. Elle présente des expositions individuelles ou de groupe, d'artistes régionaux, nationaux et internationaux. Son partenariat avec le FRAC (Fonds Régional d'Art Contemporain), ou LE FNAC (Fonds National d'Art Contemporain) lui permet de présenter des expositions de groupe rassemblant des œuvres de notoriété, choisies sur une question ou une problématique communes par son commissaire d'exposition. D'autres présentent des œuvres d'artistes de diverses provenances ayant répondu à un appel à créer sur un thème donné, soit encore plusieurs artistes rassemblés en une seule dénomination, celle d'un collectif par exemple.

2. LES ARTISTES

L'exposition est née d'une rencontre du commissaire avec les artistes, **Amandine Zaïdi et Didier Hébert-Guillon**. Tous deux sont issus de l'école d'Art d'Annecy. **Amandine Zaïdi et Didier Hébert-Guillon** travaillent ensemble depuis quelques années, parfois associés à d'autres artistes ou en collectif, afin de réaliser des projets de groupe, sous forme de performances, d'installations ou d'œuvres in-situ. Ces regroupements ponctuels leur permettent de mettre en regard leurs productions, d'élaborer conjointement un concept d'exposition et de confronter leurs points de vue. Les œuvres élaborées dans ce contexte constituent un concept d'exposition et sont généralement différentes de celles qu'ils produisent individuellement.

Amandine Zaïdi est née en 1983, elle vit et travaille à Annecy. Elle a déjà réalisé des expositions, individuelles ou collectives dans différentes villes de France et fait l'objet de publications.

Elle s'exprime dans des médias variés et contemporains comme la vidéographie, la photographie, l'installation ou la performance, et développe une démarche qui questionne de façon singulière des sujets comme le corps, la sexualité ou l'objet. Ces trois éléments sont liés et chacun d'eux interroge les deux autres : l'objet est travaillé dans sa relation au corps et à la sexualité, le sujet du corps est travaillé au travers de différentes questions liées à la sexualité (identité, pratiques, objets-accessoires), et la sexualité s'exprime par l'intermédiaire de l'objet ou dans le corps mis en scène.

Dans leur forme, et quel que soit le média utilisé, les productions **d'Amandine Zaïdi** interpellent le spectateur, l'invitent à se questionner sur la place de la sexualité dans notre société, l'hypersexualisation, la banalisation des formes et des pratique ou encore la marchandisation du corps. Ses œuvres sont fortes et souvent dérangeantes car elles mettent le regardeur face à un constat froid et brutal, témoin des dérives de notre environnement direct en même temps qu'elles viennent nourrir et étaler leurs fantasmes donc les dévoiler. Le spectateur devient voyeur malgré lui et impliqué directement au travers de ses propres désirs, il ne peut rester neutre et impassible.

Les deux œuvres exposées à la conciergerie ne s'inscrivent pas dans ce registre. Elles font toutes deux référence à l'enfance et au jeu, mais dans une atmosphère froide et mettant le sujet à distance.

Didier Hébert-Guillon a suivi une formation scientifique avant d'intégrer l'école supérieure d'Art d'Annecy, ville où il vit et travaille aussi.

Ses œuvres sont essentiellement des sculptures, des installations et des performances. Les installations incluent souvent des objets ready-made et des vidéographies. La question de la place du spectateur est centrale dans l'ensemble de sa démarche. Celle-ci, en effet, se développe autour des relations et des liens qui peuvent s'établir entre œuvre et spectateur au sein des espaces expositionnels.

Là encore, le spectateur est interpellé. Il se trouve implicitement sollicité dans la conscience qu'il a de la perception des objets et de leur rapport à l'individu.

La configuration spécifique créée par **Didier Hébert Guillon**, dans laquelle s'inscrit chacune de ses productions, fait naître souvent une tension avec le spectateur car elle génère un sentiment de danger immédiat. L'œuvre n'est plus perçue comme un objet inerte et inoffensif mais comme un objet actif et trouble. Elle n'est plus dans sa mission d'être regardée mais d'être surveillée. Du même coup, elle remet radicalement en cause la responsabilité de l'artiste et sa place en général dans son rapport au monde.

Plus globalement, et en dehors de la seule situation de mise en danger et des questionnements qu'elle engendre, la démarche de cet artiste met en évidence l'importance de la place du spectateur dans l'œuvre.

Ce questionnement, déjà posé par Marcel Duchamp dans la première moitié du XX^e siècle est renouvelé ici dans une démarche originale et forte. Originale car elle met en jeu des paramètres nouveaux comme celui du danger et de la peur qu'il engendre, forte car le spectateur est inévitablement sensible à ce qu'elle lui donne à percevoir, déclenchant des micro-réactions instinctives de survie. En même temps que cette captation de sentiments chez le spectateur, ce dernier restera maître de sa relation à l'œuvre dans les liens qu'il voudra ou non établir avec elle.

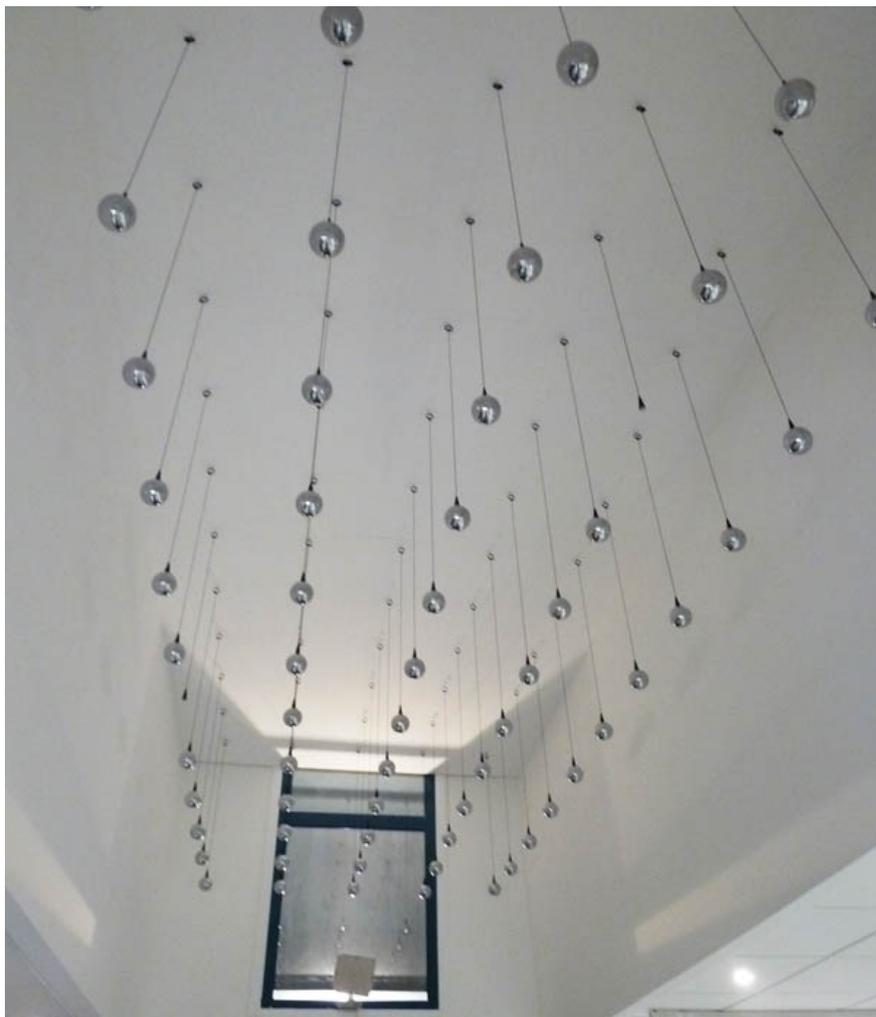
Selon les propres explications de l'artiste, certaines vont plutôt relever du débordement des œuvres sur l'espace de déplacement du spectateur, alors que d'autres joueront du détournement et de la réappropriation des codes d'exposition.

3. L'EXPOSITION

Pour **LA CONCIERGERIE**, **Amandine Zaïdi et Didier Hébert-Guillon** se sont confrontés à une situation particulière et se sont adaptés à la fois à la configuration des lieux et aux attentes et contraintes du commissaire. Leurs œuvres personnelles ont été en effet scénographiées selon des critères transversaux à leurs pratiques respectives. Au travers d'objets de loisirs et du quotidien, les productions exposées soulèvent des questionnements relatifs aux objets manufacturés en détournant leurs fonctions d'usages et en introduisant des anomalies à leur utilisation ordinaire.

Le titre, **Espace détente** invite à priori le visiteur à se confronter à un univers attrayant et dénué de toute connotation de contrainte ou de stress. Il n'en est en fait rien et le spectateur est d'emblée accueilli avec une installation forte, reflétant très vite l'ensemble de l'exposition.

4. LES ŒUVRES



4.1 Didier Hébert-Guillon, *Sans titre*, 2010, boules de pétanque, ramasse-boules. dimensions variables.

Il s'agit d'une installation présentant des boules de pétanques suspendues à un plafonnier fabriqué ici pour l'occasion. Chacune des boules est tenue par un ramasse-boule (un fil au bout duquel est placé un aimant) et l'ensemble se déploie au dessus de la tête des spectateurs. L'intervalle régulier et serré de l'accrochage tend à donner l'impression d'un réseau parfaitement structuré et organisé duquel on ne peut s'échapper.

L'écartement entre deux boules est de 40cm, ce qui correspond à la moyenne de la largeur des épaules d'une personne adulte, afin qu'il ne soit pas possible de traverser l'installation en marchant naturellement entre deux lignes de boules de pétanque suspendues.

Le rapport du spectateur à l'œuvre est immédiat et génère chez lui un sentiment de crainte spontané. Le dispositif établit une relation inhabituelle regardeur-œuvre en ce sens que celle-ci est désacralisée et rendue presque désagréable.

C'est le corps tout entier du spectateur qui est impliqué par une mise à distance prudente, un désir de protection de soi et de son entourage, l'entretien d'une peur en même temps que des questionnements : cette œuvre peut-elle s'avérer dangereuse ?



L'artiste est-il sérieux et fiable ? Est-il sûr de son dispositif ? Une boule ne pourrait-elle se décrocher ? Cette question prend tout son sens avec les quelques câbles vides et les boules disposées au sol, évoquant une chute de certaines d'entre elles (ne sont-elles pas au final les plus dangereuses ?).

Œuvre et danger semblent ne pouvoir cohabiter car les représentations habituelles du spectateur donnent à penser l'œuvre comme un élément allant de la contemplation au questionnement mais en aucun cas comme un élément pouvant générer un risque physique pour lui. C'est donc toute la représentation symbolique de l'objet-œuvre qui est remise en cause ici, voire bouleversée. En même temps, c'est sa propre place en tant que spectateur qui est également remise en question. Le voici à la fois soumis à l'œuvre et spectateur-acteur de ses réactions et de ses peurs.

La question de la mise en danger du spectateur se pose de façon récurrente chez un certain nombre d'artistes aujourd'hui et elle tend à être un caractère appartenant à la contemporanéité artistique.

L'œuvre peut paraître provocatrice, elle l'est déjà assez pour provoquer le questionnement et la prise de conscience du spectateur de sa place. Elle influence en effet son comportement et modifie sans doute son parcours dans l'espace de l'exposition et son positionnement. Placée face à l'entrée, elle constitue un passage obligé qui donne la sensation de traverser un espace à risque mais n'invitera pas à y stationner. L'idée du passage dangereux que traverse le spectateur se retrouve dans l'œuvre d'un artiste dont la démarche tourne de façon récurrente autour du danger et de la violence : **Kendell GEERS** questionne le spectateur sur ses propres frontières intérieures en utilisant les armes de la peur (entre autres de la sexualité et de la violence). Il invite à faire entrer le spectateur dans une de ses expositions en l'obligeant à passer par un portique puis traverser un labyrinthe, le tout constituant un dispositif construit en fils de fer barbelés et en objets coupants. Au spectateur de faire son propre chemin dans cet environnement très risqué et d'installer sa propre relation avec l'œuvre.

La boule de pétanque du dispositif de **Didier Hébert-Guillon** renvoie à un univers plus plaisant que les objets tranchants. Elle est directement empruntée au quotidien et à l'univers du loisir et de la détente. Elle ne porte en elle aucune connotation de dangerosité et ne subit ici aucune transformation (en cela elle fonctionne comme un ready-made).

Ici c'est la manière de l'installer qui lui confère un caractère de danger potentiel.

Cette utilisation de la boule reflète d'autres œuvres de **Didier Hébert-Guillon** qui puise ses influences et emprunte ses objets dans le quotidien. Leur présentation et leur mise en scène impose une nouvelle réalité au spectateur, crée de nouveaux espaces assortis d'atmosphères pesantes.



4.2 Didier Hébert-Guillon, *Sans titre*, 2010, plexiglas, ampoule, eau, socle. 23,5x23,5x156cm

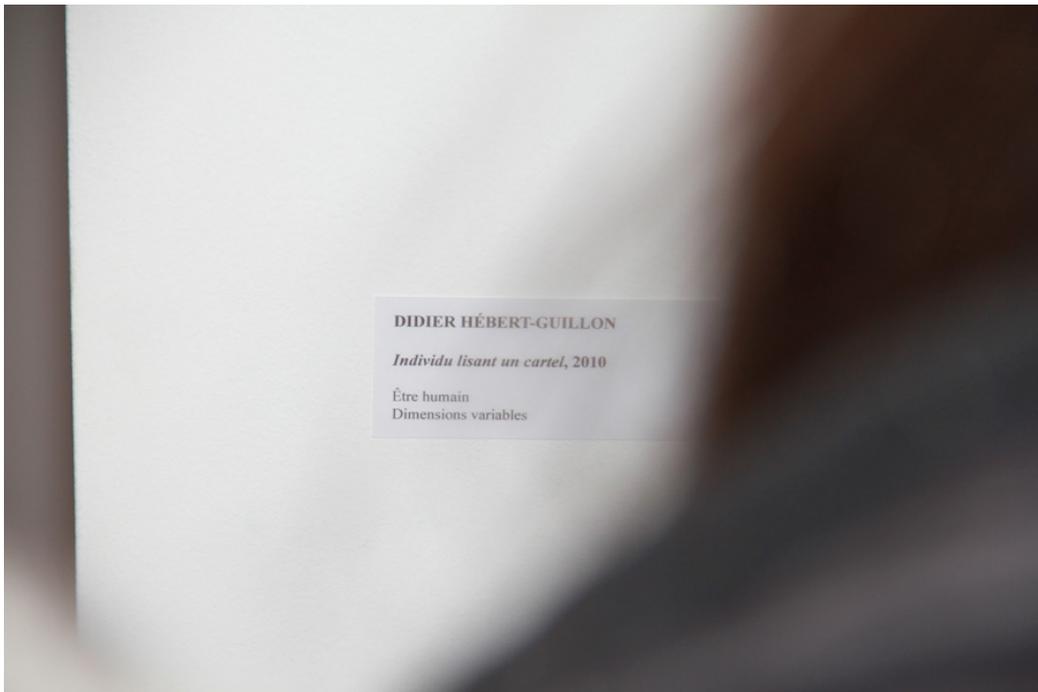
Une sculpture donne à voir une ampoule ordinaire de modèle standard totalement immergée dans de l'eau, sans isolation. L'ampoule est éclairée et fonctionne de la même façon que dans un environnement sec.

Nos connaissances de base nous permettent de savoir que l'eau courante (donc non pure et porteuse d'ions dissous) est conductrice d'électricité. Entrer en contact avec une eau dans laquelle est plongé un appareil électrique branché constitue un danger potentiel très fort puisqu'il peut conduire à une électrocution. Les faits divers dramatiques (dont certains célèbres), alimentant cette connaissance et cette certitude, le spectateur ne peut ressentir qu'une sensation de danger imminent face à cette œuvre. C'est donc tout le processus développé dans la démarche de l'installation des boules de pétanque que l'on retrouve ici. L'ampoule, objet ordinaire, est présentée de façon à installer une relation particulière entre œuvre et spectateur.

Eau et électricité se rencontrent ici et cette rencontre est interpellante car elle installe une situation totalement inédite et contraire à nos pratiques. Si l'on sait que l'eau conduit l'électricité, on est, par contre, surpris de voir fonctionner de façon parfaite, une ampoule dans de l'eau. On s'attendrait bien davantage à voir se produire un court-circuit dans cette rencontre. Comme dans l'installation des boules de pétanque, **Didier Hébert-Guillon** utilise les lois de la physique pour faire fonctionner l'œuvre et pour créer cette situation d'incertitude. Paradoxalement, ce sont ces mêmes lois qui créent la protection réelle du spectateur : La boule ne peut tomber car elle est retenue par la force d'attraction de l'aimant, le spectateur est isolé de l'ampoule par le récipient qui la contient.

Ici encore le spectateur est amené à se questionner sur la fiabilité de la sécurité de l'œuvre et le sérieux de l'artiste, et sera aussi spontanément amené à conserver un périmètre de sécurité autour de la sculpture.

Sur le plan formel, l'œuvre fonctionne comme une colonne ou une tour éclairée. Le socle constitue un support que prolonge le contenant en plexiglas, produisant un ensemble parfaitement homogène. Cette forme peut, en s'y attardant davantage, rajouter une dimension symbolique : celle de l'éclairage qui dévoile une vérité ou une connaissance.



4.3 Didier Hébert-Guillon, *Individu lisant un cartel*, 2010, Être humain. dimensions variables

Le cartel est un élément qui appartient à la signalétique d'une œuvre et se rencontre dans tous les espaces d'exposition présentant des œuvres, qu'elles soient picturales ou non, en deux ou trois dimensions ou sans dimension! Cette étiquette ou plaquette apposée à côté de l'œuvre exposée se doit d'en donner les références permettant de l'identifier : le nom de l'artiste, titre, date, dimensions, technique etc... Compte tenu de sa taille restreinte, elle ne peut offrir qu'une quantité limitée d'informations.

Ici, lorsque le visiteur s'approche du cartel apposé sur le mur, il découvre que le titre est "individu lisant un cartel", puis que le matériau qui constitue l'œuvre est "être humain".

Le spectateur comprend alors assez vite que le cartel se confond avec l'œuvre et qu'il en est lui-même l'acteur (le matériau), par sa seule lecture. A son propre insu, il vient de réaliser une performance.

La position occupée par le spectateur est ici essentielle : l'œuvre, conçue par l'artiste, est produite pour être regardée. Sans ce regard, elle n'existe pas.

Nous retrouvons le propos de **Marcel Duchamp** selon qui, une œuvre d'art ne peut acquérir sa dimension d'œuvre d'art que si elle est regardée.

Il exprime par là l'idée que l'objet d'art contemporain reçoit le sens que lui apporte le spectateur et qu'ainsi il fait œuvre au même titre que l'artiste.

"Somme toute, l'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif " Marcel Duchamp

Le cartel de **Didier Hébert-Guillon** illustre et confirme à la fois cette idée : le spectateur est plus qu'un simple regardeur, il est l'acteur physique de l'œuvre. Dans l'œuvre intitulée "Going around the corner piece " de 1970, L'artiste américain **Bruce Nauman** invite aussi directement le spectateur à s'impliquer dans son dispositif. Face à une pièce blanche dans laquelle ce dernier ne peut pas entrer, il contourne spontanément l'ensemble du bloc blanc et en longeant les murs, découvre rapidement

que ce qu'il y a à voir n'est rien d'autre que l'image de lui-même marchant autour de l'œuvre, et transmise avec un léger décalage sur quatre moniteurs. Le spectateur est implicitement guidé le long des parois par le dispositif de l'artiste et il fait vivre l'œuvre à son insu. Bruce Nauman conçoit le dispositif et le spectateur fait le reste. Cela induit d'autres questions : si le spectateur fait l'œuvre, que devient l'artiste ? Quelle est sa véritable place dans le processus créateur ?

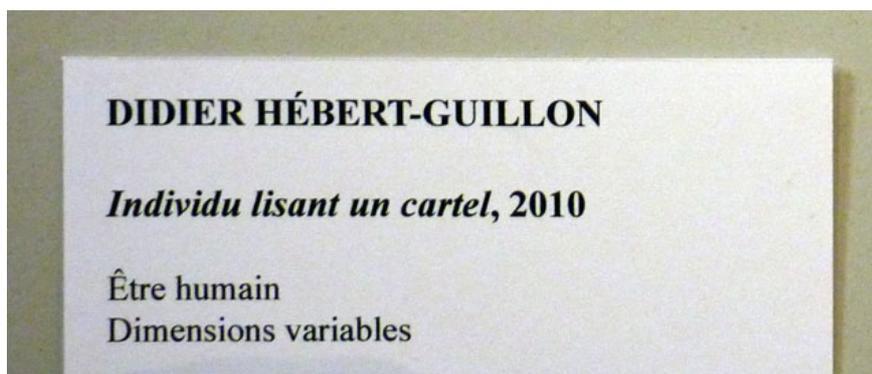
Ici le cartel devient ainsi la remise en cause de la définition même de l'œuvre, de l'artiste et du processus créatif. Il développe la réflexion de **Marcel Duchamp**, mettant en évidence que l'œuvre naît dans l'esprit de son créateur, puis poursuit sa création au-delà de celui-ci, avec le spectateur. **Didier Hébert-Guillon** a conçu le cartel et le processus créatif s'est poursuivi avec le spectateur : dans un premier temps, il découvre le cartel, lors d'un second, il en fait la lecture et en saisit le sens.

Un troisième temps le place dans une posture plus conventionnelle, en tant que seul regardeur lorsqu'il devient observateur d'autres spectateurs lisant le cartel.

Le cartel remplit donc sa mission première : il informe sur le titre, date, matériau et dimensions mais dans une intention tautologique puisqu'il se définit lui-même au moment où il est lu et seulement s'il est lu. Nous sommes bien dans une réalité de l'œuvre exclusivement liée au spectateur puisque lui seul lui donne son statut d'œuvre.

Dans son genre cette démarche s'inclut dans un art de type conceptuel... La tautologie se retrouve de façon assez récurrente chez un artiste comme **Kosuth** dont le travail se limite essentiellement à la production de définition de l'art. Il remet en cause l'objet et sa production mais passe par des réalisations formelles limitées, le plus souvent à des écritures en néons lumineux.

D'une manière générale, tous les artistes conceptuels (**Art & Language**, **Robert Barry**, **On Kawara** ou **Lawrence Wiener**...) tentent de répondre à la question "qu'est-ce que l'art ?" au travers de leurs productions. Question posée ici, avec un brin d'humour en supplément par **Didier Hébert-Guillon**.





**4.4 Amandine Zaïdi, *Sans titre*, 2010,
boîte à meuh, pelouse synthétique, bois, moteur, 400cmx500cm, 160cm**

L'installation présente un carré de gazon synthétique type "jardinet", fermé par des barrières blanches et lisses. Au centre, l'artiste a disposé une sculpture composée d'un cube de bois d'où émerge un axe mobile sur lequel se trouve une boîte à meuh. Cet axe mobile agite et balance sans discontinuité la boîte qui produit le son répétitif et régulier du meuglement, un peu à la manière d'un métronome.

La boîte à meuh est un objet destiné à amuser et à jouer. L'enfant le tourne et le retourne afin de produire l'onomatopée imitant le meuglement de la vache ou d'autres sons selon l'animal représenté. Elle renvoie donc directement à l'univers de l'enfance et du jeu en général.

Cependant, nous nous trouvons dans la même logique de détournement des codes et des objets que dans l'ensemble des œuvres de l'artiste et dans celles présentées par Didier Hébert-Guillon. La dimension insouciant et fraîche du jeu de l'enfant se perd au profit d'une situation qui a perdu son innocence et son attrait. Le mouvement monotone et régulier du bras articulé et le son répété du meuglement finissent par lasser, voire agacer le spectateur.

Le spectacle n'a pas plus d'attrait que le reste : la sculpture n'a aucune dimension esthétique, elle est rudimentaire (c'est un cube blanc) et n'a que pour mission de balancer l'objet. En revanche le gazon synthétique a une agréable couleur verte et la clôture est d'un blanc immaculé. Le tout fait penser à un décor de studio de télévision. Le spectateur tourne autour de cette clôture et ne peut que subir cette situation. Aucune possibilité ne lui est offerte de pénétrer à l'intérieur de ce périmètre et d'agir sur la sculpture, la clôture ne comportant aucune porte ni ne permettant aucun passage. Aucune possibilité non plus lui est offerte d'échapper au son répété de la boîte à meuh.

Il ne peut que se référer qu'à sa propre enfance et les moments vécus avec ce jouet. Car, qui n'a jamais eu cet objet entre les mains, ou l'a au moins rencontré dans son enfance ? Cette petite boîte est un jouet simple et presque désuet et renvoie à des souvenirs. Elle fonctionne elle-même souvent comme un souvenir.

Le périmètre installé autour de la boîte à meuh fonctionne, lui, comme une distance concrète qui symbolise à la fois la mise à distance réelle de l'objet au spectateur et la distance qui nous sépare du souvenir de l'objet de notre enfance (dans l'œuvre initiale de l'artiste, la surface de gazon est plus importante et crée un plus grand éloignement avec le spectateur).

La toute petite taille de la boîte dans l'ensemble du dispositif accentue ce caractère dérisoire de l'objet et la disproportion avec sa charge symbolique. Il réveille les souvenirs enfouis et renvoie à un univers tout entier.

L'objet renvoyant aux souvenirs, peut se retrouver de façon très forte dans l'œuvre de **Christian Boltanski**. Le sens des objets est très présent dans la démarche de cet artiste : Tous les objets qu'il convoque dans ses dossiers, ses livres, ses collections, sont les dépositaires d'un souvenir qui leur procure un fort pouvoir émotionnel. Qu'il les présente sous forme de vitrines, d'archives, de réserves ou simplement d'expositions, il les met en scène dans l'espace, mais aussi dans le temps. Chacun d'eux nous replonge à sa manière dans le passé : le passé personnel, réel ou fictif, dramatique ou comique. Il devient relique.

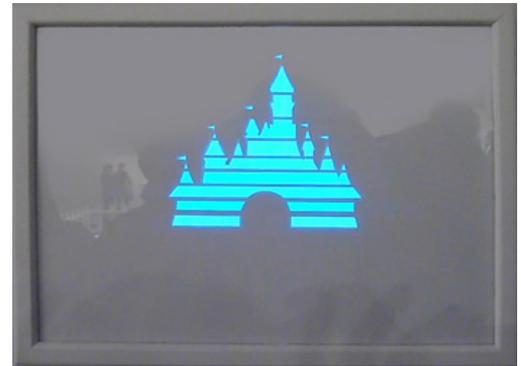
L'objet boîte à meuh est une relique. Mais une relique qui reprend vie. Il touche directement au réel et met celui-ci en mouvement. Ce réel est celui des histoires personnelles, individuelles, et celles plus collectives, qui sont communes à tous. Il crée la narration, s'arrime à des histoires. Cette proximité avec la réalité peut aller jusqu'à prendre une dimension dramatique car son aspect simple et enfantin (infantile) peut le doter d'un statut de vérité : c'est l'anodin qui cache une vérité impérieuse.

Dans une approche autre de l'œuvre, on peut considérer le mouvement de la sculpture comme un geste en lien avec le corps (du spectateur). Le bras articulé prend un aspect anthropomorphique et le geste accompli renvoie directement à celui de chacun balançant la boîte (le caractère répétitif le renvoie à un comportement psychotique).

Un rapprochement matériel peut nous mener vers la sculpture de **Jean Tinguely** qui a mis le mouvement au cœur de son art. Cet artiste est un des premiers à avoir conçu les sculptures comme des machines animées mais avec une part laissée à l'imprévisible et à la non répétition du même mouvement. Celui-ci prend un sens très existentiel et **Jean Tinguely** se déclare lui-même artiste du mouvement :

" Je suis un artiste du mouvement, j'ai toujours été proche de la mort, parce que dans le mouvement, il y a toujours la panne, dans le mouvement il y a toujours le pépin, il y a toujours l'arrêt, et le mouvement c'est la vie, et dans la vie il y a toujours la mort."

Une conclusion est permise : cette sculpture c'est la vie et elle inclut en elle le temps qui sépare tout individu adulte de son enfance, de la perte définitive qu'elle constitue.



4.5 Amandine Zaïdi, *J'en ai rêvé...*, 2010, néons, orgue électronique, lecteur MP3, 30cmx20cm

Un petit cadre de 30x20 cm donne à voir sous verre des néons représentant le château Walt Disney. L'image est directement empruntée à l'enseigne du groupe Walt Disney, débarrassée du nom et de l'arc.

Le château n'est qu'une simple silhouette bleue sur fond blanc, mais il est immédiatement lisible et renvoie sans équivoque à l'emblème du conte de fée version Disney.

C'est le château de La Belle au bois dormant, le symbole du merveilleux et du rêve. Les néons clignotent mais pas de façon régulière. Les lumières semblent en effet parfois marquer des temps d'arrêt. C'est parce que le clignotement suit le rythme de la chanson "*j'en ai rêvé*" interprétée par **Danielle Licari** et **Olivier Constantin**, sur laquelle, dans la forêt, danse gracieusement la princesse avec le prince charmant, peu de temps avant qu'elle ne se pique sur le fuseau de la méchante fée et ne s'endorme.

La mélodie n'est pas présente par le son et l'œuvre clignote silencieusement. Seul son rythme s'affiche dans celui des néons.

Que reste-t-il donc ici d'immédiatement perceptible des contes de fée ?

Un scintillement qui évoque ce qui brille et la silhouette lisible du château. Ici encore une mise à distance est créée avec le spectateur. Celui-ci est alors invité à porter un regard autre sur le conte, débarrassé des éléments surnaturels et féeriques, de l'enchantement et du merveilleux. Il devient un élément en prise avec le réel et avec un monde de l'enfance débarrassé de son innocence. Le psychanalyste **Bruno Bettelheim** a fait une étude très approfondie des contes de fées et les a réexpliqués en développant la thèse que ceux-ci permettaient aux enfants de mieux affronter leurs peurs et leurs drames intérieurs et de mieux se construire psychiquement. Il voit notamment dans ces récits un processus initiatique capable de préparer les petites filles à aller vers leur âge adulte et vers les phases de leur vie de femme, enfance, adolescence, jeunesse, maturité (la mère) et la vieillesse. Chacune de ces phases se retrouve dans les différents moments des trames des contes.

Ici, donc, la mise à distance du sujet illustre celle prise par Walt Disney avec sa relecture des contes. A l'origine du conte de fée, dominait une vision matriarcale dans laquelle le prince, comme le décrit **Bruno Bettelheim**, n'était qu'une figure accessoire car la princesse avait accompli par elle-même le travail la menant vers sa délivrance.

Le sommeil de la princesse était en effet un repli nécessaire à son chemin vers sa vie de femme et le prince ne se présentait que le moment venu et fixé pour lui afin de lui donner le baiser de la délivrance. Il n'était là que lorsque la princesse avait accompli son "travail" et était prête à le recevoir..

Dans la vision plus patriarcale de Walt Disney, le prince est le héros qui vient délivrer la princesse alors qu'il n'a plus qu'à emprunter la voie qui s'ouvre devant lui. Le sommeil est la peine de laquelle il vient la sortir alors qu'il est en réalité son faire-valoir.

Le rythme des néons, abandonnés par la chanson, met à distance la gracieuse princesse qui danse, et invite le spectateur à porter un regard questionnant sur le conte et sur sa dimension psychanalytique.

Selon les propres mots de l'artiste, *"L'esthétique du «symbole» est donc parasitée par la retranscription de la vision archétypale de la princesse en attente de ce prince qui l'aidera à s'accomplir"*.

POUR CONCLURE...

Didier Hébert-guillon et **Amandine Zaïdi** ont ici mis leurs œuvres en résonance. Il n'y en a que cinq dans cet espace de la conciergerie qui pourrait en accueillir davantage. Elles s'inscrivent volontairement de façon limitée en nombre pour mieux inviter le spectateur à une installation expectative et à un regard scrutateur.

L'objet, le corps, le spectateur sont investis dans des démarches de jeunes artistes profondément investis et portant leur réflexion sur l'art et son sens.

Quelques références pour l'œuvre de Didier Hébert-Guillon :

ARTISTES PLASTICIENS :

- **Malachi Farrell** (1970,) : Dans ses œuvres, le spectateur, continuellement mis en danger, est amené à prendre conscience du devoir d'engagement face à une société qu'il considère trop souvent brutale.
- **Claude Levêque** (1953,) : Remet en scène des objets et crée une réalité nouvelle qu'il soumet au spectateur
- **Davide Balula** (1978,) : Utilise les lois de la physique et perturbe notre manière habituelle de voir les choses. Il brouille les pistes et déränge le regard que l'on porte sur ce qui nous entoure, remettant en cause la réalité de la perception...
- **Maurizio Cattelan** : pratique le paradoxe, la provocation, l'humour et l'ironie...
- **Chris Burden** (1946,) : a placé le danger au centre de ses performances...
- **Dan Graham** (1942,) : remet en cause les stéréotypes de la relation œuvre/spectateur en impliquant ce dernier de façon participative...
- **Jeppe Hein** (1974,) : Met en place un dialogue entre les œuvres et le spectateur. Ce dernier peut les modifier ou les mettre en marche...
- **Roman Signer** (1938,) : travaille avec des objets : des ballons, des seaux, des aspirateurs, des moteurs, des bidons, des ventilateurs. Il considère ces éléments comme des outils, de la même manière qu'un sculpteur recourt à un ciseau...
- **Kendell Geers (1968?,)** : invite le spectateur au questionnement par des œuvres qui perturbent les codes et les principes moraux communément établis. Son travail explore l'univers du religieux, du pornographique et de la violence.

REALISATEURS / PHOTOGRAPHES :

- David Lynch
- Larry Clarck
- Stanley Kubrick
- Pier Paolo Pasolini
- Michael Haneke

Quelques références pour l'œuvre d'Amandine Zaïdi

- **Rebecca Horn** (1944,) : A réalisé de nombreuses performances, des objets en relation au corps, ou des machines animées. Son travail mêle allusions littéraires et références sexuelles métaphysiques ou cinématographique, autobiographiques.
- **Valie Export** (1940,) : s'interroge sur la place de la femme et son impact dans la société, le statut du corps féminin dans l'image et dans la société.
- **Marina Abramovic** (1946,) : appartient au courant de l'Art Corporel. Ses œuvres sont des séries d'identification à des expériences et de redéfinition des limites : du contrôle de son propre corps, du rapport à un interprète, de l'art et par prolongation, des codes qui régissent la société.
- **Sylvie Fleury** : Ses œuvres s'appuient généralement sur l'exposition d'objets investis dans la société d'une forte valeur esthétique et d'un attachement sentimental
- **Annette Messager** (1943,) : Son univers emprunte à la fois à l'imagerie populaire, à l'art brut et à l'art savant. Il repose sur une dualité, suscitant chez le visiteur des sensations contradictoires, entre attraction et répulsion
- **Orlan** (1947,) : interroge le statut du corps et les pressions politiques, religieuses, sociales qui s'y inscrivent.
- **Laurent Faulon** (1969,) : pratique un art d'intervention, crée des situations sur les thèmes de la violence des rapports de domination, de l'animalité et de la sexualité
- **Judith Butler** (1956,) : philosophe, féministe américaine, professeure de rhétorique de littérature
- **Bruno Bettelheim** (1903 - 1990) : psychanalyste et pédagogue américain d'origine autrichienne

Pistes pédagogiques en Arts Plastiques

- Œuvre ready-made
- Œuvre interactive
- Œuvre engagée
- Œuvre et danger
- Œuvre et lumière
- Œuvre-pamphlet
- Œuvre impliquant le corps du spectateur
- Œuvre qui détourne l'espace
- Le spectateur acteur de l'œuvre
- Œuvre In Situ
- Œuvre sonore
- Œuvre impalpable ou œuvre immatérielle
- Œuvre et mouvement
- Œuvre et concept
- Œuvre minimale

Notions - Concepts - Thèmes

- Arts et société
- Arts et psychanalyse
- Art et technologie
- Art et artisanat
- Art et machine
- Matériaux antagonistes
- Espaces en tension
- L'objet symbolique
- Présence et absence
- Son et lumière
- Le merveilleux
- Le Ready-made
- La place du spectateur
- L'expérience du spectateur
- Le danger
- La relation artiste/spectateur
- Le souvenir
- La narration
- Le détournement