

Un podcast, une œuvre

Abordez les grandes questions de société à travers une œuvre et son auteur.

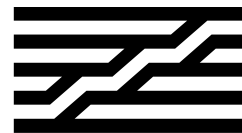
Chaque mois, l'émission *Un podcast, une œuvre* vous propose d'explorer une œuvre phare de la collection, à partir d'archives de conférences historiques, d'interviews inédites, de points de vue détonants et de musiques actuelles.

(Au gré des accrochages, certaines œuvres ne sont pas exposées.)

Art et collectif : épisode 4

Allan Kaprow, *Rearrangeable Panels*, 1957-1959

La participation est un principe central du travail d'Allan Kaprow. *Rearrangeable Panels*, vestige du décor du célèbre *Eighteen Happenings in Six Parts* de 1959, témoigne de sa volonté de confondre l'art et la vie et d'intégrer les spectateurs. Cet épisode donne à entendre l'artiste Jean-Jacques Lebel, ami de Kaprow et expert de l'histoire du happening, ainsi que le critique d'art Paul Ardenne à propos des artistes contemporains qui cherchent à renforcer le tissu social par leurs propositions d'art participatif dans l'espace public.



Code couleurs :

En noir, la voix narrative

En noir **souligné**, la seconde voix narrative

En **bleu**, les intervenants

En **vert**, les citations

En **violet**, les extraits sonores et musicaux

En **rouge**, toute autre indication sonore



Transcription du podcast

Temps de lecture : 15 min

[jingle de l'émission] Bonjour à tous et à toutes. Bonjour !

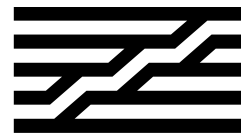
Vous écoutez *Un podcast, une œuvre*, l'émission du Centre Pompidou qui éclaire une œuvre de ses collections à travers un thème de société.

Pour cette saison, Art et collectif : un thème qui appelle à s'interroger sur le « faire ensemble », qu'on soit artiste ou spectateur, ainsi que sur le sens et les modalités de cette participation.

Dans ce nouvel épisode, il sera question d'un art qui se fait environnement, expérience, action. Un art qui abolit toute barrière avec le public, jusqu'à se confondre avec la vie même. On parlera aussi des propositions artistiques actuelles qui cherchent à créer des liens entre les gens et à changer la société.

[extrait musical : The Dave Brubeck Quartet, *Pick up Sticks*, 1959]

Quand elle est exposée au Musée national d'art moderne, l'œuvre dont nous allons vous parler n'attire pas toujours l'attention des visiteurs. C'est vrai qu'à première vue, il est difficile de percevoir son importance historique. Certains pensent même qu'il s'agit d'un reste de chantier ! Cela n'aurait pas déplu à Allan Kaprow, pour qui art et vie étaient inséparables, et qui aimait répéter « C'est tout un art que d'oublier l'art ».



Élisa Hervelin, conférencière au Centre Pompidou, va nous la décrire.

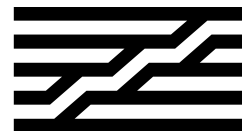
[bruits de visiteurs dans le musée] [Élisa Hervelin] Nous nous trouvons devant l'œuvre d'Allan Kaprow *Rearrangeable Panels* (1957-1959). De loin, c'est une œuvre qui a une dimension assez imposante : elle fait 1m43 de haut, elle est comparable à un long mur ou à une longue palissade. Ces neuf panneaux sont reliés entre eux et s'enchainent le long du mur à 90 degrés, donc ça crée des moments en saillie et des moments en creux.

C'est une œuvre qui a l'air un peu bricolé, improvisé. On devine que les matériaux qui recouvrent ces neuf panneaux sont plutôt pauvres, plutôt hétérogènes, mais la palette est assez homogène : il y a du blanc, du noir, des ocres, des marrons, des gris argentés. Ce qui est amusant, c'est que ces neuf panneaux sont couronnés par une guirlande d'ampoules rouges et blanches qui alternent. Ça rappelle un peu les anciennes guinguettes, les cabarets, les devantures de cinémas... ça donne un côté un peu festif, un côté modeste, un côté un peu désuet aussi.

Parvenue intacte jusqu'à nous – contrairement à la plupart des œuvres de Kaprow, qui avaient souvent un caractère éphémère, *Rearrangeable Panels* est considérée comme son œuvre emblématique.

Comme le dit son titre – « panneaux modulables, réorganisables », il s'agit d'un assemblage de neuf panneaux, qui peuvent être agencés librement. Contre un mur, par exemple, en forme de kiosque ou de paravent, comme c'est le cas ici. Modulaire, flexible, *Rearrangeable Panels* est ainsi une œuvre ouverte à l'interprétation et à la participation.

[extrait musical : John Cage, *Concerto for piano and orchestra*, 1958 (interprété par l'Orchestre Philharmonique de la Radio Flamande, 2006)]



Élisa Hervelin nous invite à nous approcher pour regarder les détails.

[bruits de visiteurs dans le musée] [Élisa Hervelin] Le premier panneau est tout blanc, blanc cassé, on devine qu'Allan Kaprow a déposé une matière picturale assez épaisse pour recouvrir tout ce panneau et qu'ensuite il est allé la triturer avec ses doigts, puisque l'on aperçoit des traces encore visibles. Ça donne un côté mouvementé, un effet de texture.

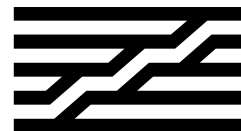
Le second panneau c'est du bitume et des feuilles de chêne séchées, donc de couleur brunâtre, qui forment une sorte de tapis. Elles sont collées assez serrées, elles ont la tête plutôt en bas, donc on devine une sorte de chute... on voyage comme ça dans l'automne, dans le vent.

Le troisième panneau est plus étroit, une vingtaine de centimètres seulement. Il est face à nous et il est recouvert dans les deux tiers du bas par des miroirs qui tout de suite viennent accrocher notre image. Du coup, on peut s'amuser avec cette œuvre qui absorbe tout ce qui l'entoure.

Le quatrième panneau est tout noir. On devine que c'est une matière un peu visqueuse, puisque on voit des traces d'outils. C'est un noir qui est mat, qui est profond, un noir assez particulier, pas de la peinture d'ailleurs puisque Allan Kaprow a choisi de peindre avec du bitume.

Le suivant c'est un collage de papiers de couleur ocre, marron, beige, noir, une grande tache rouge en haut, une petite tache noire et, en dessous, les empreintes d'Allan Kaprow dans la peinture noire. Le suivant nous ramène à l'automne comme le précédent, il est le tapis de feuilles que l'on retrouve à nouveau.

Ensuite, on a un panneau face à nous qui est entièrement recouvert de pommes, de poires, de citrons artificiels, comme ceux qu'on trouverait dans les décors d'épicerie, dans les étals de rue, pour donner envie aux gens d'acheter des fruits et légumes.



Traces de doigts, matériaux modestes, éléments du quotidien... c'est comme si Kaprow cherchait à fixer la vie sur ses panneaux. Oui, à annuler la distance entre l'art et la vie de tous les jours.

[Élisa Hervelin] Le panneau d'après est argenté, il est fait d'une myriade de petits miroirs brisés recollés les uns aux autres. On peut s'amuser avec notre propre image, qui est ici fragmentée, éclatée. Il y a aussi un petit miroir en bas, avec son cadre métallique, qui vient refléter la partie basse, le sol, et puis l'espace du musée.

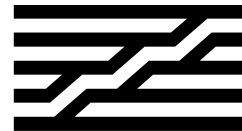
Le dernier panneau c'est le même que celui d'avant, c'est entièrement recouvert de pommes, de poires, de citrons. Par endroits, Kaprow a mis de petites touches de peinture verte, pour redonner peut-être de la fraîcheur à ces éléments qui sont tous assez jaunis par le temps.

On voyage dans des espaces différents, du tableau à la rue, de la nature à nous-mêmes. On va de la peinture à l'assemblage et on est dans quelque chose qui évoque la poésie de la vie de tous les jours, quelque chose d'un peu brut, d'un peu ordinaire, quelque chose d'un peu vivant aussi, puisque cette œuvre attrape l'espace autour d'elle.

[extrait musical : John Cage, *Concerto for piano and orchestra*, 1958 (interprété par l'Orchestre Philharmonique de la Radio Flamande, 2006)]

On vient d'écouter une composition de John Cage, qui propose une nouvelle conception de la musique, intégrant les bruits et les sons de la vie quotidienne. Comme dans la pièce *Water Music* de 1952, où on entend, par exemple, de l'eau versée d'un récipient à un autre et des chansons diffusées par une petite radio.

[extrait musical : John Cage, *Water Music*, 1952 (adapté et interprété par Luís Bittencourt, 2012)]



Allan Kaprow suit les cours de composition musicale de John Cage à la New School for Social Research à New York, après une solide formation en peinture, philosophie et histoire de l'art.

Il a alors 30 ans. C'est dans cette école expérimentale qu'il s'éloigne de la peinture expressionniste abstraite et de l'action painting de Jackson Pollock. Il cherche à sortir des limites du tableau pour investir l'espace et inviter les spectateurs à vivre une expérience sensorielle.

Voilà son programme pour ce nouvel art :

« Insatisfaits de la suggestion opérée à travers la peinture sur nos autres sens, nous utiliserons les spécificités de la vue, du son, des mouvements, des gens, des odeurs, du toucher. Des objets de toutes sortes peuvent être des matériaux pour le nouvel art : peinture, chaises, nourriture, néons et lampes électriques, fumées, eau, vieilles chaussettes, chien, film et mille autres choses qui seront découvertes par la génération actuelle d'artistes. » (Allan Kaprow)

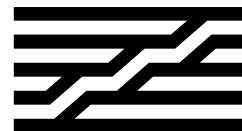
[virgule sonore]

Rearrangeable Panels est l'œuvre qui marque cette transition de la peinture à l'environnement et puis au happening.

Nous sommes à New York à la fin des années 1950.

[extrait musical : George Russell, *A Helluva Town*, 1959]

Jean-Jacques Lebel a vécu cette période exceptionnelle, marquée par la vitalité et l'audace de son milieu artistique. Peintre, performeur, écrivain, il organise les premiers festivals de happening en France au tout début des années 1960. Ami de Kaprow, avec lequel il a souvent collaboré, il nous raconte comment ils se sont rencontrés.



[Jean-Jacques Lebel] C'était à New York en 1961. Nous nous sommes vus pour la première fois à la Jackson Gallery, qui était un endroit complètement underground, souterrain, carrément dans une cave sous l'église de la Jackson Church à Washington Square, où il y avait des rencontres entre artistes de plusieurs pays.

New York était absolument différent, radicalement différent de ce que c'est maintenant. C'était un énorme laboratoire, ouvert et très libre, magnifiquement libre, beaucoup plus libre que Paris ou Londres ou Berlin à l'époque. C'est dans ce magma général d'une exposition que j'ai rencontré Allan Kaprow et on est devenus amis comme si on se connaissait depuis 50 ans.

Tout de suite, je me suis rendu compte qu'on avait beaucoup de choses en commun. Il connaissait l'histoire de l'art sur le bout des ongles. C'était un savant, un *scholar*, comme on dit en anglais. En même temps, il était totalement dans l'expérimentation et le renouvellement des pratiques artistiques. Il suivait à l'époque les cours de John Cage à la New School, comme la plupart des amis qui faisaient des happenings et du mouvement Fluxus. Nous sommes en 1961, Fluxus est né en 1962, mais bon, déjà, c'était le bouillonnement intellectuel et artistique le plus intéressant, un des plus intéressants que j'aie vu de ma vie.

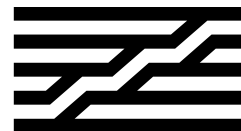
[extrait musical : George Russell, *A Helluva Town*, 1959]

C'était un individu admirable, vous savez peut-être qu'il pratiquait la méditation zen sur le « non être », sur l'absurdité de la vie, sur le « non agir », tous les grands thèmes du bouddhisme zen qui vient du Japon.

Le génie particulier de Kaprow était d'avoir inventé un langage bien à lui, où il disait ce qu'il pensait d'une façon métaphorique, il avait une vision métaphorique du réel.

Il avait une approche méditative à la réalité, devant laquelle il ne fuyait pas du tout mais il avait un commentaire détaché de philosophe, de penseur. Sa grandeur était là.

[virgule sonore]



Peu de temps après avoir réalisé *Rearrangeable Panels*, Kaprow déclare voir de plus en plus l'œuvre d'art comme une situation, un évènement. C'est la naissance du happening, concept qu'il forge autour du hasard, de l'improvisation et de la participation du public.

[extrait sonore : Allan Kaprow, *How To Make A Happening*, 1966]

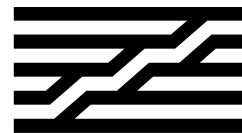
« Oubliez toutes les formes d'art standard. Ne peignez pas de tableaux, ne faites pas de poésie, ne construisez pas de l'architecture, ne chorégraphiez pas de danses, n'écrivez pas de pièces, ne composez pas de musique, ne tournez pas de film et, surtout, n'allez pas imaginer que vous ferez un happening en mélangeant un peu de tout ça. » (Allan Kaprow)

[Jean-Jacques Lebel] Happening, comme vous le savez d'après la chanson de Bob Dylan, qui a popularisé le nom, c'est ce qui est en train d'advenir, ce qui se passe. C'est très intéressant de savoir que la première personne à utiliser le mot « happening » dans le sens où Kaprow l'entendait, ce n'est pas un artiste, c'est un poète. C'est Gregory Corso, le grand poète de la Beat Generation, qui a écrit un très beau poème qui s'appelait *Happenings in Harlem*.

C'est une locution, une façon de parler qui appartient au monde des noirs américains qui ont leur propre vocabulaire, leur propre façon de parler très imagée. Par exemple, ils parlent de « what's hapenning ? » dans le sens de « qui est-ce qui joue dans tel orchestre, à tel endroit ? ». Le mot a été popularisé dans les années 1940 et 1950 dans le milieu du jazz, le milieu de la nuit, et il a ensuite été, si je puis dire, repêché par Kaprow qui s'en est servi dans un sens plus artistique.

[extrait sonore : Allan Kaprow, *How To Make A Happening*, 1966]

« L'objectif c'est de faire quelque chose de nouveau, quelque chose qui n'ait absolument rien à voir avec la culture. » (Allan Kaprow)



Au mois d'octobre 1959, Allan Kaprow réutilise *Rearrangeable Panels* en tant qu'élément du décor de son premier happening, intitulé simplement *Eighteen Happenings in Six Parts* (en français : *Dix-huit happenings en six parties*).
L'évènement a lieu à la Reuben Gallery.

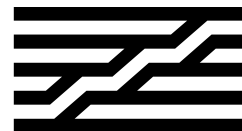
Cette minuscule galerie d'art se trouvait dans Manhattan, à Greenwich Village, un quartier avec de nombreux ateliers d'artistes, des bars de musique folk, des clubs de jazz et des librairies où chacun pouvait lire ses poèmes. Au centre, dans le Washington Square, avaient lieu des rassemblements de mouvements d'émancipation féministe et des minorités afro-américaines et homosexuelles. C'était le lieu de la contreculture new-yorkaise, alors en pleine effervescence politique et créative.

[extrait musical : Bob Dylan, *Subterranean Homesick Blues*, 1965]

Des photographies témoignent de la présence des panneaux d'Allan Kaprow dans le décor de *Eighteen Happenings in Six Parts*. En plus de cloisons en plastique transparent, les panneaux servaient à compartimenter l'espace en trois parties. Ainsi, trois happenings différents pouvaient se dérouler en même temps, et ce à six reprises.
Pendant une heure et demie, le public était confronté aux actions des performeurs, environnés de lumières colorées, de sons et d'odeurs.

Les performeurs étaient Kaprow lui-même et des artistes de son entourage : hommes et femmes, dont certains issus de la communauté afro-américaine. Ils se déplaçaient et agissaient en gardant le visage impassible. Ils accomplissaient des actions simples dans un ordre bien défini, comme marcher, parler, jouer à un jeu ou d'un instrument de musique, peindre, presser des oranges, balayer le sol, grimper à une échelle, brandir une pancarte, crier un slogan politique ou encore s'asseoir sur une chaise...

Bref, des activités quotidiennes et artistiques à la fois. Tout ça dans une ambiance burlesque, animée par la diffusion de musiques populaires, comme celle-ci :



[extrait musical : Helena Polka, Frank Yankovic & His Yanks, *The All Time Great Polkas*, 1959]

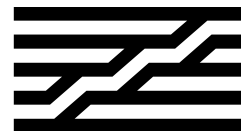
[Jean-Jacques Lebel] C'était plutôt une renaissance, par rapport à Dada et par rapport à la révolte radicale contre le marché de l'art, contre le wallstreetisme, contre la transformation de l'art en marchandise. C'est impossible de faire du marketing avec ça, parce que c'est immatériel.

Ce qui nous intéresse, c'est le processus de réinvention du monde, de réinventer les relations entre les êtres vivants et de transformer le langage et de réintroduire la notion de jeu, c'est-à-dire l'activité ludique.

Nous nous sommes rendus compte, à la fin des années 1950, que l'art étant devenu malheureusement une vulgaire marchandise, il ne jouait plus ce rôle, n'assumait plus cette fonction de connexion interpersonnelle entre les êtres humains, entre les artistes. Donc, nous avons commencé à faire des happenings pour cette raison précise : pour essayer de rétablir le contact d'un inconscient à l'autre, d'un inconscient individuel à un inconscient collectif. [virgule sonore]

Ce qui m'intéressait, moi – je parle en mon nom, pas au nom de Kaprow –, c'est que le happening est une aventure sensorielle, personnelle, subjective ou intersubjective. C'est une expérience que vous vivez, bien ou mal (généralement c'est bien), c'est comme une histoire d'amour : il n'y a rien à vendre ou acheter. Si vous êtes capables de vivre ça, vous le vivez, sinon tant pis !

Ça pose toutes sortes de questions philosophiques : qu'est-ce que le réel, Qu'est-ce que le normal ? Qu'est-ce que l'anormal ? Qu'est-ce que le langage ? Qu'est-ce l'art ? Quelle est la fonction de l'art dans le tissu social ? Est-ce que c'est un endroit où l'intersubjectivité peut advenir, où les rêves de chacun et de chacune peuvent être échangés, ou non ?



Le public qui veut sortir de sa passivité, le public avec son système de perception individuelle, ne comprend pas ce qui se passe pour la bonne raison qu'il n'y a pas à comprendre. Je veux dire, il n'y a pas de logique spécifique au happening, c'est la logique du rêve.

On peut se demander quelles questions se posaient les spectateurs du premier happening de Kaprow. Impossible pour eux d'assister à la totalité du happening, car plusieurs actions se déroulaient en même temps. Peut-être que Kaprow comptait sur les pauses pour qu'ils échangent sur leurs différentes expériences.

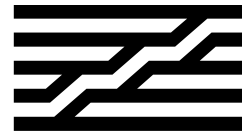
Avant le début de l'événement, un petit tract leur avait été distribué. Il précisait tout le déroulement du happening et le rôle de chacun, performeurs et public, et ce de façon très détaillée. Par exemple, il leur indiquait à quels moments se déplacer, s'asseoir ou applaudir.

On sait que le projet de Kaprow était de libérer le public de son rôle de spectateur passif, mais avec toutes ces instructions, on s'aperçoit que sa participation est encore très limitée. Dans de ce premier happening la place laissée à l'improvisation du public est quasiment nulle ! [virgule sonore]

Par la suite, Kaprow donnera de moins en moins de précisions dans ses protocoles d'happenings. D'ailleurs, il les appellera, simplement « activités », terme banal avec lequel il cherche à souligner que chaque geste de la vie quotidienne peut prendre une dimension artistique. Art et vie se mêlent jusqu'à se confondre.

Les gens participeront ainsi pleinement à la création de l'œuvre, ils en feront réellement partie. Comme Kaprow s'en explique quelques années plus tard :

« Il ne peut pas y avoir de public pour regarder un happening. En participant volontairement à une œuvre, connaissant le scénario et leurs attributions particulières au préalable, les gens deviennent une part réelle et nécessaire de l'œuvre.



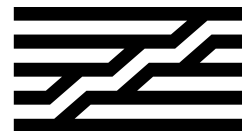
Elle ne peut pas exister sans eux, comme elle ne peut pas exister sans la pluie ou l'heure de pointe dans le métro si l'une ou l'autre sont exigées » (...) « Un happening qui reçoit un accueil enthousiaste de la part d'un public assis n'est pas un happening ; c'est simplement du théâtre avec une scène. (...) Les happenings sont un art d'activité, exigeant que création et réalisation, œuvre d'art et vie soient inséparables. » (Allan Kaprow)

Kaprow voit donc l'art comme une expérience capable d'effacer toute barrière entre l'art et la vie. Une expérience collective et participative, dans laquelle le public a un rôle central. Mais cette vision est-elle toujours d'actualité ? Qu'en est-il de la participation dans les pratiques artistiques d'aujourd'hui ?

Nous avons posé ces questions à Paul Ardenne. Historien et critique d'art, commissaire d'exposition et enseignant, ses recherches portent sur l'architecture et l'esthétique actuelles, notamment sur l'art contemporain dans l'espace public.

[Paul Ardenne] Aujourd'hui on a vraiment les deux tendances : une tendance encore très personnalisée, on voit l'artiste seul avec son univers, et puis on a aussi, de l'autre côté, une volonté d'un grand nombre d'artistes de faire partager l'œuvre, en quelque sorte, une tendance qui consiste à rendre l'œuvre beaucoup plus proche du spectateur, à aller jusqu'à immiscer ce spectateur et à en faire un co-créateur, on dira un « spect-acteur », la combinaison de deux termes : le spectateur et l'acteur.

Il y a énormément d'artistes qui travaillent sur le collectif, les problématiques collectives, les problématiques identitaires dans le cadre d'une dimension sociale. Ursula Biemann, par exemple. Cette artiste suisse investit tout le périmètre de Ciudad Juarez, frontière extraordinairement violente entre les États-Unis et le Mexique où vous avez la prostitution, corruption, banditisme, le narcotrafic, etcetera et une dégradation du concept d'humanité. Elle va travailler là, en interrogeant les gens, dans un processus d'immersion.



Les exemples sont extrêmement nombreux. Ça va de la dimension ludique, Benedetto Bufalino : voilà un artiste qui va demander à la ville d'installer un autocar sur une place ; il coupe le toit et à la place du toit il met une piste de skateboard que tout le monde peut utiliser.

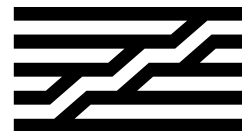
Ça va jusqu'à Sarah Rossem, par exemple, qui a créé une structure artistique qu'elle appelle "corps commun", le corps commun étant pour elle des formes d'action qui reposent sur le fait de nous installer, nous public, dans des curieuses prothèses qui vont nous unir les uns aux autres en nous obligeant à bouger ensemble tenus par des élastiques, donc nous engager dans une sorte de mobilité problématique qui fait réfléchir aux rapports que l'on peut avoir.

La question de la participation est donc fortement présente dans l'art de nos jours. Mais quelles en sont les modalités ? Quels sont les rôles de l'artiste et du public dans cet art participatif ?

[Paul Ardenne] Dans l'art participatif il y a une question à se poser, celle de l'importance respective de l'artiste et du public, des personnes qui constituent ce public qui intervient. Il est admis que l'artiste est celui qui initie l'œuvre... de toute façon il n'y a pas de cas où c'est le public qui tout d'un coup a l'idée de quelque chose d'esthétique ou de poétique et va chercher un artiste, c'est l'inverse qui se produit. L'artiste est le connecteur, il est le déclencheur.

Ensuite, une fois l'activation définie en ce qui concerne la qualité de la création faite par le public, tout dépend de ce qu'on appelle la création, tout dépend de comment l'œuvre est constituée.

Si on prend le travail d'un artiste français qui s'appelle Stefan Shankland, par exemple, à plusieurs reprises il va demander dans des municipalités, par exemple au nord de Paris, de pouvoir intervenir dans des lieux qui sont des friches industrielle ou de logement.



Il va, après avoir fait une campagne de presse, faire venir les habitants qui le souhaitent en leur demandant de se réapproprier ces lieux, de construire des sculptures, des formes ou une esthétique des lieux de rencontre avec ce qu'ils trouvent sur le terrain : les gravats, des affiches, des pancartes, des choses qui restent. Dans ce cas-là, l'œuvre est activée par l'artiste mais réalisée par le public.

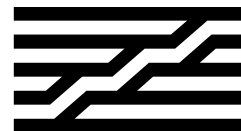
Si on interroge maintenant la position du public par rapport à cet artiste, il est clair que dans le cas où l'artiste cesse d'être, d'une certaine manière, divinisé, héroïsé, il est d'un abord beaucoup plus facile. Il devient un partenaire, un associé du public et la communication est plus aisée. La co-crédation, ou ce qu'on peut encore appeler le partage du sensible est beaucoup plus facile, le public devenant dans ces cas-là vraiment un co-crédateur de l'œuvre.

On peut alors se demander quel est le but, le sens profond de cette collaboration entre artistes et public. L'art participatif aurait-il sa part à jouer dans notre société ?

[Paul Ardenne] Est-ce qu'on peut envisager un art qui soit réellement social ? Un art qui parle à tous, qui constitue une sorte de langage non pas élitiste mais un langage du partage, qui renvoie à la question de l'art démocratique ou de la démocratie dans l'art ? On sait que la modernité, à partir du 19^e siècle, crée un modèle qui est anti-démocratique, où bien souvent on voit que l'artiste se considère comme une sorte de démiurge, de divinité de la poétique et de l'esthétique qui impose sa vision sans qu'elle puisse être contestée.

[extrait musical : Queen Latifah, *U.N.I.T.Y.*, 1993]

Il faut d'une certaine manière déhiérarchiser le statut de l'artiste, il faut le descendre de son piédestal pour que finalement il puisse vraiment redevenir l'acteur social qu'il souhaite lui-même être quand il choisit l'art participatif.



Dans l'art participatif il y a une idée très forte, celle de l'intégration : il faut que le public soit intégré au champ de l'art et que l'artiste lui-même s'intègre au champ social. C'est un mouvement qui va dans les deux sens.

Il y a aussi cette idée d'inclusion. On vit aujourd'hui dans une société très portée aux questions d'inclusion, une société dans laquelle tout le monde doit trouver une place égale, équitable, tout le monde a droit au respect, tout le monde a droit à la reconnaissance de son identité.

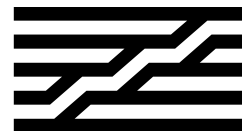
L'art participatif construit en quelque sorte cette société nouvelle, d'autant plus que bien des artistes, qui ont une conscience politique particulièrement aiguisée pour certains d'entre eux, sont à l'affût de toutes les formes de discrimination qui peuvent exister. Des formes de discrimination qui empêchent la participation justement, puisque qui dit « personne discriminée » dit « exclusion ».

[extrait musical : Queen Latifah, *U.N.I.T.Y.*, 1993]

Nous venons de comprendre à quel point l'art participatif peut contribuer à la construction d'une société plus inclusive. Ces expériences collectives changent notre relation au monde et aux autres. L'art change la vie... autant que la vie avait changé l'art pour Allan Kaprow et les artistes de sa génération.

Au Musée, *Rearrangeable Panels* est le témoin discret et émouvant de cette aspiration au partage, à la mise en relation, au collectif. On espère que cet épisode vous donnera envie de prendre part aux actions artistiques qui aujourd'hui encore transforment notre quotidien.

Merci à toutes et à tous d'avoir écouté cet épisode de l'émission *Un podcast, une œuvre* du Centre Pompidou. À bientôt pour le prochain podcast de la saison Art et collectif !



Crédits

Écriture et réalisation : Alice Maxia et Florence Sayag-Morat

Enregistrement : Ivan Gariel

Montage et mixage : Antoine Dahan

Avec la participation d'Élisa Hervelin, Jean-Jacques Lebel et Paul Ardenne

Habillage musical : Nawel Ben Kraïem et Nassim Kouti

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

<https://www.facebook.com/centrepompidou.publicshandicapes>

et Accessible.net https://accessible.net/paris/musee-art/centre-pompidou_5