

## SENSIBILISATION AU FAIT SOCIÉTAL : STRATÉGIE DE L'OEUVRE IMMERSIVE

« Fait social » à comprendre au sens le plus large « social », « sociétal », « socio-politique », « socio-historique », « socio-économique », etc.

La réflexion se limitera ici aux œuvres immersives dans les murs. Le cas des œuvres extérieures, dans l'espace public, in situ, pérennes, ou non, engagerait d'autres pistes et une réflexion longue non traitées ici.

Proposition d'une réflexion personnelle au regard d'une exigence et d'une expérience : Que veut dire être *dans* l'oeuvre ?

→ l'exigence

le croisement des questionnements du programme de l'option de spécialité, en l'occurrence ici « la présentation de l'oeuvre », « la mise en scène de l'image » avec notamment les propositions de B. KRUGER et W. KENTRIDGE, « artiste et société », etc.

La présentation des programmes par domaines chapitrés et par tableaux vise la lisibilité et non une méthodologie de traitement des contenus qui serait implicite, à savoir le compartimentage. Les notions plastiques et artistiques, l'artiste, l'oeuvre, le spectateur réfléchissent et se réfléchissent en réseau, en rhizome. Une infinité de croisements, de directions, de combinaisons, de problématiques – pour dire le mot – qui donne à l'art ce pouvoir quasi magique de l'inépuisabilité sémantique, de l'inépuisabilité des regards, des lectures, des compréhensions, des voyages, des expériences raisonnées et sensibles pour une même oeuvre.

→ l'expérience

la découverte d'une oeuvre : Shirin NESHAT, *Rapture*, 1999, film 16mm bi-canal transféré en format numérique, 12'55".

Installation vidéo vue à l'exposition *Au-delà de la couleur, le noir et le blanc dans la collection Pinault* au Couvent des Jacobins, Rennes, été 2021.

Dans une pièce obscure d'environ 35 m<sup>2</sup>, deux projections se font face, emplissant la totalité des deux murs blancs qui les accueillent. L'entrée se faisant par un des murs adjacents, je me retrouve immédiatement entre les deux projections. Deux groupes : d'un côté des femmes voilées, en noir, dans une vaste étendue désertique littorale ; de l'autre, des hommes en blanc enserrés dans les espaces aux hauts murs d'un vieux fort bordant la plage. Les deux groupes, tout en vaquant à des occupations qui semblent leur être réservées, se regardent, se scrutent, mais ne se parlent pas.

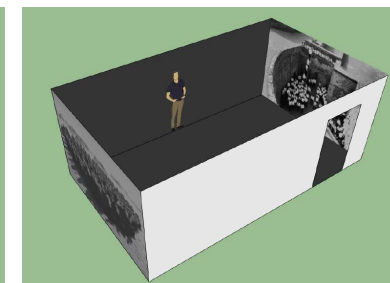
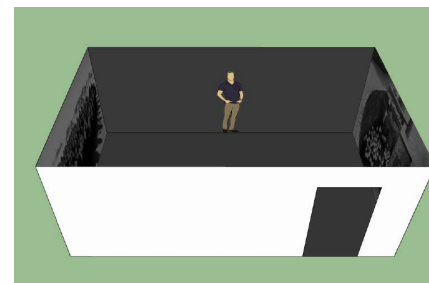
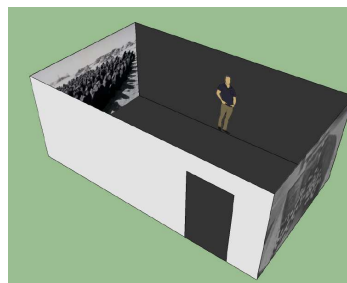
Je suis entre. Je ne peux m'extraire de cette situation, même en rasant le mur adjacent de la salle d'exposition. Je suis pris en tenaille. Impossible de faire quoi que ce soit à part tourner la tête à gauche, à droite et tenter de créer du regard le lien entre les deux images. C'est vain. À une tension des opposés dans le film répond une tension de l'impuissance pour moi. A la fin des projections, les femmes osent, poussent des barques, prennent la mer, prennent le large, partent au-delà de l'horizon, laissant les hommes, qui les regardent partir du haut de leur tour, dans le vieux bastion de leurs traditions. Départ symbolique mais constat d'une réalité des rapports hommes/femmes en Iran, constat d'un échec à apaiser ses rapports par le dialogue. L'oeuvre de NESHAT m'a fait vivre à moi – petit homme blanc occidental – spatialement et symboliquement, une distance sociale, la séparation catégorique des sexes.

NESHAT fait référence au poète et philosophe perse AL-RÛMÎ (XIIIe s.): «Ton vrai pays est l'endroit où tu veux aller, pas celui où tu es maintenant.»

L'oeuvre m'a donc marqué. Pourquoi ? Que s'est-il passé ? Le propos, la pertinence des images, le jeu des oppositions multiples, bien sûr. Mais qu'en est-il de ce dispositif immersif, de cet espace où je suis entré et de son agencement ? En quoi a-t-il contribué à, voire amplifié, ma sensibilisation à un fait politico-religieux majeur de la société iranienne ?



En fait, je pense que le médium a redoublé le message :



« Vous utilisez le symbolisme et la métaphore, une large palette de formes visuelles. De quoi vos choix artistiques procèdent-ils ?

- J'ai étudié l'histoire de l'art et c'est l'art conceptuel qui domine mes références et mes orientations. Il s'agit d'un langage qui oblige à lire entre les lignes, à chercher ce qui est dit au-delà de ce qui est montré. C'est la partie occidentale de ce qui influence mon travail mais je la conjugue avec les modes poétiques et allégoriques de l'Iran. Ce sont des formes subversives en ce qu'elles permettent de contourner les censures. Je suis très attachée aux arts de l'Islam pour ce qu'ils comportent de recherche de beauté, de symétrie, d'harmonie, de médiation avec le divin. Regardez les tapis d'Orient, les miniatures persanes, chaque fois une histoire est racontée. Cela m'inspire également. »

**Shirin Neshat, entretien à l'occasion de la sortie de son 1er long-métrage *Women without men*, L'Humanité, avril 2011.**

→ Après la photographie, l'artiste s'empare des moyens artistiques occidentaux contemporains, notamment l'installation vidéo.

→ Les représentations des hommes, des femmes, des lieux dans les vidéos renvoient à des figures et symboles orientaux (le désert, la mer, le fort,...) qui sont aussi incarnés par le dispositif lui-même :

l'individu, l'identité / le groupe, l'anonymat, l'uniformité (des personnages filmés, du spectateur dans la salle obscure) ;

l'étendue (des sites filmés, du grand angle et des projections) / l'enfermement (dans une situation, dans une salle obscure) ;

la symétrie / la complémentarité / l'opposition (noir et blanc, homme et femme, champ et contre-champ, droite et gauche...)

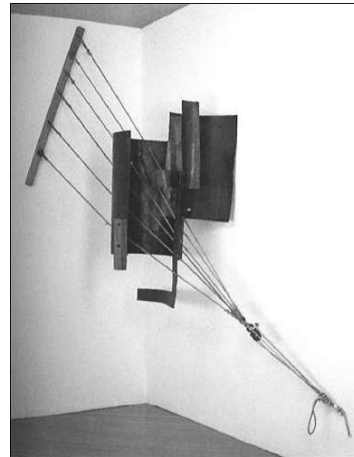
la distance / la proximité / la réunion impossible,...

## INSTALLATION IMMERSIVE : TENTATIVE DE DÉFINITION

L'installation artistique est difficile à définir car cette « forme » possède des frontières floues. On peut dire :

→ qu'elle trouve ses sources chez des précurseurs : l'espace de K. MALEVITCH envisagé dans son ensemble dans l'exposition *0.10* à Saint-Petersbourg (1915), l'espace *Proun* de EL LISSITZKY (1923),

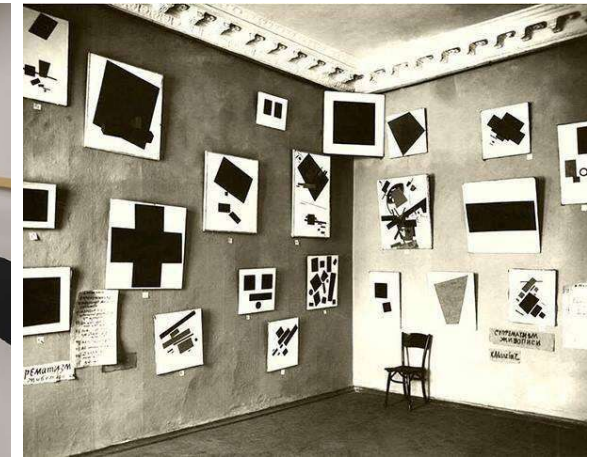
*Proun* de EL LISSITZKY (1923),



Vladimir TATLIN(E), *Contre-relief d'angle*, 1914, fer, cuivre, bois et câbles, 71x118 cm, Saint-Petersbourg, Musée d'Etat Russe.



EL LISSITZKY, *Espace Proun (Prounenraum)*, 1923/1965, reconstitution de l'Espace Proun de 1923 (pièce avec sol, murs et plafond peints), en 1965, bois, 300x300x260 cm, Eindhoven (Pays-Bas), Stedelijk-Van-Abbemuseum.



Vue des oeuvres de MALEVITCH présentées dans l'exposition *0.10*, galerie d'art Dobychina, Saint-Petersbourg, 1915.

les *Contre-reliefs* de V. TATLINE, les expositions surréalistes,...

En 1958, A. KAPROW évoque « l'environnement » et Y. Klein expose *Le vide* à la Galerie Iris Clerc. L'*Oxford English Dictionary* introduit dans son corpus en 1969 ; le premier théoricien à l'avoir défini semble être Frank POPPER dans son essai intitulé *Art, Action, Participation* en 1975.

→ qu'elle se développe dans les années 60/70 et devient un moyen d'expression majeur depuis 30 ans.

→ qu'elle s'appuie sur l'espace tridimensionnel qui l'accueille, contrairement à un simple accrochage ou dépose sur un socle, modes traditionnels de présentation qu'elle remet fondamentalement en cause. On évoque aussi l'éclatement de la notion de volume, du petit au monumental.

→ qu'elle a engendré une pluridisciplinarité et une porosité des frontières entre les arts, les médiums. Arts du spectacle vivant, arts du son, architecture, etc. On évoque l'hybridation, la mutation.

→ qu'elle diversifie les conditions de l'oeuvre d'art : pérenne/éphémère, in situ/remontable, spécifique,...

→ qu'elle a remis en cause la distance, la sollicitation et l'attitude traditionnelles du spectateur : plurisensorialité, interaction, séquençage, déplacement, ... immersion en opposition à la frontalité.

L'installation immersive engage de plus un critère évident au 1er abord et qui la typifierait :

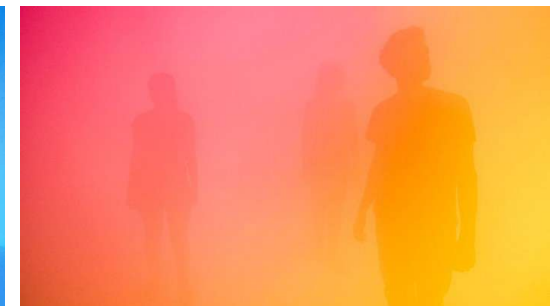
→ la pensée et la création et d'un espace tridimensionnel qui entourerait le spectateur partiellement ou totalement. Mais, au regard de certains dispositifs qualifiés d'immersifs et conservant malgré tout une frontalité – comme l'installation *More Sweetly play the dance* de William KENTRIDGE – , cette évidence paraît réductrice. Disons plutôt que l'espace du sensible occupé par l'oeuvre – car il ne s'agit pas seulement d'espace physique – emplit et bien souvent outrepassé les limites du champ perceptif du spectateur. Elle introduit un hors-champ fort.

## ISOLEMENT ET POROSITÉS

Par la même, être plongé dans l'oeuvre est sensé envahir pleinement l'espace mental du spectateur. Certaines oeuvres, comme celles d'Ernesto NETO ou de Ann Veronica JANSSENS par exemple, usent d'une mise en condition du spectateur : l'écoute de sa propre nature d'être percevant, mettant en place des environnements sujets à la contemplation, à la



Ernesto NETO, *Walking on Venus blue cave*, 2001, Denver Art Museum.



Ann Veronica JANSSENS, *Pink and yellow*, 2000-14, brouillard artificiel, lumière naturelle, filtres colorés Collection IAC, Rhône-Alpes.

méditation, au fait de s'immerger dans le fait même d'être vivant. Se jouent là des notions de prise de conscience de ses propres sens, de la vue à la proprioception. L'oeuvre s'apparente à une bulle sensorielle. Pour atteindre son but, l'artiste isole donc le spectateur, tente de l'extraire du réel, de l'abstraire des contingences du quotidien. Peut-être de nouvelles propositions à ce que Clément GREENBERG avait nommé un « art pur », traitant uniquement de notions plastiques et sensorielles.

Le musée, et dans une moindre mesure la galerie, sont déjà des bulles : des lieux particuliers, calmes et normés, où l'on entre par un protocole explicite et implicite engageant un comportement réglé, semblant à part du monde. C'est pour cela que nous n'aimons pas qu'il y ait trop de monde lors de nos visites d'expositions, outre le fait qu'il est parfois difficile dans les grandes manifestations d'approcher des œuvres.

Sortir du musée qui a absorbé mon attention me fait le même effet que sortir du cinéma : un léger étourdissement, variablement agréable, celui du retour « sur terre ». Transition brutale que R. BARTHES a évoqué dans *En sortant du Cinéma*, courte réflexion parue dans la revue *Communications* en 1975 (rééditée dans le recueil *Le bruissement de la langue*, 1984) : cinéma comme système de projection (projecteur/écran, spectateur/écran, spectateur/personnage), comme séance d'hypnose collective consentie.

*« Le sujet qui parle ici doit reconnaître une chose : il aime à sortir d'une salle de cinéma. Se retrouvant dans la rue éclairée et un peu vide (c'est toujours le soir et en semaine qu'il y va) et se dirigeant mollement vers quelque café, il marche silencieusement (il n'aime guère parler tout de suite du film qu'il vient de voir), un peu engourdi, engoncé, frileux, bref ensommeillé : il a sommeil, voilà ce qu'il pense; son corps est devenu quelque chose de sopitif, de doux, de paisible : mou comme un chat endormi, il se sent quelque peu désarticulé, ou encore (car pour une organisation morale le repos ne peut être que là) : irresponsable. Bref, c'est évident, il sort d'une hypnose. Et de l'hypnose [...], ce qu'il perçoit, c'est le plus vieux des pouvoirs : le guérissement. Il pense alors à la musique : n'y a-t-il pas des musiques hypnotiques? Le castrat Farinelli, dont la messa di voce fut incroyable « tant par la durée que par l'émission » endormit la mélancolie morbide de Philippe V d'Espagne en lui chantant la même romance tous les soirs pendant quatorze ans. »*

**R. BARTHES, *En sortant du Cinéma*, revue *Communications* en 1975 (rééditée dans le recueil *Le bruissement de la langue*, 1984).**

→ Peut-on remplacer dans cet extrait le cinéma par le musée quand il nous a emmené ailleurs, quand nous avons particulièrement apprécié l'exposition ?

Peut-on remplacer le cinéma dans cet extrait par l'installation immersive ?

Car il en va ainsi que de nombreuses installations immersives reprenant ou s'approchant du dispositif du cinéma : pénombre ou obscurité, image démesurée, son enveloppant.

Mais certaines œuvres immersives, engagées, comme celle de S.NESHAT, ne tentent pas d'emplir notre tête uniquement par les sensations éprouvées par notre corps. Elles laissent une place mentale à notre savoir du monde, sans cesse actualisé, à notre regard critique sur nos vies et nos sociétés, nourries de nos expériences personnelles et de notre fréquentation des médias. Ces œuvres sont donc ouvertes sur l'extérieur, le monde réel. L'artiste convoque notre hors-champ. Si l'installation franchit les disciplines et les médiums, l'installation immersive engagée franchit la frontière de sa propre physicalité.

→ Alors, n'existe-t-il donc pas un paradoxe à user d'une stratégie d'isolement pour évoquer les événements passés, présents, futurs de l'extérieur ?

C'est peut-être ce paradoxe apparent qui a décidé certains artistes à travailler hors les murs, pour rapprocher leur œuvre de la vie réelle. De ce point de vue, les œuvres engagées *in situ*, c'est-à-dire prenant en compte l'entièreté des caractéristiques d'un lieu, de sa matérialité à sa vie, semblent les plus pertinentes.

→ Autre paradoxe : Cette immersion se doit d'engager un recul critique, fut-il immédiat ou différé. Mais comment objectiver un problème, un système, une problématique quand on est placé dedans ? Cela me fait penser la théorie de Kurt GÖDEL qui explique qu'un système doit être fermé, isolé, perçu de l'extérieur pour être entièrement expliqué. (Ce qui montrerait par exemple qu'on ne pourra jamais expliquer entièrement l'univers puisqu'on en fait partie.)

En fait, je ne pense pas que l'artiste cherche à ce qu'on règle les problèmes, il use du sensible pour nous... sensibiliser. Il compte que l'on vienne au musée avec nos bagages, notre culture et notre intelligence, qu'on les mettent en dialogue avec son œuvre au moment T de sa perception, puis qu'on s'en détache immédiatement après, ou plus loin dans le temps, qu'on y revienne, qu'on s'y intéresse voire qu'on se documente pour comprendre les ramifications complexes de ce qu'il a mis en œuvre. Un effet retard, en somme, engagé par une expérience, par une amplification de la sensibilité, due à l'immersion. L'œuvre est une boîte de résonance et son écho se poursuit quand on s'en est détaché physiquement.

## **DEUX AXES MAJEURS DE L'OEUVRE IMMERSIVE**

Il est courant de lire que l'œuvre immersive s'inscrit dans le courant initié au XXe s. d'un art tentant de se rapprocher de la vie. Non pas dans les sujets qu'il aborde – l'art aborde le sociétal depuis toujours, c'est aussi pour cela qu'il est une trace historique majeure – , mais dans les moyens utilisés. Cela semble contradictoire avec ce que j'énonçais plus haut.

En fait, non.

- 1) L'œuvre immersive est architecturée, ne serait que pour tenir debout et pour qu'on puisse pénétrer son (ses) espace(s). En ce sens, elle redouble l'architecture qui l'accueille, jusqu'à s'y confondre. Soit elle est elle-même une construction dans la construction, devient architecture en soi, soit elle s'approprie les éléments architecturaux déjà présents. Il en résulte plus qu'une confusion, une fusion entre l'espace de l'art et l'espace du réel. Dans l'œuvre de NESHAT, l'espace de la salle devient l'espace de l'œuvre, une distance, un intervalle incompressible entre les deux films. Cette fusion s'opère avec d'autant plus d'effet quand l'artiste évoque la collection, l'histoire, la mémoire alors qu'il expose dans un Musée.



Hans HAACKE, *Germania*, 1933, Biennale de Venise, pavillon allemand.

H. HAACKE, *Germania*, 1933.

Un énorme deutschmark, une photo d'Adolf Hitler (prise lors de la visite de la Biennale de 1938), un sol en dalles de pierre descellées puis cassées, des lettres de plomb sur le mur du fond. L'histoire se confond avec le présent, il est impossible de savoir si le geste de l'artiste a consisté à s'approprier pleinement le pavillon – après tout c'est le principe de la Biennale, d'*investir* le pavillon - ou s'il n'est que support de son intervention. L'oeuvre immerge le spectateur dans le lieu d'exposition, son histoire. L'oeuvre est in situ dans sa galerie.

L'oeuvre consiste à constater la violence d'un désastre. Les propos de HAACKE le confirme :

*"J'ai appris que l'aspect actuel du pavillon était lié à l'arrivée au pouvoir d'Hitler en 1933. Dans le cadre d'une excursion à Venise pour une rencontre avec son camarade Benito Mussolini, l'homme qui n'avait pas réussi comme peintre à Vienne, a visité la Biennale et le pavillon allemand. Hitler n'a pas aimé ce qu'il a vu. En conséquence, en 1937, une exposition intitulée "Art dégénéré" s'est ouverte à Munich et les plans pour changement de style du pavillon de Venise ont été approuvés. Une nouvelle identité officielle nationale était en cours d'élaboration, tout comme les préparatifs de l'expansion de l'Allemagne au-delà de ses frontières et l'introduction d'un programme mortel de nettoyage ethnique."*

**Hans HAACKE, revue *Tate Papers*, n°12, automne 2009.**

→ On peut aisément imaginer les émotions du visiteur entrant dans le pavillon face à la photographie, déambulant dans l'espace vide.

2) Conséquemment à cette abolition des frontières spatiales implicites, l'oeuvre immersive détruit la relation distante et opposée sujet/objet, visiteur/oeuvre. Il s'agit d'abandonner l'observation et de plonger dans la situation.

Plus que dans une configuration spatiale d'objets, d'images, etc, l'artiste immerger le spectateur dans un problème – car il s'agit bien souvent de problèmes – sociétal et de lui assigner, ou plutôt de le mettre en condition de s'assigner, une place physique et mentale dans ce problème, souvent en l'isolant des autres.

L'artiste, en tant qu'acteur de la cité, prend part au débat en usant donc de l'immersion pour d'adresser au spectateur au-delà – ou en-deçà ? - du discours verbal. C'est pour cela que l'on peut dire qu'il propose une *situation* émotionnelle et politique.

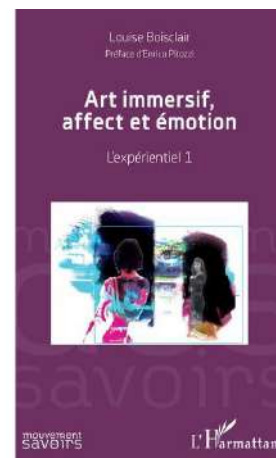
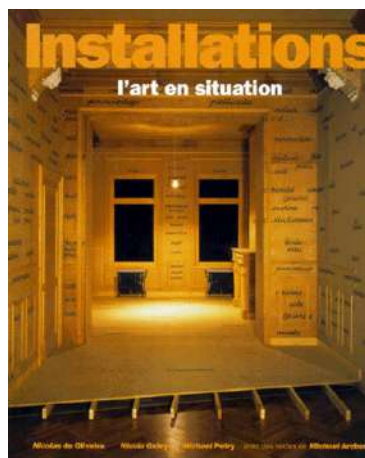
Ainsi, peut-on avancer que l'oeuvre de Barbara KRUGER n'est pas une simple installation faite d'images, de textes, de son. Du moins pas seulement. L'oeuvre réside en fait *en nous*, c'est ce sentiment provoqué de stress, d'oppression, en fait de submersion agressive plus que d'immersion.

Typique de notre époque en quête d'intensité des émotions, l'immersion ne se cantonne pas à l'art, elle est devenue une figure archétypale communicationnelle contemporaine permettant de caractériser et d'explorer l'état de notre présence au monde.

L'immersion est aujourd'hui « une référence conceptuelle et existentielle en matière de vécu ». Etienne Amato

Face au succès flagrant des dispositifs spectaculaires de projection de reproduction d'oeuvres, rendues possibles grâce à la technique du mapping vidéo (La Villette, l'Atelier des lumières, etc.), on pourra s'interroger : *Les tournesols* de Van Gogh, *Le baiser* de Klimt ne sont-ils plus assez « puissants » pour notre époque ? Ne nous suffisent-ils plus ?

### Des livres et des liens pour aller plus loin :



- Noémie Duhamel, *Sur la notion de "présence", le spectateur et l'image immersive*. <https://voiretpenser.hypotheses.org/1117>

- Valérie Genest, *Rêves de l'infini...Réflexions sur l'Installation Immersive Interactive*. <https://corpus.ulaval.ca/jspui/bitstream/20.500.11794/25334/1/30213.pdf>

- Joséphine Bindé, *La fièvre de l'art immersif*. <https://www.beauxarts.com/grand-format/la-fievre-de-lart-immersif/>



## *Diaporama*

# Sensibilisation au fait sociétal : stratégie de l'oeuvre immersive



**William KENTRIDGE** (né en 1955, Johannesburg),  
*More Sweetly Play the Dance [Jouer la danse plus doucement]*, 2015,  
dimensions variables, installation vidéo 8 canaux haute définition, 15 min,  
avec 4 porte-voix,  
Ottawa, musée des Beaux-arts du Canada.

4 vues d'installation à la Marian Goodmann Gallery, New York, 2016. Photos : Cathy Carver.

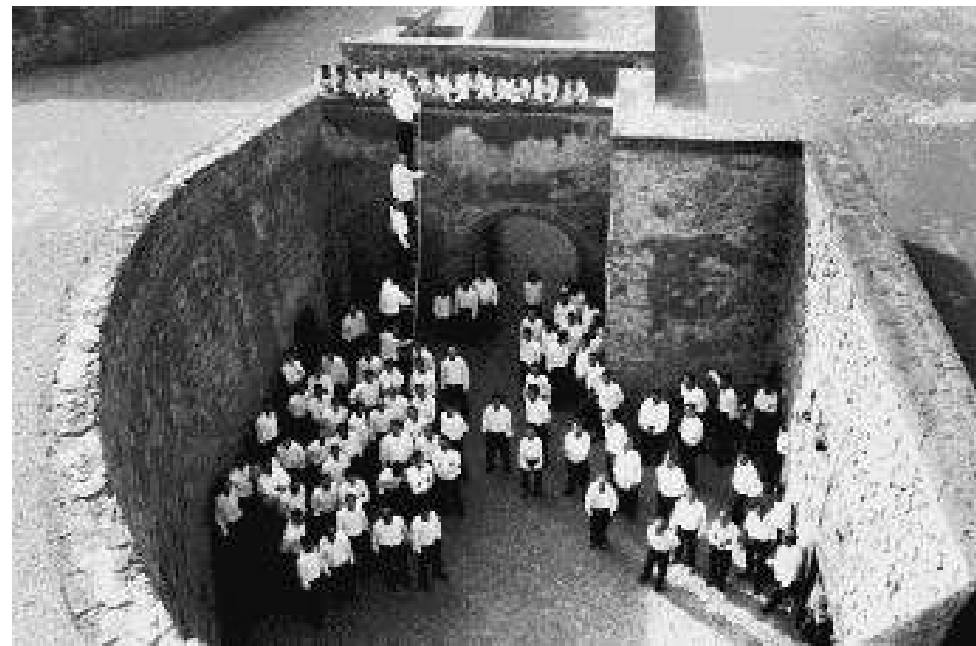
<https://www.youtube.com/watch?v=SiVsIWwvcg8>

**Barbara KRUGER** (née en 1946, Newark, USA),  
*Untitled [sans titre]*, 1994-95, sérigraphies et photographies sur papier,  
enregistrement sonore, dimensions variables,  
Museum Ludwig, Cologne, Allemagne.

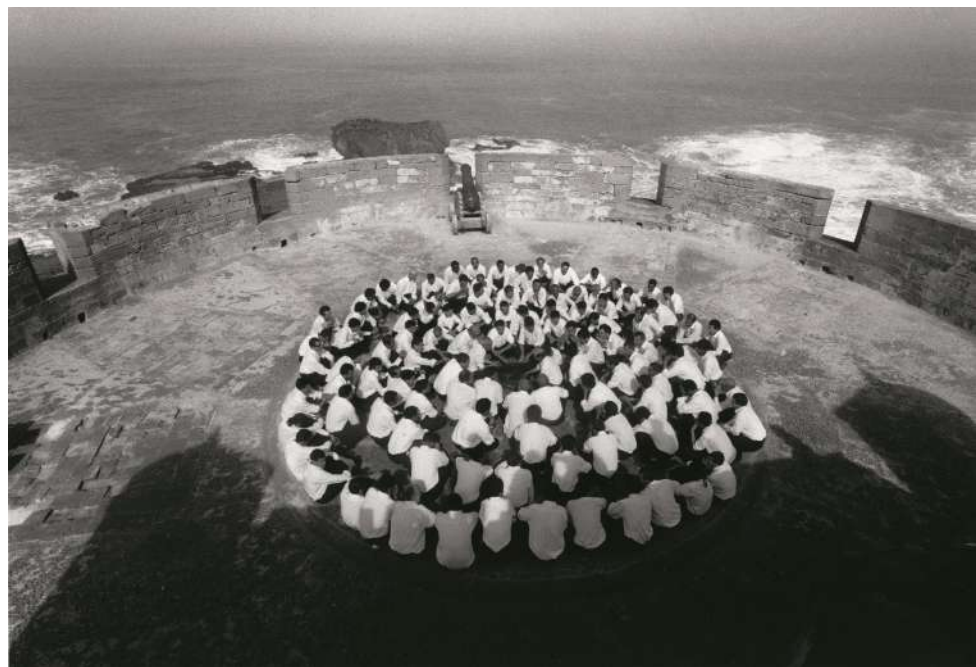
4 vues de l'installation au Museum Ludwig.

[https://www.youtube.com/watch?v=BRDsb3zkrQg&ab\\_channel=potlatchraumzeit](https://www.youtube.com/watch?v=BRDsb3zkrQg&ab_channel=potlatchraumzeit)



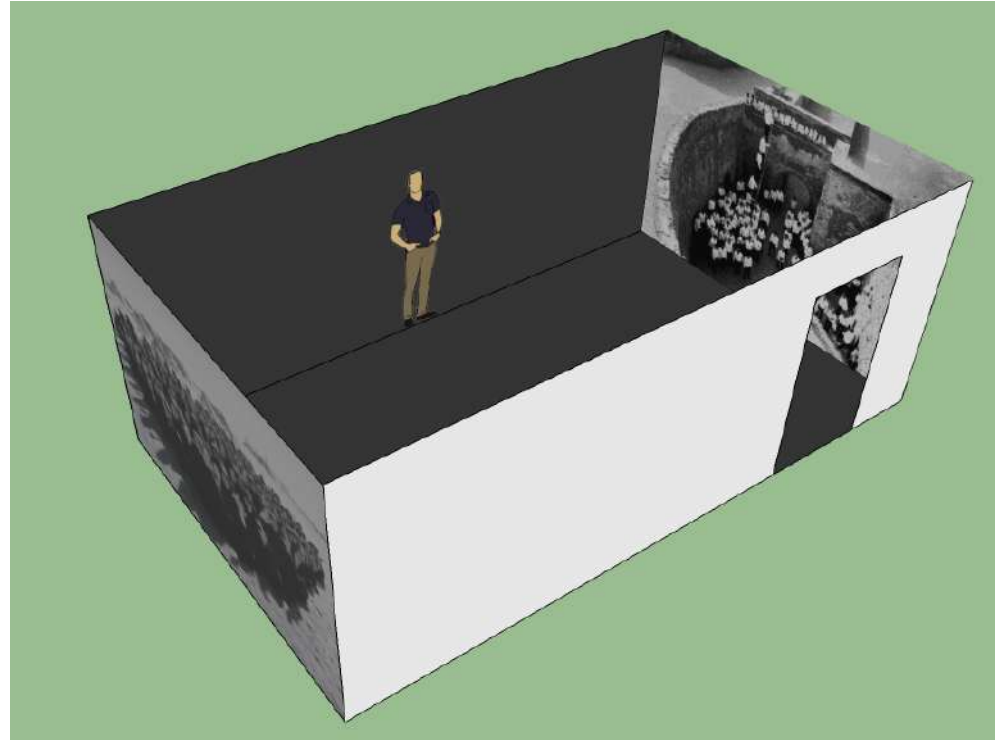
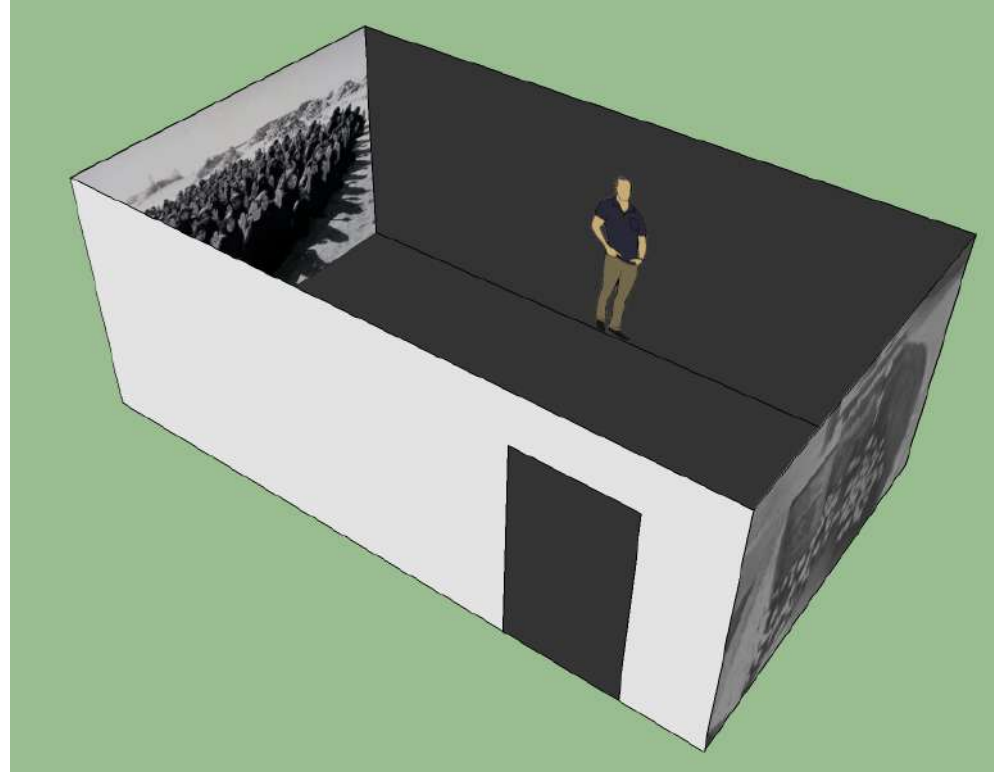
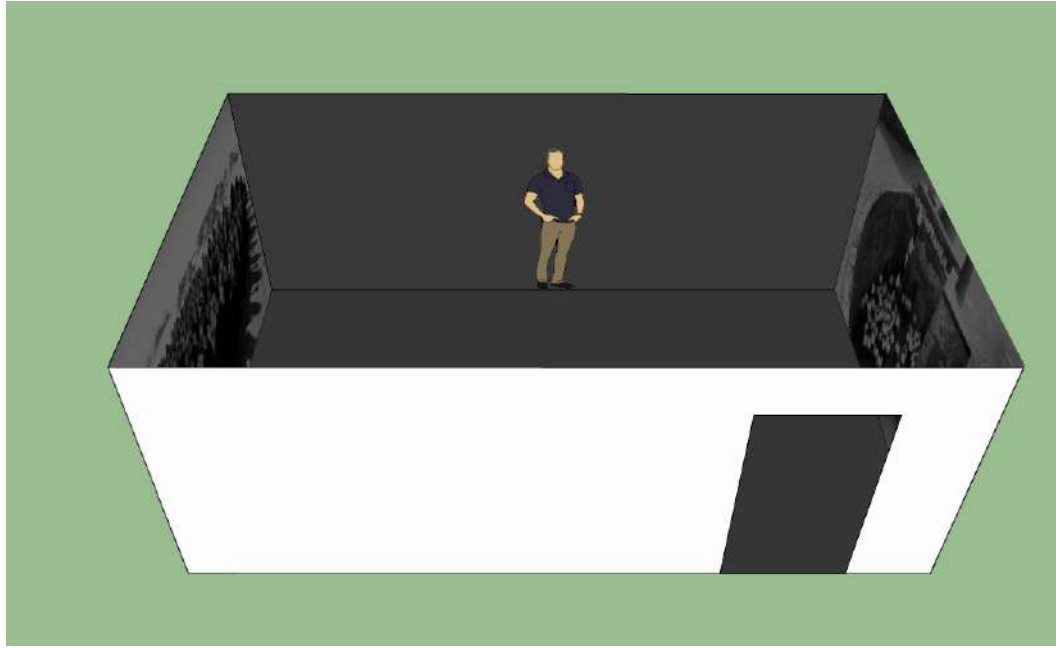


**Shirin NESHAT, *Rapture*, 1999, film 16mm bi-canal transféré en format numérique, 12'55"**





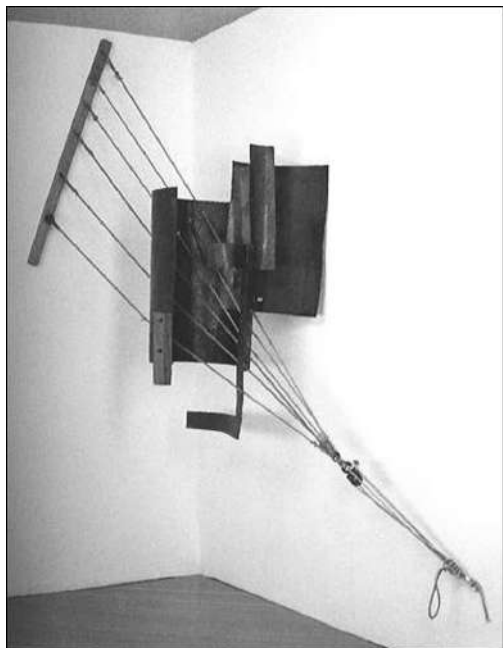
**Shirin NESHAT, *Rapture*, 1999, film 16mm bi-canal transféré en format numérique, 12'55"**



**« Vous utilisez le symbolisme et la métaphore, une large palette de formes visuelles. De quoi vos choix artistiques procèdent-ils ?**

**- J'ai étudié l'histoire de l'art et c'est l'art conceptuel qui domine mes références et mes orientations. Il s'agit d'un langage qui oblige à lire entre les lignes, à chercher ce qui est dit au-delà de ce qui est montré. C'est la partie occidentale de ce qui influence mon travail mais je la conjugue avec les modes poétiques et allégoriques de l'Iran. Ce sont des formes subversives en ce qu'elles permettent de contourner les censures. Je suis très attachée aux arts de l'Islam pour ce qu'ils comportent de recherche de beauté, de symétrie, d'harmonie, de médiation avec le divin. Regardez les tapis d'Orient, les miniatures persanes, chaque fois une histoire est racontée. Cela m'inspire également. »**

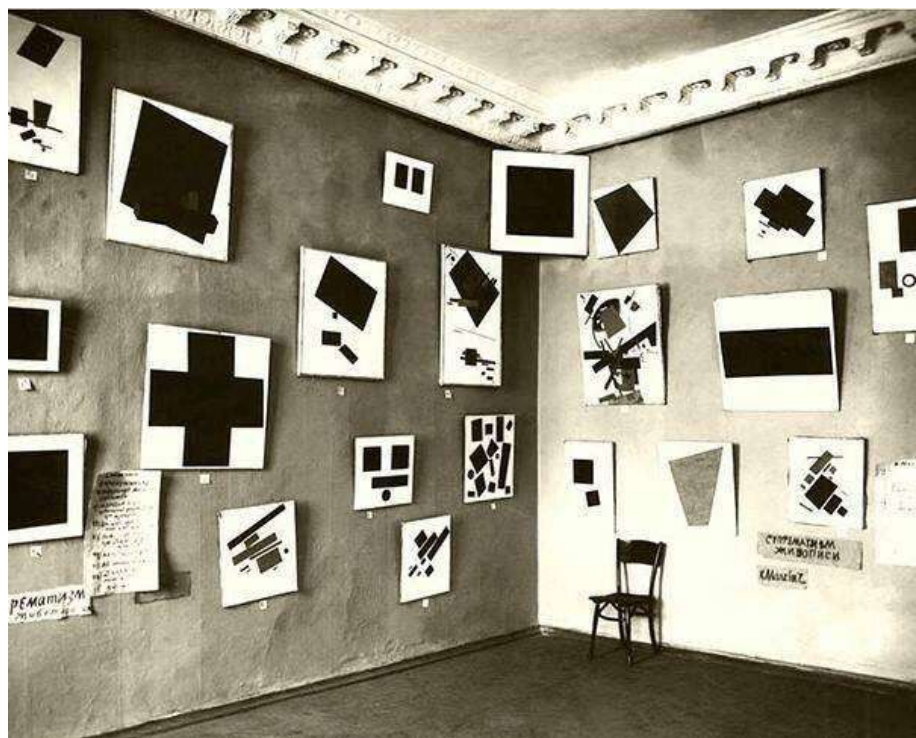
**Shirin Neshat, entretien à l'occasion de la sortie de son 1er long-métrage Women without men, L'Humanité, avril 2011.**



**Vladimir  
TATLIN(E),  
*Contre-relief  
d'angle*, 1914, fer,  
cuivre, bois et  
câbles, 71x118  
cm, Saint-  
Pétersbourg,  
Musée d'Etat  
Russe.**



**EL LISSITZKY, *Espace Proun  
(Prounenraum)*, 1923/1965,  
reconstitution de l'Espace Proun  
de 1923 (pièce avec sol, murs et  
plafond peints), en 1965, bois,  
300x300x260 cm, Eindhoven  
(Pays-Bas), Stedelijk-Van-  
Abbemuseum.**



**Vue des oeuvres de  
MALEVITCH présentées  
dans l'exposition 0.10,  
galerie d'art Dobychina,  
Saint-Pétersbourg, 1915.**



**Ernesto NETO, *Walking on Venus blue cave*, 2001, Denver Art Museum.**

**Ann Veronica JANSSENS, *Pink and yellow*, 2000-14, brouillard artificiel, lumière naturelle, filtres colorés  
Collection IAC, Rhône-Alpes.**





**« Le sujet qui parle ici doit reconnaître une chose : il aime à sortir d'une salle de cinéma. Se retrouvant dans la rue éclairée et un peu vide (c'est toujours le soir et en semaine qu'il y va) et se dirigeant mollement vers quelque café, il marche silencieusement (il n'aime guère parler tout de suite du film qu'il vient de voir), un peu engourdi, engoncé, frileux, bref ensommeillé : il a sommeil, voilà ce qu'il pense; son corps est devenu quelque chose de sopitif, de doux, de paisible : mou comme un chat endormi, il se sent quelque peu désarticulé, ou encore (car pour une organisation morale le repos ne peut être que là) : irresponsable. Bref, c'est évident, il sort d'une hypnose. Et de l'hypnose [...], ce qu'il perçoit, c'est le plus vieux des pouvoirs : le guérissement. Il pense alors à la musique : n'y a-t-il pas des musiques hypnotiques? Le castrat Farinelli, dont la messa di voce fut incroyable « tant par la durée que par l'émission » endormit la mélancolie morbide de Philippe V d'Espagne en lui chantant la même romance tous les soirs pendant quatorze ans. »**

**R. BARTHES, *En sortant du Cinéma*, revue *Communications* en 1975 (rééditée dans le recueil *Le bruissement de la langue*, 1984).**



**Hans HAACKE, *Germania*, 1993, Biennale de Venise, pavillon allemand.**



***"J'ai appris que l'aspect actuel du pavillon était lié à l'arrivée au pouvoir d'Hitler en 1933. Dans le cadre d'une excursion à Venise pour une rencontre avec son camarade Benito Mussolini, l'homme qui n'avait pas réussi comme peintre à Vienne, a visité la Biennale et le pavillon allemand. Hitler n'a pas aimé ce qu'il a vu. En conséquence, en 1937, une exposition intitulée "Art dégénéré" s'est ouverte à Munich et les plans pour changement de style du pavillon de Venise ont été approuvés. Une nouvelle identité officielle nationale était en cours d'élaboration, tout comme les préparatifs de l'expansion de l'Allemagne au-delà de ses frontières et l'introduction d'un programme mortel de nettoyage ethnique."***

**Hans HAACKE, revue *Tate Papers*, n°12, automne 2009.**

