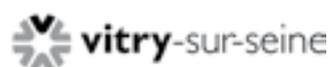


CQFD Ce qu'il
faut découvrir

Dossier documentaire de l'Équipe des publics du MAC/VAL

**TANIA
MOURAUD**
« AD NAUSEAM »

Exposition du 20 septembre 2014
au 25 janvier 2015



Tania Mouraud « AD NAUSEAM »

Pour son exposition au MAC/VAL, Tania Mouraud inaugure une installation monumentale de vidéo et de son et confronte le spectateur à un de ses thèmes majeurs, celui de la destruction par l'Homme de sa propre histoire, représentée ici par l'élimination massive de livres.

« AD NAUSEAM » se déploie à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du MAC/VAL, sur les façades du musée, les panneaux d'affichage libre de la ville ainsi que sur le billet d'entrée.

Depuis la fin des années soixante, le travail de Tania Mouraud s'inscrit dans une pratique questionnant les rapports de l'art et des liens sociaux en utilisant différents médiums : peinture, installation, photo, son, vidéo, performance.

Depuis 1998, elle utilise la photo, la vidéo et le son dans une forte relation à la peinture pour questionner différents aspects de l'histoire et du vivant.

Exposition en co-production avec l'Ircam-Centre Pompidou (Institut de recherche et coordination acoustique/musique), réalisée avec le soutien de la Ville de Vitry-sur-Seine.

SOMMAIRE

- 1) *D'un médium à l'autre* p.7
- 2) *Représentations du désastre* p.13
- 3) *L'artiste, témoin du monde
en ruines* p.27
- 4) *Vitesse, montage et angoisse* p.37
- 5) *De grandes images* p.43
- 6) *Occuper l'espace*..... p.47
- 7) *L'espace public
comme espace politique*..... p.63
- 8) *Langage, street art,
typographie*..... p.73

D'UN MÉDIUM À L'AUTRE



Tania Mouraud, *Peinture médicale*, 1966.
Acrylique sur toile (œuvre détruite)
© Adagp, Paris, 2014.

Avec mon mode de fonctionnement, dès que j'ai fini quelque chose, je passe à autre chose. Je coupe, j'élague, je brûle. [Il faut] toujours être comme une débutante. À chaque fois, je change de médium, je ne maîtrise rien du tout. Et c'est dans cette non-maîtrise du médium que passe l'émotion.

Tania Mouraud, entretien avec Frank Lamy, catalogue de l'exposition « AD NAUSEAM » au MAC/VAL, 2014.

Depuis une cinquantaine d'années, Tania Mouraud questionne les rapports de l'art et des liens sociaux en utilisant différents médiums : peinture, installation, photographie, son, vidéo, performance, etc. L'artiste explore ces différents moyens d'expression de manière individuelle, voire cloisonnée. En effet, chacun d'entre eux correspond à une époque particulière de sa vie et à un développement ou une recherche spécifique. Toutefois, ces différentes explorations sont liées par la question de la perception.

Fréquentant les musées et les artistes depuis son enfance, Tania Mouraud entame sa carrière artistique vers l'âge de 20 ans. En 1960, elle s'installe à Düsseldorf, qui est alors un foyer important des avant-gardes artistiques : elle y côtoie Joseph Beuys, les artistes du Groupe Zero (Günther Uecker, Heinz Mack, Otto Piene), Reiner Ruthenbeck, Gotthard Graubner, Alexander von Vegesack. Par ailleurs, elle découvre John Cage, les actions du groupe Fluxus et le jazz.

Peinture

Sa première pratique est picturale. En 1962, elle commence à peindre, dans la veine de l'abstraction géométrique, puis de la peinture gestuelle, influencée par Georges Mathieu. Revenant à Paris en 1964, elle fréquente les artistes de l'abstraction américaine, du cinétisme et du Nouveau Réalisme. Sa première exposition, à la galerie Zunini en 1966, présente des formes inspirées de planches anatomiques médicales, peintes en aplats et souvent cernées de noir.

Dès 1968, elle cherche des moyens d'élargir le champ de sa peinture grâce à de nouveaux matériaux, par exemple des rubans adhésifs colorés, qui lui permettent de tendre vers la géométrie et des formes modulaires. Sa dernière peinture, *Infini au carré*, se compose de feuilles de stratifié blanc collées sur panneau de bois.

En 1969, Tania Mouraud brûle la totalité de ses tableaux, dans la cour de l'hôpital de Villejuif. Cet autodafé marque sa rupture avec la peinture et son changement d'orientation.



Tania Mouraud, *Autodafé*, 1969.
Performance, Hôpital de Villejuif.
Photo © Peter Minor
© Adagp, Paris, 2014.

Installation / Environnement

Tania Mouraud s'attache alors à concevoir des espaces, notamment les *Initiation Rooms*: des pièces souvent blanches, épurées, baignées d'une lumière et d'une bande-son étudiées, favorisant l'introspection et une appréhension psychosensorielle de l'espace.

Cette pratique est nourrie par ses voyages réguliers en Inde et sa rencontre en 1970 avec des artistes tels que Jon Gibson et La Monte Young. Elle invitera ce dernier à donner un concert, en 1971, dans son *Initiation Room n°2*, en compagnie de Marian Zazeela, Pandit Prân Nath, Ann et Terry Riley.

Photographie

À partir de 1971, elle mène également une pratique photographique, abordant les questions du corps et de l'identité: *People call me Tania Mouraud, My bodies...* Elle réalise ainsi ses premières œuvres mêlant textes et photos.

Tania Mouraud reviendra également à l'image dans les années 1980: d'abord par des reportages photographiques, ciblant des éléments de l'espace urbain, mais aussi la nuit parisienne, des inconnus (par exemple *Vitrines, Rétrovisées, Made in Palace*).

Tania Mouraud, *Vitrines*, 1981.
Photographie noir et blanc,
13 x 18 cm. 3 exemplaires.
Courtesy Galerie
Rabouan-Moussion, Paris.
© Adagp, Paris, 2014.



Mots et images

Dans les années 1970, Tania Mouraud se tourne vers l'art conceptuel, en travaillant le texte, son support et son espace, sous l'influence de Joseph Kosuth, Art & Language, Terry Atkinson, Bernar Venet... À l'époque, elle suit des cours de philosophie, de mathématiques et de logique à l'Université libre de Vincennes.

Wall is seen, sa première œuvre murale sans image, en 1972, se compose d'énoncés qui interrogent la manière dont on peut appréhender visuellement les concepts. Celui qui voit, l'acte de voir et l'objet vu sont pensés sur un principe d'équivalence.

Lors de la performance *Kairos*, en 1978, Tania Mouraud écrit un poème d'un sage indien sur une bâche de plastique transparent, alors que les spectateurs se tiennent de l'autre côté de celle-ci, la regardant ou lui tournant le dos pour lire le texte réfléchi dans le miroir.



Tania Mouraud, *Kairos*, 1978.
Performance, Franklin Furnace
Inc., New York.
Photo © Dan Graham.
© Adagp, Paris, 2014.

En 1977, elle affiche pour la première fois dans l'espace public lors de *City Performance n°1* : le mot « NI » est déployé sur 54 panneaux publicitaires dans le nord-est parisien. Ce type de projet sera réitéré en 1980 avec des photographies de femmes au travail, puis en 1991, avec *Faire-part* : les noms de victimes d'agressions racistes sur des affichettes placardées sans autorisation dans plusieurs villes françaises.

S'ensuit un travail typographique sur la contre-forme, la présence en creux, en négatif, des lettres. Les séries *Black Power* et *Black Continent*, entre 1988 et 1992, sont constituées de mots dont les lettres n'apparaissent sur le blanc du mur que grâce à la matérialisation des contre-formes, en noir, plus ou moins épaisses.

Cette réflexion sur la lisibilité du texte se poursuivra dans les *Wall Paintings*, à partir de 1989. Des lettres noires rectilignes, très étirées et rapprochées, forment un mot ou une phrase : « seeing is foreseeing »,

« memory », « seeing yourself seeing », « I have a dream », « woman is beautiful », etc.

De 1994 à 1998, Tania Mouraud crée des reliefs picturaux disposés sur des murs sombres, titrés *De la décoration à la décoration*: des caissons de bois peints de bandes colorées et estampés d'un motif en léger relief, évoquant les barrettes de décoration civiles ou militaires.



Tania Mouraud, *De la décoration à la décoration (Pays Bas)*, 1996.
Acrylique sur bois, 11,2 x 27,4 x 17,6 cm
chaque élément.
Collection de l'artiste et collection particulière. Photo © D.R.
© Adagp, Paris, 2014.

Vidéo

L'idée de déambulation, de déplacement, de transitoire, qui était déjà au cœur de son travail photographique, va s'incarner dans sa pratique de la vidéo, art de l'image en mouvement.

L'une des premières vidéos de Tania Mouraud, *Route #1*, datée de 2001, a été filmée depuis la portière d'une voiture, sur le périphérique parisien, la nuit. L'idée de « route comme fil conducteur de l'image et comme métaphore de la mémoire » se prolonge avec *Sightseeing*, en 2002. Au son d'une musique Klezmer, un paysage se déroule sous l'œil de la caméra, jusqu'à l'entrée du camp de concentration de Natzweiler-Struthof, en Alsace. Au cours de ces mêmes années, les films *Machines désirantes* et *La curée* montrent des images colorées, grouillantes et mouvementées d'animaux luttant pour leur subsistance. La violence et la destruction du monde figurant dans ses thèmes de prédilection, ils induisent des montages plus frénétiques, saccadés, heurtés.

Installation vidéo et performance

Depuis la fin des années **2000**, Tania Mouraud crée des installations vidéo: dispositifs associant un ou plusieurs écrans et une bande-sonore qui peut être spatialisée. Tandis que l'on voit dans *Ad infinitum* (2007) des baleines grises migrant dans les lagons de Laga au Mexique, *La fabrique* (2006) montre des ouvriers du Kerala (sud de l'Inde) qui travaillent sur des machines à tisser, filmés en plan rapproché. L'installation réunit 25 écrans de télévision et 4 projections murales, accompagnés de bandes sonores à partir de 29 sources de son différentes, reproduisant le bruit du travail de ces ouvriers.

Images et sons peuvent également être mixés en direct par Tania Mouraud / DJ T MOUR lors de performances (*DLPDA* au Musée de la Chasse et de la nature en 2009, *PreVitSoRaN #1* lors de la Nuit Blanche parisienne en 2012, *ReYisToW* à la galerie Backslash en 2014). Son travail sur le son et la musique expérimentale s'incarne également à travers son groupe «Unité de production», depuis **2002**.

DJ T MOUR (Tania Mouraud),
MiHsiTh, 2011.
Performance vidéo et son.
Art Alliance, Philadelphia.
Photo © D.R. © Adagp, Paris, 2014.



REPRÉSEN- TATIONS DU DÉSASTRE



Tania Mouraud, *AD NAUSEAM*,
2012-14 (détail).
Installation vidéo et son, 3 écrans,
27 enceintes, 72' (en boucle).
Coproduction MAC/VAL et Ircam -
Centre Georges Pompidou.
© Adagp, Paris, 2014.

*Dans mes derniers travaux, il y a la nature,
il y a les animaux, mais il y a aussi les usines,
il y a la plus grande casse d'Europe.
Ce qui m'intéresse, c'est de travailler sur
les terreurs, les terreurs personnelles. Un peu
dans le genre des contes de Grimm, quand
on nous raconte des histoires qui nous font peur,
mais qu'on aime bien quand même. Mes œuvres
évoquent la peur fondamentale de l'être humain.*

Tania Mouraud, entretien avec Catherine Grenier, *At the core*, catalogue
d'exposition, École supérieure des beaux-arts, Montpellier, 2010, p.60.

Du constat à la métaphore

Les vidéos de Tania Mouraud sont d'une grande simplicité : elles se concentrent sur une activité, un paysage ou un geste. De même, la plupart d'entre elles prennent pour objets des phénomènes existants que l'artiste ne met pas en scène. C'est le cas de *Machines désirantes*, où des carpes se pressent dans un bassin, de *Niagara*, où le déferlement des chutes d'eau américaines emplissent l'écran, ou encore du *Verger*, où alternent gros plans d'arbres en fleur et images de guerre trouvées à la télévision ou sur Internet. Basées sur l'enregistrement du réel, ces œuvres se chargent ensuite de diverses associations, de réminiscences et d'émotions.

Dans les images, en effet, il n'y a pas de violence. Elle est suggérée par notre culture commune des images.

Tania Mouraud à propos de *Sightseeing*, entretien avec Frank Lamy pour le catalogue de l'exposition « AD NAUSEAM » au MAC/VAL, 2014.

C'est le cas de *AD NAUSEAM*, œuvre produite pour le MAC/VAL et tournée dans une usine de recyclage du papier. On y voit des tombereaux de livres déversés au sol, emportés par des tapis roulants puis déchiquetés avant d'être compactés en ballots. C'est une plongée dans une réalité industrielle, les opérations sont parfaitement identifiables mais, au-delà de leur sens littéral, elles charrient d'autres images, d'autres drames. La violence indifférente des engins évoque la marche forcée du progrès, l'aveuglement totalitaire, la négation de la pensée, la destruction de l'homme par l'homme.

Un monde sans livres : une vision du futur ?

Le pilonnage : une réalité économique

Les scènes vues par Tania Mouraud, la réalité économique du pilonnage d'ouvrages, s'expliquent par un contexte global : celui de la surproduction. Ce phénomène est plus connu comme une conséquence de l'agriculture intensive en Europe, ou pour avoir causé la grande crise économique de 1929 aux États-Unis. Mais il semblerait que le livre, ou plutôt le papier, n'y échappe pas. En 2003, 110 millions de livres (soit un cinquième de la production) furent détruits et recyclés en France. La logique appliquée aux surproductions agricoles, celle de la destruction des stocks pour réguler le marché et éviter le coût de la manutention et du stockage, serait donc exactement transposable au livre ?

Pour les éditeurs du collectif « Mort au pilon », l'équation devrait se poser autrement : ne pas seulement comparer frais de stockage avec frais de récupération. Il conviendrait aussi de penser les raisons d'un tel « surplus », d'une si courte durée de vie des ouvrages aussi.

Il s'agit de trouver le lecteur. Il s'agit d'étaler la marchandise. Qu'elle soit bonne ou bien mauvaise, simplement destinée à remplir un segment, une niche du grand marché, ou que ce soit un chef-d'œuvre : il s'agit qu'on la voie, dans chaque point de vente, librairie, kiosque ou « relay » de nos gares, par piles, étalée dans les vitrines. Il s'agit que cela aille vite. D'autres nouveautés, si nombreuses, viendront la remplacer. Il ne s'agit pas de tout vendre. Il s'agit de vendre assez, le plus possible, dans le plus court laps de temps. La durée de vie d'un livre n'excède plus trois mois, exception faite des best-sellers. Cherchez donc une nouveauté de l'an passé...

Voir la rubrique « concept et arguments » sur le site <http://www.mortaupilon.com/>

Les livres se périment-ils ?

Une œuvre de **Julien Prévieux** prend appui sur cette menace de l'obsolescence, pas tant de l'objet-livre, mais de son contenu. *La totalité des propositions vraies (avant)* regroupe sur un rayonnage de style futuriste des ouvrages dont les bibliothèques se débarrassent car leurs sujets sont dépassés ou périphériques. L'artiste « sauve » par exemple un dictionnaire de 1959, un annuaire pratique du Minitel daté de 1987, ou un ouvrage d'Alain Minc.



Julien Prévieux, *La totalité des propositions vraies (avant)*, 2009.
Livres, bibliothèque, lustre, impression jet d'encre sur papier. Dimensions variables. Collection du Centre national des arts plastiques / Fonds national d'art contemporain. Photo © D.R.

[L'œuvre de Julien Prévieux] met en lumière la difficulté pour tout savoir et pour tout outil lié à la connaissance de se maintenir à la pointe et interroge en même temps les mécanismes qui président à ces logiques de validation des savoirs en place. Pour ces ouvrages qui, à la date de leur publication, ont pu faire illusion et apparaître comme des percées théoriques, le verdict historique est d'autant plus fatal à leur endroit que le design graphique de leurs couvertures est singulièrement agressif; de cette marginalisation non voulue se dégage une certaine forme de poésie.

Patrice Joly, « Derniers usages de la littérature II », revue 02, n°69, pp. 17-18.

Thu Van Tran a plusieurs fois travaillé la relation entre la langue et l'identité, la littérature et la résistance, la mémoire et l'oubli. Par des moyens plastiques très simples, elle souligne la fragilité de l'écriture et de la pensée, menacées de disparaître face à la puissance totalitaire. En 2009, elle construit une exposition en écho au roman d'anticipation de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, récit d'un monde où la littérature est interdite. *Exister caché* est une sculpture à la fois instable et monumentale où deux plaques de béton enserrant des livres destinés au pilon, récupérés par l'artiste. Inaccessibles, ils sont cependant préservés de la destruction.



Inventus est une œuvre composée de livres promis au saccage : la présentation au sol met cette fois l'accent sur la précarité de l'objet. Ils sont aspergés de bleu de méthylène. Cette pratique, qui servait concrètement à empêcher leur récupération et leur revente, s'apparente à un geste pictural.

Progrès versus ruine

En voyage en Californie et au Kansas en 2009, Tania Mouraud rédige en direct un « carnet de voyage électronique » : elle ouvre un blog appelé *On the roads*. Visitant l'université d'État du Kansas, elle raconte cette scène.

Suis passée à la bibliothèque. Des ordinateurs partout, donc pas de livres ! Ils sont ailleurs. Des étagères vides pendant que les étudiants recherchent leur doc. sur internet. Effrayant et fascinant. Une vision du futur. Une vision sans livres. Plus de rayonnages décoratifs dans les maisons. La culture ne sera plus un signe extérieur mais de plus en plus dématérialisée. Je suis pour. Dans les journaux de nombreuses pub pour les livres électroniques. Je lis le monde sur mon Iphone lorsque je suis à Paris et je ne trouve pas cela désagréable. Je trouve cela même plutôt chic. Me manque quand même le bruissement de la page qu'on tourne, la tactilité et l'odeur du papier mélangée à celle de l'encre. Remplacés par la chorégraphie des doigts caressant l'écran pour agrandir ou diminuer l'image.

Tania Mouraud, <http://www.tmouraud.blogspot.fr/>, entrée « KULTUR », 21 janvier 2009



Thu Van Tran, *Exister caché*, 2009.
Livres provenant du pilon d'un libraire, résine acrylique teintée, serre-joints, 160 x 160 x 170 cm. Vue de l'exposition « Fahrenheit 451, Homme livre Homme libre », bétonsalon, Paris, février-mars 2009. Photo © Eric Baudart.

Thu Van Tran, *Inventus*, 2001.
Livres, bleu de méthylène, dimensions variables. Photo © D.R.

Si le questionnement sur la disparition de l'écrit est particulièrement actuel à l'époque de la dématérialisation des « contenus », le processus industriel et les machines à l'œuvre dans *AD NAUSEAM* n'ont rien de sophistiqué. Les camions, grues, pelleteuses, déchiqueteuse et tapis roulants ont quasiment tous été inventés à la fin du XIX^{ème} siècle, dans un contexte d'industrialisation de la production. Cet archaïsme apparent et la démesure entre la puissance machinique et la fragilité des livres invitent à réfléchir à la notion de « progrès ».

On pourrait interpréter la chorégraphie des engins comme une allégorie du cycle capitaliste tel qu'analysé par Karl Marx, où les crises ne proviennent plus de la pénurie mais de la trop grande accumulation. En effet, la mécanisation permet l'accroissement de la production mais appauvrit en même temps les consommateurs potentiels.

La militante communiste allemande Rosa Luxemburg (1871-1919) assimile elle aussi le capitalisme à une puissance, alternativement, d'invention et de destruction.

Le capitalisme moderne fait triompher son chant satanique dans l'actuel ouragan mondial. Il n'y a que lui pour accumuler en quelques décennies autant de richesses scintillantes et les œuvres culturelles les plus brillantes pour les transformer en quelques mois en champs de ruines avec les moyens les plus raffinés. Il n'y a que le capitalisme pour réussir à faire de l'homme le prince des terres, des mers et des airs, un demi-dieu joyeux, maître des éléments pour ensuite le laisser crever dans la misère, dans les débris de sa propre splendeur dans des souffrances qu'il a lui-même produites.

Rosa Luxemburg, « Ruines », *Correspondance social-démocrate*, n° 112, septembre 1914.

D'autres œuvres de Tania Mouraud font explicitement allusion à notre société de consommation, à la production de déchets ou à la violence que nous infligeons à notre environnement. Ce sont des constats de catastrophe et de dévastation.

Tania Mouraud, *Face to Face*, 2009-2010.

Vidéo, couleur, son, 9'.

© Adagp, Paris, 2014.

Cette vidéo a été tournée à Duisburg, en Allemagne, sur un gigantesque site de retraitement des résidus métalliques. Tania Mouraud parle de cette œuvre comme d'une mise en garde adressée au spectateur.





Tania Mouraud,
Once Upon a Time, 2011-2012.
Vidéo, couleur, son, 9'16".
© Adagp, Paris, 2014.

La vidéo se focalise sur l'exploitation forestière : on assiste à l'abattage puis l'ébranchage de résineux. « *Once Upon a Time* montre un univers machinique qui attaque le vivant, et on a l'impression, au moment où la scie rentre dans l'arbre, qu'elle entre dans notre propre corps. » (Tania Mouraud, entretien avec Frank Lamy pour le catalogue de l'exposition « AD NAUSEAM » au MAC/VAL, 2014).

Détruire le livre pour effacer la mémoire

La vidéo de Tania Mouraud expose la destruction de publications diverses, sans discernement. Ce sont des romans policiers, des biographies de personnages historiques, des livres pour enfants ou des livres d'art. Plus que « l'œuvre de l'esprit », c'est plutôt l'objet que les machines brassent et broient.

Pourtant ce spectacle évoque l'obscurantisme, la destruction de la pensée critique, les autodafés. La juridiction catholique de l'Inquisition employait ce terme (en portugais « acte de foi ») pour désigner, entre autres violences, la destruction par le feu de textes jugés hérétiques.

« Ce n'était qu'un prélude ; là où l'on brûle les livres, on finit par brûler les hommes »

Ce constat figure dans une pièce de théâtre de l'écrivain romantique Heinrich Heine, *Almansor: Tragédie*, écrite en 1821. Il dénonce le fanatisme d'un Grand inquisiteur qui, à la prise de Grenade, dernier moment de la Reconquista, brûle le Coran en place publique. Cette tentative de faire table rase de 800 ans de présence musulmane en Espagne par un geste aussi symbolique, n'est pas historiquement vraie mais trouve des échos répétés dans l'histoire. Le livre est régulièrement visé en tant que support de mémoire et de transmission, mais aussi de réflexion et de pensée libre.

7 février 1497 à Florence : le dominicain Girolamo Savonarole organise un Bûcher des vanités. Ayant instauré trois ans auparavant un régime démocratique religieux en rupture avec le faste du Vatican, Savonarole réforme sévèrement les mœurs. Il brûle ce jour-là des livres de poésie, mais aussi des miroirs, des vêtements luxueux, des bijoux ou des peintures montrant des nus.

12 juillet 1562 à Mani : l'évêque du Yucatán, le franciscain Diego de Landa, organise la destruction de 27 codex hiéroglyphiques mayas et de milliers d'images et objets de culte. Seuls 3 codex mayas sont préservés aujourd'hui.

10 mai 1933 à Berlin : après des semaines de campagnes d'opinion antisémites dirigées contre « l'esprit non allemand », puis le pillage organisé des bibliothèques publiques, les étudiants allemands organisent un autodafé ritualisé sur une place de Berlin. Des livres d'auteurs juifs, communistes, pacifistes, alimentent un immense bûcher. 20.000 ouvrages sont brûlés. Près de 70.000 personnes participent à l'événement.



La destruction des ouvrages place de l'Opéra le 10 mai 1933, à Berlin.
Photo © Georg Pahl.
© Bundesarchiv.



Jetés dans des bennes, les livres sont acheminés vers la place de l'Opéra, le 10 mai 1933, à Berlin.
Photo © D.R. © Bundesarchiv.



Micha Ullmann,
Die versunkene Bibliothek,
« La bibliothèque engloutie », 1995.
Installation sur la Bebelplatz, à Berlin, commémorant *in situ* les destructions de livres du 10 mai 1933. Les rayonnages vides du monument souterrain correspondent à une bibliothèque de 20.000 ouvrages.

Janvier 2013 à Tombouctou : les islamistes qui occupaient la ville depuis sept mois sont en déroute et vandalisent plusieurs manuscrits rédigés à l'époque de l'empire mandingue. L'Institut des hautes études et de recherches islamiques Ahmed Baba regroupait un patrimoine unique de près de 100.000 documents portant sur la botanique, l'astronomie, le droit, les sciences, mais l'essentiel était à l'abri depuis le début de la guerre.



Des dégradations constatées à Tombouctou.

Photo © AFP / Mercy Air Switzerland



Anselm Kiefer, *Volkszählung*
(« recensement »), 1991.

Acier, plomb, bois. Collection Marx, Hamburger Bahnhof, Berlin. © Anselm Kiefer. Photo © Joshua White.

L'installation à la Hamburger Bahnhof de Berlin représente une bibliothèque avec des étagères en acier et des livres en ciment : lieu de stockage d'une mémoire lourde et encombrante, pas facile à manier. Anselm Kiefer reproduit la tension entre le poids de l'histoire allemande, que le livre, réceptacle de la mémoire collective symbolise, et la fragilité même de cette culture que la bibliothèque est censée protéger. Ces livres ne sont pas faits pour être ouverts : ils renferment le poids du passé.



Claudio Parmiggiani, *L'Isola del Silenzio*
(« L'île du silence »), 2006.

100.000 livres, suie, cloche. 10 x 10 x 9 m. Chapelle des Brigittines, Bruxelles. Photo © Philippe Agéa. © Adagp, Paris, 2014.

Cette installation fait appel à des motifs archétypaux : l'empilement de livres comme une image de la somme des savoirs accumulés par l'Homme, en forme de tour de Babel ou de mausolée comme un signe de mort et de mémoire. Parmiggiani a déclenché un incendie maîtrisé à la base de l'édifice : le dos des livres est consumé, comme un présage ou un rappel des attaques contre la culture, que l'on tenterait de réduire au silence.

Un patrimoine en sursis ?

En 2012, Antonio Manfredi, artiste engagé et directeur du Musée d'art contemporain de Casoria (près de Naples), a décidé de brûler des œuvres d'art pour protester contre les coupes budgétaires prévues dans le domaine de la culture en Italie. Avec l'accord des artistes concernés, Antonio Manfredi a ainsi commencé à brûler chaque semaine trois œuvres d'art.

Le but de cette démarche provocatrice était de signifier que les œuvres d'art, affectées par ces baisses de subventions, étaient condamnées à disparaître : « Les mille œuvres que nous exposons sont de toute façon promises à la destruction en raison de l'indifférence du gouvernement. »

Interview d'Antonio Manfredi : <http://info.arte.tv/fr/antonio-manfredi-feu-les-tableaux>

Une œuvre inhumaine

Une esthétique mécanique



La vidéo *AD NAUSEAM* expose deux univers et mouvements antagonistes : la pensée, l'imagination, le loisir, à la merci d'une logique de productivité et d'efficacité. L'écart est encore amplifié par le gigantisme de la projection, par la partition de l'image en trois écrans n'offrant pas de répit, et par la puissance sonore de l'installation.

Tania Mouraud, *AD NAUSEAM*, 2012-14 (détail). Installation vidéo et son, 3 écrans, 27 enceintes, 72' (en boucle). Coproduction MAC/VAL et Ircam - Centre Georges Pompidou. © Adagp, Paris, 2014.

Et de même qu'elle exclut de son film la finalité du démembrement des livres (leur transformation en pâte à papier n'est pas évoquée), Tania Mouraud ne montre pas les techniciens responsables des opérations. Cette absence de corps renforce l'impression d'assister à un spectacle « inhumain ».

Contemporain de la mécanisation du travail, l'historien **Jules Michelet** commente avec beaucoup d'empathie les changements qu'elle occasionne dans la vie des ouvriers. Il décrit ici l'ambiance sonore d'une filature et note la principale nouveauté d'une activité dictée par les machines : elle est ininterrompue.

Il ne faut pas se détourner. Il faut entrer dans la manufacture, quand elle est au travail, et l'on comprend que ce silence, cette captivité pendant de longues heures, commandent à la sortie, pour le rétablissement de l'équilibre vital, le bruit, les cris, le mouvement. Cela est vrai surtout pour les grands ateliers de filage et tissage, véritable enfer de l'ennui. Toujours, toujours, toujours, c'est le mot invariable qui tonne à votre oreille le roulement automatique dont tremblent les planchers. Jamais l'on ne s'y habitue. Au bout de vingt ans, comme au premier jour, l'ennui, l'étourdissement sont les mêmes, et l'affadissement. Le cœur bat-il dans cette foule ? bien peu, son action est comme suspendue ; il semble, pendant ces longues heures, qu'un autre cœur, commun à tous, ait pris la place, cœur métallique, indifférent, impitoyable, et que ce grand bruit assourdissant dans sa régularité, n'en soit que le battement.

Le travail solitaire du tisserand était bien moins pénible. Pourquoi ? c'est qu'il pouvait rêver. La machine ne comporte aucune rêverie, nulle distraction. Vous voudriez un moment ralentir le mouvement, sauf à le presser plus tard, vous ne le pourriez pas. L'infatigable chariot aux cent broches est à peine repoussé, qu'il revient à vous. Le tisserand à la main, tisse vite ou lentement selon qu'il respire lentement ou vite ; il agit comme il vit ; le métier se conforme à l'homme. Là, au contraire, il faut bien que l'homme se conforme au métier, que l'être de sang et de chair où la vie varie selon les heures, subisse l'invariabilité de cet être d'acier.

Jules Michelet, *Le Peuple*, paru en 1846, éditions Flammarion, Paris, 1974, pp. 98-99.

C'est en empruntant à ces mêmes critères de démesure et de dynamisme que le cinéaste **Luis Buñuel** juge l'esthétique du film *Metropolis*, réalisé en 1927 par Fritz Lang.

... Quelle enthousiasmante symphonie du mouvement ! Comme chantent les machines au milieu d'admirables transparences, "arc-de-triompheés" par les décharges électriques ! Toutes les cristalleries du monde, décomposées romantiquement en reflets, sont arrivées à se nicher dans les canons modernes de l'écran. Les plus vifs scintillements des aciers, la succession rythmée de roues, de pistons, de formes mécaniques jamais créées, voilà une ode admirable, une poésie toute nouvelle pour nos yeux. La Physique et la Chimie se transforment par miracle en Rythmique. Pas le moindre moment statique.

Luis Buñuel, *Cahiers du cinéma*, n° 223, août-septembre 1970, pp. 20-21. Première publication dans la *Gaceta Literaria*, Madrid, 1927.



Fritz Lang (scénario de Thea von Harbou), *Metropolis*, 1927.
Film 35 mm, noir et blanc, muet.
Capture d'écran de la version américaine sortie le 13 mars 1927.
© 1927 Universum Film AG (UFA).
Courtesy Pyxurz.

Une mécanique mortifère

Dans AD NAUSEAM, ces bulldozers qui arrivent face à nous nous renvoient à d'autres images de bulldozers contenant des cadavres au lieu de livres, des cadavres de livres. En fait, autant dans les vidéos que je réalise pour les performances, je joue sur la surimpression, autant ici, dans AD NAUSEAM, la surimpression est mentale. Parce que mes images renvoient à d'autres images mentales.

En fait, autant dans les vidéos que je réalise pour les performances, je joue sur la surimpression, autant ici dans AD NAUSEAM la surimpression est mentale. Parce que mes images renvoient à d'autres images mentales.

Tania Mouraud, entretien avec Frank Lamy pour le catalogue de l'exposition « AD NAUSEAM » au MAC/VAL, 2014.

Interrogée par Catherine Grenier, Tania Mouraud parle d'une « hantise » de la Shoah qui se manifeste dans ses vidéos*. Ailleurs, elle propose d'interpréter les wagonnets qui transportent les débris industriels dans sa vidéo *Face to Face* comme des « signes de mort »**. Les marchandises se voient en effet triées et traitées distinctement, ce qui peut évoquer la sélection des déportés à leur arrivée dans les camps de concentration nazis. Plusieurs auteurs, Primo Levi ou Elie Wiesel, parmi d'autres, racontent la sélection, à la sortie même des trains, sur la rampe qui mène au camp. Femmes et enfants sont séparés des hommes, puis un nouveau tri s'opère entre les personnes « aptes » ou « inaptés » au travail. Aux occupants des camps sera par la suite réservé un traitement global et plus individualisé, dans le travail comme dans la mort.

* Tania Mouraud, entretien avec Catherine Grenier, *At the core*, École supérieure des Beaux-Arts, Montpellier, 2010, p.64.

** Tania Mouraud, texte accompagnant la vidéo sur le site de l'exposition, au Musée d'archéologie de Vancouver : <http://moa.ubc.ca/borderzones/mouraud3.html#words>

Primo Levi, à travers ses ouvrages littéraires, témoigne du système totalitaire nazi. Un système conçu par et avec des fonctionnaires zélés et mécaniques au service de l'horreur.

Avec la précision absurde à laquelle nous devons plus tard nous habituer, les Allemands firent l'appel. À la fin l'officier demanda « Wieviel Stück ? » Et le caporal répondit en claquant les talons que les pièces étaient au nombre de six cent cinquante et que tout était en ordre.

Primo Levi, *Si c'est un homme*, Éditions Robert Laffont, Paris, 2005, p.10

Primo Levi entend ces mots alors qu'il s'apprête à monter dans un autocar qui le conduira à la gare où l'attend un wagon à bestiaux à destination du camp d'Auschwitz. Ces paroles sont le signe qu'il vient de perdre son appartenance à l'espèce humaine : il n'est plus considéré comme un homme, il est devenu une *pièce*. Ce mot est également le symbole de la machine mise en place pour déshumaniser, pour détruire.

De même, la philosophe allemande **Hannah Arendt***, dans son ouvrage *Le système totalitaire*, raconte comment Rudolf Hoess, commandant du camp d'Auschwitz, dira lors de son procès en 1947 ne penser aux Juifs que « en termes d'unité, jamais en termes d'êtres humains ». Le côté technique de l'acte l'emporte, engendrant une incapacité à penser autrement et une incapacité à réfléchir son acte dans la perspective d'un sens et de valeurs.

* Hannah Arendt, *Le système totalitaire*, Editions du Seuil, Paris, 1972, pp.200-290.

C'est précisément parce que tous les documents retrouvés sur la « solution finale du problème juif » emploient ce type d'euphémismes, parce que l'organisation des camps et en particulier de l'extermination, était calquée sur des logiques industrielles et méthodiques, et parce qu'Auschwitz-Birkenau était une « usine de la mort », que les représentations par Tania Mouraud de processus de destruction sont aussi des évocations de l'anéantissement des corps.

Dans *AD NAUSEAM*, l'invisibilité des techniciens, mais aussi l'effet de masse des ouvrages accumulés autorisent ce rapprochement.

Christian Boltanski réalise en 2010 l'installation *Personnes* pour la nef du Grand Palais. Il transposera cette œuvre dans une version plus dramatique encore pour l'espace du Hangar Bicocca à Milan. L'œuvre est spectaculaire, c'est aussi une expérience à éprouver : l'ambiance sonore, la luminosité, mais aussi la distribution des éléments dans l'espace ou le choix des matériaux sont au service de la sensation. Le cœur de l'œuvre : un amoncellement de vêtements parmi lesquels une immense grue métallique puise, apparemment au hasard, pour sélectionner quelques pièces qu'elle rejettera ensuite. Christian Boltanski met en avant la référence à une allégorie présente dès l'Égypte antique, mais que l'on retrouve dans la tradition juive puis dans les textes chrétiens : la pesée des âmes au jour du Jugement. La multitude des humains est rassemblée, et seuls certains seront distingués par la divinité ou ses représentants. Sans être explicite, l'installation suscite pourtant d'autres associations : des images des charniers et de cette désignation opérée par des bourreaux en situation de toute-puissance.



Tania Mouraud, *Face to Face*, 2009-2010.
Vidéo, couleur, son, 9'.
© Adagp, Paris, 2014.



Christian Boltanski, *Personnes*, 2010.
Vue d'installation au Hangar Bicocca,
Milan. Photo © Agostino Osio.
© Adagp, Paris, 2014.

**Tania Mouraud, *AD NAUSEAM*,
2012-14.** Installation vidéo et son,
3 écrans, 27 enceintes, 72' (en boucle).
Coproductio MAC/VAL et l'Ircam -
Centre Georges Pompidou.
© Adagp, Paris, 2014.

L'émotion et la mémoire au service d'une réflexion actuelle

Pour donner à comprendre d'une autre manière la nécessité impérieuse de la mémoire, de la transmission, et l'actualité que peut avoir aujourd'hui la réflexion sur notre passé, Tania Mouraud s'est intéressée à un manuscrit rédigé par Zalmen Lewental, entre 1943 et 1944, dans le camp d'Auschwitz. Invitée en février 2012 par le Centre d'art de l'Yonne dans le cadre du festival « Two days vidéo », Mouraud invite à son tour l'actrice Ysé Tran à donner lecture d'une partie du manuscrit, sur la scène du théâtre d'Auxerre.

L'introduction par Tania Mouraud et le début de la lecture sont visibles ici :
http://www.dailymotion.com/video/xoip9e_lecture-au-theatre-les-rouleaux-d-auschwitz_news

Déporté en 1942, Zalmen Lewental a été membre des Sonderkommandos (aux côtés de Zalmen Gradowski et Lejb Langfus), ces prisonniers affectés au fonctionnement des chambres à gaz et des fours crématoires. Détenteurs du plus grand des secrets, les Sonderkommandos étaient gardés à l'isolement et tués après quelques mois de travail, pour être remplacés par d'autres. Conscients de la valeur documentaire et mémorielle inestimable de leur témoignage, alors même que l'entreprise nazie était celle de l'effacement total d'une communauté et de sa mémoire, mais aussi l'effacement des preuves de ce crime, plusieurs membres de ces « commandos spéciaux » ont laissé des écrits, enfouis dans le sol du camp.

Les écrits de Zalmen Lewental, retrouvés en octobre 1962, étaient en grande partie corrodés par l'humidité et la rouille. Les lacunes du texte se traduiront par des silences dans le fil de la lecture, comme si les ruptures de la voix permettaient la succession des images mentales. Tania Mouraud explique avoir choisi ces textes « justement parce qu'il y avait ces trous qui nous laissaient à nous, auditeurs, la possibilité d'envisager les choses ». On retrouve ici son attachement à la liberté d'interprétation du spectateur, et sa volonté de manier l'émotion dans une perspective historique.

C'est d'ailleurs ce à quoi invite la phrase qui s'étend sur plus de 40m de long sur un des murs du musée. Le philosophe américain d'origine espagnole George Santayana (1853-1962) formule cet appel à la vigilance en 1906, dans son ouvrage *The Life of Reason (La Vie de la Raison)* : « Ceux qui ne peuvent se rappeler le passé sont condamnés à le répéter ».



Tania Mouraud, CQNP SRLP SCALR
(ceux qui ne peuvent se rappeler le passé sont condamnés à le répéter), 2014.
Impression numérique sur bâche tendue,
5,05 x 43,68 m, MAC/VAL, Vitry-sur-
Seine. Production MAC/VAL
Photo © Marc Damage, mise en situation
Amandine Minéo. © Adagp, Paris, 2014.

L'ARTISTE, TÉMOIN DU MONDE EN RUINES



Tania Mouraud sur le tournage de
AD NAUSEAM, dans l'entreprise Paprec,
avril 2013. Photo © Thomas Louapre.

*Je ne fais aucun simulacre, je suis un peu
le témoin de ce monde d'hommes, de ce monde
de destruction (...) je suis le témoin de cette folie
de destruction.*

Tania Mouraud, entretien avec Frank Lamy, catalogue de l'exposition
«AD NAUSEAM» au MAC/VAL, 2014.

Guerres, ruines et désastres

La dimension politique de l'art de Tania Mouraud s'apparente moins à l'activisme qu'au témoignage. Elle fait le constat d'un état du monde, sinistré et violent, en insistant sur la question du regard et de la perception.

Au cours de l'histoire de l'art, nombreux sont les artistes qui ont rendu compte des événements historiques et des catastrophes qu'a connus l'humanité.

La représentation des faits de son temps pose nécessairement la question de la posture adoptée par l'artiste face à son sujet : engagement, dénonciation, activisme, distanciation.

C'est ce que disent ces installations et elles le disent de telle manière qu'il vous est impossible de ne pas l'entendre : il y a là un désastre et il est sans fin.

Bastien Gallet, « Tania Mouraud : Histoires d'espaces », catalogue de l'exposition « AD NAUSEAM » au MAC/VAL, 2014.

Dans son ouvrage intitulé *Ruines*, Michel Makarius décrypte, en tissant des liens entre l'art et la philosophie, les significations symboliques et culturelles de la représentation des ruines, en littérature, dans l'art des jardins mais aussi au sein des arts visuels de la Renaissance à la période contemporaine :

Les ruines, de même que le paysage, n'existent que par le regard qu'on leur porte. Nous avons vu ce regard se déployer dans l'art et la littérature, dans l'image et le verbe ; il anime l'épaisseur de la matière, à la fois solidifiée et rongée par les siècles. Comme un miroir, les ruines renvoient l'image de ceux qui les regardent : entre le souvenir de ce qui fut et l'espoir de ce qui sera, l'homme y contemple l'image familière du temps, son double.

Michel Makarius, *Ruines*, Flammarion, Paris, 2004, p.280.

Jacques Callot (1592-1635)

Cette série de dix-huit gravures, qui dépeint l'horreur de la Guerre de Trente ans, a longtemps été reçue comme une protestation de Jacques Callot contre l'invasion de la Lorraine par les troupes de Louis XIII. Mais le titre original *La vie du soldat* montre que l'artiste visait plutôt à donner une représentation vivante du quotidien des soldats en cette période troublée, entre enrôlement, victoires, exactions et châtiments. Témoignage à portée universelle, ces gravures s'inscrivent dans le goût pour le tragique dans les arts et la littérature de cette époque.



Jacques Callot, *Les Misères et les Malheurs de la guerre*, 1633.
Les mendiants et les mourants
Le pillage et l'incendie d'un village
La pendaison
Eaux fortes, 7,5 x 18,5 cm.
Plaques originales conservées
au Musée lorrain de Nancy.

Wang Bing (1967)

Le cinéaste chinois Wang Bing, né en 1967, est l'une des références de Tania Mouraud. Son célèbre film *À l'ouest des rails* donne à voir la fermeture des usines de Tie Xi, à Shenyang, symbole du modèle de production socialiste.

Ce que Wang Bing filme dans À l'ouest des rails, c'est le monumental – ou plus exactement la dissolution du monumental, la dégradation presque à vue d'œil des monuments industriels de son pays. Tout le film montre le lent progrès de la ruine, explore les vestiges, près de disparaître définitivement, d'une puissance industrielle en pleine déliquescence. (...) Alors que la fiction cinématographique traditionnelle se fonde sur la nécessaire mémoire de ce qui précède, Wang Bing construit au contraire toute son œuvre sur l'oubli, sur l'effacement impératif de l'image d'avant pour laisser advenir l'éphémère sensation de la ruine: c'est paradoxalement la dilatation de la durée qui exprime le mieux la disparition.

Dominique Païni, *Le Cinéma, un art plastique*, Yellow now / Morceaux choisis, 2013.



Wang Bing, *À l'Ouest des rails*, 2003.
Photogramme - Béta, 551', couleur.

Desire Machine Collective (2004)

Desire Machine Collective est formé de deux artistes indiens, Sonal Jain et Mriganka Madhukailya. Le nom du collectif fait référence au texte fondateur de Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Les machines désirantes », premier chapitre de *L'Anti-Œdipe* (1972). Ce texte a également eu un fort impact chez Tania Mouraud.

Le film expérimental *Residue* montre une centrale thermique abandonnée, où la jungle reprend ses droits. Le film mêle industrie et nature dans une vision esthétisante et apocalyptique, évoquant le cycle continu de création et de destruction de la mémoire.



Desire Machine Collective,
Residue, 2011. Photogrammes,
Vidéo HD, 39 min.

Caspar David Friedrich (1774-1840)

La peinture romantique allemande s'exprime particulièrement dans l'œuvre de Caspar David Friedrich : une méditation sur l'espace, la spiritualité, la mort, à travers le paysage. Face à l'immensité de la nature et du divin, l'individu est renvoyé à sa petitesse, à son impuissance et à sa solitude. Les ruines, l'un de ses thèmes récurrents, incarnent cette vision.



Caspar David Friedrich,
La mer de glace, 1823-1824.
Huile sur toile,
Kunsthalle, Hambourg.

Dans cette accumulation de blocs de glace, un détail évoque tragiquement la présence humaine : l'épave d'un navire pris dans la mer gelée.

Posture : témoin

Si politique signifie questionner la réalité, démasquer les préjugés, traquer l'idéologie, faire une mise au point sur la réalité, alors mon travail est essentiellement politique.

Tania Mouraud, entretien avec Jérôme Sans, in *Installation – Tania Mouraud*, CAC Pablo Neruda, Corbeil-Essonnes, 1989.

L'exposition « Face à l'histoire, 1933 – 1996 : engagement, témoignage, vision », organisée en 1996 au Centre Pompidou, proposait de « voir comment notre siècle a pu se juger lui-même à travers les représentations qu'il s'est données. »

Pour Tania Mouraud, il s'agit de livrer au spectateur une confiance : « voilà ce que j'ai vu, voilà ce que j'ai compris ». *Pour moi le spectateur, c'est vraiment quelqu'un à qui je dis : « On a les pieds sur la même terre. »*

Tania Mouraud, entretien avec Frank Lamy, pour le catalogue de l'exposition « AD NAUSEAM » au MAC/VAL, 2014.

Ses nombreux voyages lui permettent de mettre son regard en mouvement et en font un témoin privilégié de la condition humaine. Elle capture des faits et s'approprie les slogans et les icônes liés aux utopies du XX^{ème} siècle : lutte contre le racisme, le sexisme, le colonialisme, la surconsommation...

Sightseeing constitue une œuvre-manifeste, proposant une réflexion sur la création contemporaine et la relation qu'elle entretient avec le « devoir de mémoire ».

Afin d'analyser la posture des artistes et documentaristes et leur manière de témoigner de la réalité, la distanciation brechtienne est souvent convoquée, comme dans les textes ci-dessous. En effet, l'écrivain Bertolt Brecht est parvenu à faire de sa situation d'exil, pendant la guerre, une position pour un travail d'écriture et de pensée.

*Le « style documentaire » de Tania Mouraud n'est pas une simple restitution ou captation de la réalité (...). Il s'agirait donc d'un regard bel et bien réaliste sur le réel sans pour autant être un compte-rendu exhaustif qui épuiserait toute la réalité de ce réel. (...) [À propos de la vidéo *Sightseeing*] La distance réelle à laquelle s'est tenue la réalisatrice peut passer pour une accentuation par trop évidente de la distanciation esthétique que réclame toute œuvre d'art. Mais la « distanciation esthétique », dont Brecht fut l'un des concepteurs, n'est pas, comme on le pense trop souvent, une nouvelle forme de l'art pour l'art. Il ne s'agit pas de voir et de penser la réalité humaine sous une forme artistique mais de responsabiliser l'œuvre d'art en tant qu'elle nous donne une vision du monde.*

Jacinto Lageira, « Exercices de violence », *Tania Mouraud: This is it*, catalogue d'exposition, Saint-Fons, Centre d'arts plastiques, 2004, pp. 4 et 21.

Un art engagé l'est avant tout auprès du réel dont il tente de s'emparer, tout en contrant le mode dominant de représentation, notamment celui proposé par les médias. C'est sans doute cette passion du réel, constitutive du projet documentaire, doublée de la singularité du point de vue, qui le dote d'emblée

d'un coefficient « d'engagement » et le requalifie, depuis vingt ans, en « cinéma du réel ». Séduisante au premier abord, cette expression sépare pourtant artificiellement fiction et documentaire, représentation et présentation, et suggère que le cinéma documentaire pourrait s'emparer du réel, quasi-magiquement, de par sa nature ou son essence. Or, on sait bien que dans toute image, fiction et documentaire s'entrelacent et ne se départagent pas si aisément. Et ce serait céder à la double illusion positiviste et réaliste que de croire qu'une image, fût-elle documentaire, pourrait livrer une réalité brute, quand celle-ci n'existe que perçue et construite par le regard. L'enjeu se situe bien plutôt dans les modalités de préhension et de récit, et dans la capacité d'un dispositif formel à rendre présent le réel. Or, cette capture est périlleuse car elle doit échapper aux deux écueils opposés de la simple répétition du réel et de sa mise à distance. Dans le premier cas, sa simple déclinaison n'en propose qu'une reproduction inutile et vaine, qui ne livre aucune connaissance. Ainsi Bertolt Brecht constatait-il déjà qu'une photo des usines Krupp ne révélait rien de son organisation et n'expliquait rien de la réalité. Dans le second, la représentation du réel court le risque de le neutraliser ou de le spectaculariser, nous éloignant et nous rendant insensibles à ses maux tout en alimentant ce que Susan Sontag qualifie d'une « des grandes tendances de l'art des pays capitalistes : supprimer, ou du moins diminuer, la répugnance morale et sensorielle » : un art qui permet au public cultivé de « contrôler sa propre solidité » et de se prouver qu'il peut « sans frémir affronter les horreurs de la vie ».

Aline Caillet, « Figures de retrait dans l'expérience documentaire », *Les formes contemporaines de l'art engagé : de l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*, sous la direction d'Eric Van Essche, La lettre volée, Collection Essais, 2007, pp. 154-155.

Dan Perjovschi (1961)

Sous leurs allures de graffitis ou de caricatures, les œuvres éphémères de Dan Perjovschi s'infiltrèrent dans les institutions culturelles sur les murs, les fenêtres, le sol...

Cet artiste d'origine roumaine, formé au dessin de presse, saisit avec humour et ironie l'actualité internationale : mondialisation, nouvelles technologies, évolutions sociales, société de consommation... Il porte également un regard particulier sur chacun des pays qu'il visite. Son trait dépouillé et la simplicité apparente de ses dessins contrastent avec les complexes situations humaines dont il fait part.

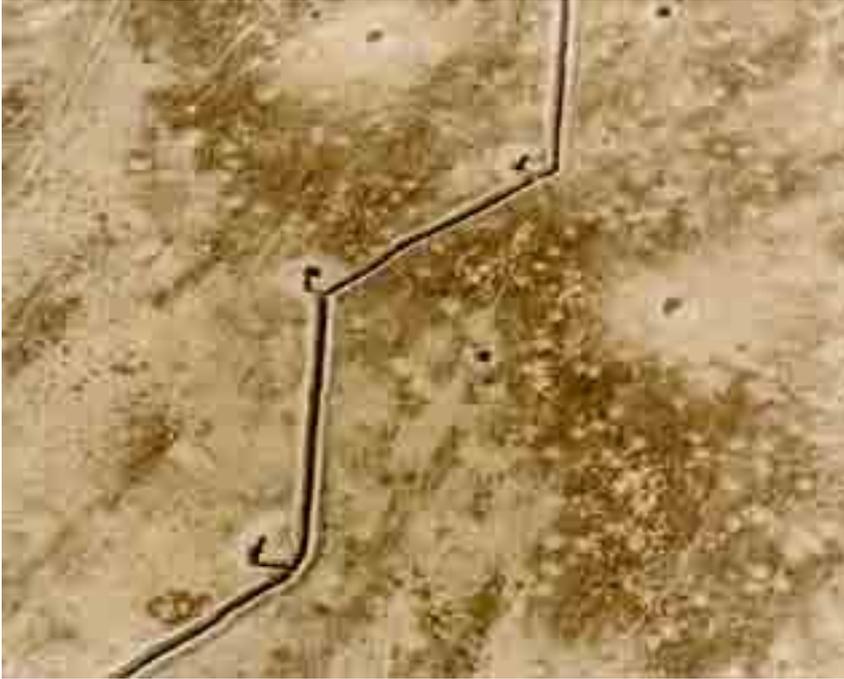


Dan Perjovschi, *A Nice Day*, 2001.

Dan Perjovschi, *Untitled*, vue de l'exposition « Intense Proximité », La Triennale, Palais de Tokyo, Paris, 2012. Dessin au marqueur sur vitre. Photo © D.R.

Sophie Ristelhueber (1949)

Plus qu'aux guerres elles-mêmes, la photographe Sophie Ristelhueber s'intéresse aux traces, aux effets produits par les conflits sur la planète : ruines, lieux dévastés, cicatrices... En évoquant des réalités complexes du monde contemporain sans les expliciter, ces images fortes et retenues se distinguent du photojournalisme.



Sophie Ristelhueber, *Fait*, 1992.
Tirage argentique couleur.
© Adagp, Paris, 2014.

À partir d'une photo aérienne du désert du Koweït parue dans *Time Magazine* en 1991, au moment de la guerre du Golfe, l'artiste a retravaillé 71 clichés de ce désert afin de brouiller la notion d'échelle, dans une métaphore reliant la terre au corps.

Percept as Concept

La perception correspond au recueil, par le corps, des impressions sensibles. Depuis le début de sa carrière, Tania Mouraud interroge cette notion, par des moyens et des supports variés.

La perception était également le sujet d'étude du philosophe Maurice Merleau-Ponty, inscrit dans le courant de la phénoménologie. Attentifs aux arts, il réinterroge la vision et la peinture dans son dernier ouvrage, *L'œil et l'esprit*.

*À l'écrivain, au philosophe, on demande conseil ou avis, on n'admet pas qu'ils tiennent le monde en suspens, on veut qu'ils prennent position, ils ne peuvent décliner les responsabilités de l'homme parlant. (...)
Le peintre est seul à avoir droit de regard sur toutes choses sans aucun devoir d'appréciation. On dirait que devant lui les mots d'ordre de la connaissance et de l'action perdent leur vertu. (...)*

Le peintre « apporte son corps », dit Valéry. (...) C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. (...) mon corps mobile compte au monde visible, en fait partie, et c'est pourquoi je peux le diriger dans le visible. Par ailleurs il est vrai aussi que la vision est suspendue au mouvement. On ne voit que ce qu'on regarde.(...)

Cet extraordinaire empiètement, auquel on ne songe pas assez, interdit de concevoir la vision comme une opération de pensée qui dresserait devant l'esprit un tableau ou une représentation du monde, un monde de l'immanence et de l'idéalité. Immergé dans le visible par son corps, lui-même visible, le voyant ne s'approprie pas ce qu'il voit : il l'approche seulement par le regard, il ouvre sur le monde.

Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, 1964.

VITESSE, MONTAGE ET ANGOISSE



*Derrière ma caméra, en fait, je shoote, je tire.
Tu vois en anglais, le vocabulaire de la caméra,
c'est un vocabulaire guerrier. »*

Tania Mouraud, entretien avec Frank Lamy, catalogue de l'exposition
« AD NAUSEAM » au MAC/VAL, 2014.

Tania Mouraud, Façade, 2006.
Vidéo projection. Vue de l'installation
au Musée de la Chasse et de la Nature,
Nuit Blanche 2006, Paris.
Photo © Thierry Depagne
© Adagp, Paris, 2014.

L'accélération des images

Tania Mouraud produit ses premières vidéos au début des années 2000, et explore depuis les spécificités de ce médium. *Sightseeing*, en 2002, est un long travelling en voiture qui dévoilera à sa fin l'entrée du camp de Natzwiller-Struthof en Alsace, unique camp de concentration présent sur le sol français.

Malgré une construction minimale, un récit se développe à travers les figures de style cinématographiques que sont le travelling et le texte blanc sur fond noir. Convoquant une forme anti-spectaculaire, l'artiste interroge les effets-clés des images en mouvement. Ainsi ses préoccupations semblent ontologiques, c'est-à-dire qu'elles tendent à développer un vocabulaire propre au cinéma et à la vidéo au service d'un questionnement des images. Rythme et montage seront au cœur de la pratique vidéographique de l'artiste qui met en scène une certaine violence des affects. L'intensité, la puissance, le fourmillement seront les effets privilégiés par l'artiste, produisant une certaine angoisse. Ces préoccupations formelles, que seul l'œil d'une caméra peut capturer puis articuler à l'aide du montage, peuvent se retrouver au début du XX^e siècle, lorsque le cinéma a dû s'affranchir de sa vocation purement spectaculaire pour devenir un art autonome. Il fallait en effet rendre cet art autonome face à la photographie, au théâtre ou à l'attraction de foire. L'historien Georges Sadoul souligne principalement l'apport de l'école de Brighton et de David Wark Griffith (1875-1948) comme les acteurs de cette émancipation, le cinéma formalisant son propre langage. C'est principalement autour des questions de rythme, de vitesse, et de montage, que certaines avant-gardes utiliseront de la même manière le cinéma comme fer de lance. **Dziga Vertov** est un grand créateur de forme. Son film *L'Homme à la caméra* (1929) est un monument d'inventivité et de mise en forme d'un langage spécifique aux images en mouvement : collages, ellipses, accélérations de rythme, surimpressions se succèdent dans cette œuvre majeure qui fera date dans le développement des effets propres au cinéma.

Je suis le ciné-œil, je suis l'œil mécanique, je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir. Désormais je serai libéré de l'immobilité humaine. Je suis en perpétuel mouvement, je m'approche des choses, je m'en éloigne, je me glisse sur elles, j'entre en elles ; je me déplace vers le mufle du cheval de course, je traverse les foules à toute vitesse, je précède les soldats à l'assaut, je décolle avec les avions, je me renverse sur le dos, je tombe et me relève en même temps que les corps qui tombent et se relèvent.

Dziga Vertov, manifeste des *Kinoks*, 1923.



Dziga Vertov,
L'homme à la caméra, 1929.
68', noir et blanc, muet.

Tania Mouraud développe des stratégies de montage, de mise en image et de rythme par des gestes simples et répétitifs, à la manière des inventeurs de formes du cinéma des origines. Dans *Or Donc* (2005), elle filme les plafonds, murs, tapisseries et peintures du Quai d'Orsay et de l'Hôtel de Ville de Paris. Elle compresse, donc accélère, en postproduction, la temporalité de ses images. En résulte un enchaînement frénétique de formes dorées et luxueuses qui dansent devant nos yeux et se mélangent. La condensation du temps par le montage interroge les attributs et représentations du pouvoir. D'une certaine manière, Tania Mouraud met en image le pouvoir, son accumulation et son défilement frénétique.

Tania Mouraud, *Or donc*, 2005.
Vidéo, 10'48". Collection FRAC Bretagne.
© Adagp, Paris, 2014.



Si le montage permet à Tania Mouraud de mettre en scène des questions de pouvoir et de regard, de simples mouvements naturels et perpétuels lui offrent aussi l'occasion de développer son langage vidéographique. Avec *Niagara* (2009), elle s'approche, caméra au poing, de ces chutes d'eau spectaculaires et iconiques. L'eau qui coule, sa puissance, vont jusqu'à compromettre la sécurité de la caméra, en se risquant au plus près du mouvement. S'approcher du mouvement, de sa vitesse, de son pouvoir, c'est aussi pour l'artiste une façon de se rapprocher du sensible et de l'expérience.

... la question du sensible s'est développée et a gagné du terrain.
Avec l'utilisation de la vidéo, l'émotion, portée par la dimension narrative et le séquençage de l'image en mouvement, a pris une place déterminante.

Catherine Grenier, *At the core*, catalogue d'exposition, École Supérieure des beaux-arts, Montpellier, 2010, p.9.

La Machine vision, images et destruction

Le parallèle entre arme et caméra et les rapports complexes qu'entretiennent guerre et cinéma ont été abondamment analysés par le philosophe **Paul Virilio**, en particulier dans son ouvrage *Guerre et cinéma, logistique de la perception*. Dans une analyse historique, il explique que la fonction de l'arme et celle de l'œil se sont confondues avec la visée. Armes et caméras y sont donc associées de manière systématique, à travers l'histoire des guerres et des stratégies militaires. Au-delà de cette association, c'est la violence même de l'acte de filmer qui est analysée par le prisme de la guerre et de ses images. Le travail vidéographique de Tania Mouraud s'inscrit dans cette histoire de la violence. Depuis ses premières vidéos, ce sont ses images qui violentent la perception. Pour la Nuit Blanche de 2006, elle réalise *Façade*, une projection de grande taille qui mêle des images d'animaux empaillés de la collection du Musée de la Chasse et de la nature. La projection a lieu sur la façade même du musée. Le montage est saccadé, rapide, presque épileptique et les poses des animaux morts expriment une certaine violence. La vidéo devient *machine*, elle automatise les postures de puissance d'animaux transformés en objets.

Wolf Vostell est souvent considéré comme l'un des pionniers de l'art vidéo. Son approche pluridisciplinaire de la pratique artistique fera de lui l'un des fondateurs du mouvement Fluxus. En 1963, il produit *6 TV Dé-coll/age* qui est considérée comme la première installation vidéo. Son intérêt pour la télévision comme matériau artistique sera constamment renouvelé. La même année, il présente *Sun In Your Head*. Il s'agit d'un film qui met en scène les images de la télévision à travers des collages, des intertitres et l'accumulation parfois frénétique des images en mouvement. Il ne cessera d'explorer la puissance des images produites par le poste de télévision en les réinterprétant par le montage. Tout comme chez Tania Mouraud, il ne s'agit pas de représenter la violence qui occupe déjà une place importante dans les images médiatiques, mais de faire violence par l'intermédiaire de ces mêmes images.

<https://www.youtube.com/watch?v=z5krhw54oqs>



Tania Mouraud, Façade, 2006.
Vidéo projection. Vue de l'installation
au Musée de la Chasse et de la Nature,
Nuit Blanche 2006, Paris.
Photo © Thierry Depagne
© Adagp, Paris, 2014.

En 2012, Tania Mouraud présente *NEEIN* à la galerie Michel Journiac. Cette vidéo tournée au mémorial Yad Vashem de Jérusalem ainsi que sa bande sonore mettent en scène une certaine violence par la frénésie du montage et du son qui vont jusqu'au stroboscopique. La caméra effleure, sans répit, constamment en mouvement, des plaques recouvertes d'écritures à la mémoire de personnes assassinées par les nazis et privées de sépulture. Le message est implicite et l'artiste invoque la responsabilité du spectateur face à ces images.

<https://www.youtube.com/watch?v=-izGZdFU1s>

Mécanique et organique, une vision de l'angoisse

L'individualité du tout s'accroît en même temps que celle des parties ; la société devient plus capable de se mouvoir avec ensemble, en même temps que chacun de ses éléments a plus de mouvements propres. Cette solidarité ressemble à celle que l'on observe chez les animaux supérieurs. Chaque organe, en effet, y a sa physionomie spéciale, son autonomie, et pourtant l'unité de l'organisme est d'autant plus grande que cette individuation des parties est plus marquée. En raison de cette analogie, nous proposons d'appeler organique la solidarité qui est due à la division du travail.

Emile Durkheim, *De la division du travail social*, Livre I, Chapitre III
(« La solidarité due à la division du travail, ou organique »).

Si Durkheim divise société mécanique et société organique, il anticipe, à travers la montée de l'individualisme, le développement de l'angoisse. Les machines et les être vivants possèdent aussi une place égale dans l'œuvre de Tania Mouraud. En mouvement perpétuel, la Nature, les animaux mais aussi les machines semblent condamnés à ne jamais cesser leur activité. Les vidéos de l'artiste mettent en scène cette activité qui devient parfois frénétique et grouillante. Dans *Machines désirantes* (2001), elle filme en gros plan des carpes japonaises qui cherchent à se nourrir.



Tania Mouraud,
Machines désirantes, 2001.
Photo © Rochelle Smith.
© Adagp, Paris, 2014.

Le titre de cette vidéo est emprunté à Gilles Deleuze et Félix Guattari qui élaborent le concept de corps sans organe, qui remet en perspective les interactions du vivant à travers l'omniprésence du machinique. D'une certaine manière, c'est tout le travail de Tania Mouraud qui se développe autour de cette idée, produisant, par l'accumulation des images, une angoisse dont il est difficile de réchapper.

Ça fonctionne partout, tantôt sans arrêt, tantôt discontinu. Ça respire, ça chauffe, ça mange. Ça chie, ça baise. Quelle erreur d'avoir dit le ça. Partout ce sont des machines, pas du tout métaphoriquement : des machines de machines, avec leurs couplages, leurs connexions. Une machine-organe est branchée sur une machine-source : l'une émet un flux, que l'autre coupe. Le sein est une machine qui produit du lait, et la bouche, une machine couplée sur celle-là. La bouche de l'anorexique hésite entre une machine à manger, une machine anale, une machine à parler, une machine à respirer (crise d'asthme). C'est ainsi qu'on est tous bricoleurs ; chacun ses petites machines.

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, éditions de Minuit, Paris, 1973, p. 7

DE GRANDES IMAGES



Tania Mouraud,
Once Upon a Time, 2011-2012.
Vidéo HD. Durée : 9'16". City Hall,
Nuit Blanche 2012, Toronto.
© Adagp, Paris, 2014.

N'y-a-t-il pas sous le même nom d'image, plusieurs fonctions dont l'ajustement problématique constitue précisément le travail de l'art ? À partir de là, il sera peut-être possible de réfléchir, sur une base plus ferme, sur ce que sont les images de l'art et aux transformations contemporaines de leur statut.

Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, Éd. La Fabrique, 2003.

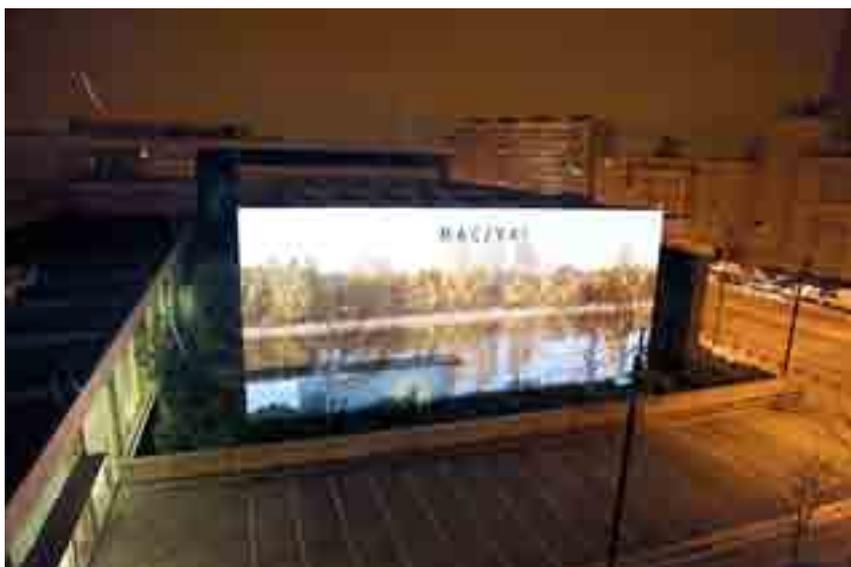
Avec *AD NAUSEAM*, Tania Mouraud propose une expérience d'immersion. Face à cette image monumentale, le regard du visiteur se disperse dans l'espace, rendant toute focalisation impossible. La destruction représentée à l'image nous englobe littéralement, visuellement et acoustiquement. L'œuvre vidéo de Tania Mouraud provoque souvent ce même sentiment de sidération. Le format, parmi les autres outils dont elle dispose (montage, son, couleurs, cadrage...), contribue à cette impression de choc visuel.

L'image diffusée à grande échelle est, plus généralement, une image qui s'offre dans un temps paradoxal : immédiatement et intensément visible, elle demande un certain temps pour être envisagée dans sa totalité. Sous la forme d'affichage dans l'espace public ou sous forme de vidéo, Tania Mouraud a multiplié les expériences autour des grandes images. Pour la Nuit Blanche 2012 à Toronto, elle s'inspire des contes des frères Grimm pour réaliser une installation monumentale. Projetées sur le bâtiment principal de l'Hôtel de Ville, les images donnent à voir l'industrie forestière au travail dans une forêt du Canada ainsi que dans deux forêts françaises. Dans cette installation vidéo, les machines de découpe du bois ressemblent à des monstres voraces et évoquent la figure mythique de l'ogre.



Tania Mouraud,
Once Upon a Time, 2011-2012.
Vidéo HD. Durée : 9'16". City Hall,
Nuit Blanche 2012, Toronto.
© Adagp, Paris, 2014.

À l'intérieur d'une salle d'exposition ou dans l'espace public, nombreux sont les artistes à produire des images monumentales. Comme le souligne Christophe Domino, critique d'art et animateur du « Grande Image Lab », la présence de l'image monumentale à l'échelle de la ville et de l'architecture est devenue un enjeu pour que les artistes n'abandonnent pas cet espace de représentation aux seuls « communicants ».



Nikolas Chasser Skilbeck,
Cycle of Flying Birds, 2012. Projection
sur la façade du MAC/VAL, Vitry sur Seine.
Photo © Nikolas Chasser Skilbeck.



Jesper Just, vue d'exposition
« This Nameless Spectacle »,
MAC/VAL, 22 octobre 2011 - 5 février
2012. Photo © Marc Damage



Krzysztof Wodiczko, *The Hiroshima
Projection*, 1999. Dôme de Genbaku,
Hiroshima, Japon.
Photo © Krzysztof Wodiczko.

OCCUPER L'ESPACE



Tania Mouraud, *One More Night*, 1970.
Chambre de méditation. Bois stratifié,
son. 950 x 425 cm. Galerie Rive droite,
Paris. Photo © André Morain.
© Adagp, Paris, 2014.

J'ai cherché longtemps dans la peinture ce que je ne pouvais pas trouver – en fait, je me trompais, j'avais essentiellement besoin de la troisième dimension pour m'exprimer – de volumes. Continuer sur les deux fronts aurait été pure hypocrisie de ma part.

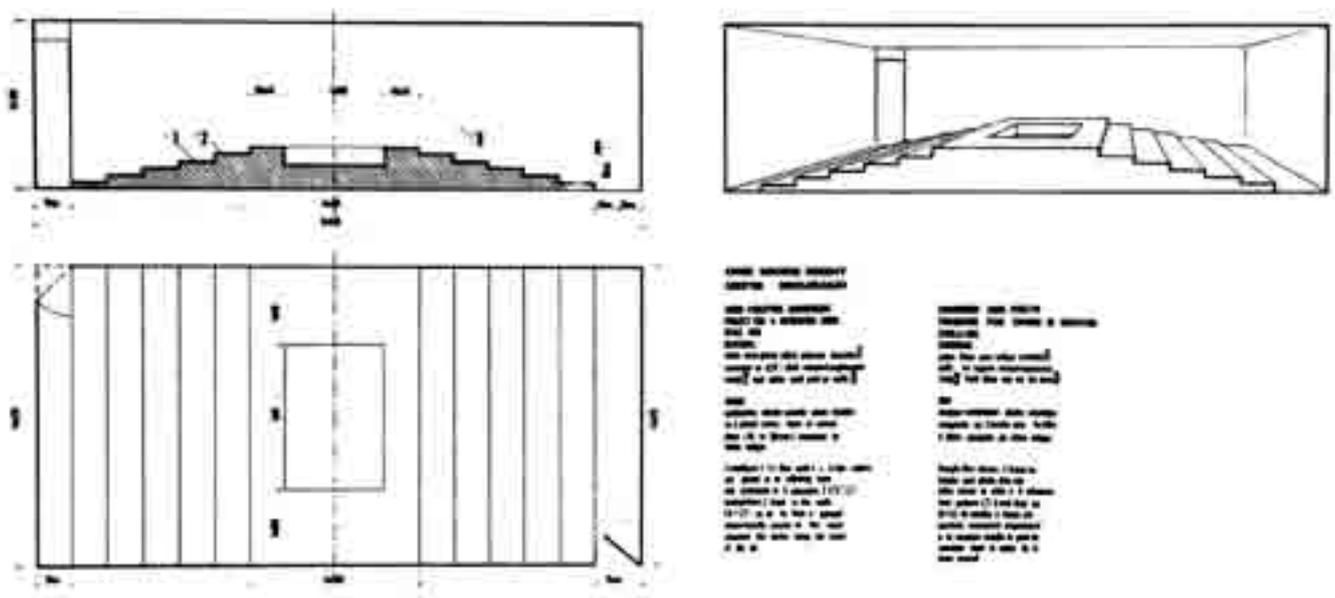
Propos recueillis par Paule Gauthier, « Tania Mouraud : gagner sa mort »,
Les Lettres françaises, Paris, 25 février 1970.

Par-delà la variété des supports auxquels elle se confronte, ce qui traverse l'art de Tania Mouraud depuis le début des années 1970 est probablement une interrogation sur la perception. Au-delà de la vision, le corps et les émotions du spectateur sont sollicités. L'œuvre est une expérience et le spectateur, traversé par la sensation, un récepteur.

Les *Initiation Rooms* (ou *chambres de méditation*)

En 1970, l'installation *One More Night* est présentée à la Galerie Rive Droite à Paris. L'œuvre est un habitacle qui occupe l'espace d'exposition et en occulte les ouvertures vers l'extérieur. Des marches convergent vers une estrade centrale, où s'ouvre une fosse rectangulaire aux dimensions du corps de l'artiste. Le public peut s'y installer. C'est aussi le point central d'une architecture sonore qui résulte de la diffusion, par 5 haut-parleurs cachés dans les cloisons, d'une bande-son électroacoustique créée par Eliane Radigue.

Vide d'objets et baigné par une lumière blanche homogène, privant donc le spectateur de repères visuels, cet environnement est une invitation à apprécier autrement l'espace, à ressentir son propre corps, à se désancrer.



Tania Mouraud, *One More Night*, 1969.
Projet. Echelle 005. Tirage gélatine sur papier, 62 x 110,5 cm. 3 exemplaires.
Collection de l'artiste.
Photo © André Morain.
© Adagp, Paris, 2014.



Tania Mouraud, *One More Night*, 1970.
Chambre de méditation. Bois stratifié,
son. 950 x 425 cm. Galerie Rive droite,
Paris. Photo © André Morain.
© Adagp, Paris, 2014.

Tania Mouraud réalisera plusieurs environnements comme autant d'invitations à entrer en soi-même. Dans une perspective sociale, féministe et spirituelle à la fois, ses *Initiation Rooms* sont des espaces à soi, libérés de la fonctionnalité mais aussi du formalisme.

Mes « chambres de méditation » étaient des cabanes dans le désert, même si elles étaient dans un univers urbain. Je souhaitais expérimenter cette immensité à l'opposé des restrictions imposées aux femmes par la société occidentale de ces années-là. Elles étaient aussi des « chambres à soi ».

Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici, *Femmes artistes. Artistes femmes, Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007, p.364.

Cet environnement ne peut être appréhendé dans sa totalité par l'œil, il n'y a pas une approche formelle, visuelle de la chose [...] l'environnement n'est pas conçu en tant que réalisation formelle, mais bien comme une expérience psychosensorielle de l'espace.

Tania Mouraud, entretien avec Marie-Laure Bernadac, « La Nuit blanche de Tania Mouraud », *Galerie des Arts*, n°85, février 1970, p.21.

L'*Initiation Room n°2* fut réalisée à Turin en 1971. Il s'agit d'un parallélépipède d'1m50 de haut, pour 6m de large et 5m de profondeur. Les parois sont laquées, les arêtes estompées : l'espace semble sans limites mais la hauteur du plafond impose au corps la position assise, accroupie ou allongée : l'immobilité favorisera l'ouverture de la perception et la concentration. Cet espace est lui aussi habité par du son : une fréquence sinusoïdale de 200 Hz produisant un effet apaisant. Il accueillera également un concert du chanteur indien Pandit Prân Nath accompagné par les compositeurs américains Terry Riley et La Monte Young.



Tania Mouraud,
Initiation Room n°2, 1970.
Projet. Tirage gélatine sur papier, 69 x 117 cm. 3 exemplaires. Collection de l'artiste.
Photo © André Morain.
© Adagp, Paris, 2014.



Tania Mouraud,
Initiation Room n°2, 1971.
Laque blanche sur sol, murs et plafond, lumière indirecte, fréquence sinusoïdale 200 Hertz, 600 x 500 x 150 cm. Galleria LP220, Turin. Photo © Berengo-Gardin.
De gauche à droite : Tania Mouraud, Terry Riley, Ann Riley, Pandit Prân Nath, La Monte Young, Marian Zazeela.
© Adagp, Paris, 2014.

À la même époque, les artistes du mouvement californien *Light and Space* (« lumière et espace ») pensent aussi l'art comme une expérience et l'œuvre comme une ouverture vers la sensation. Doug Wheeler (né en 1939) réalise des environnements perceptifs où le spectateur s'immerge. Ayant abandonné la peinture en 1965, il propose un travail proche de la sculpture minimale, mais incorporant la lumière artificielle pour brouiller les limites matérielles de l'objet. À partir de 1969, il investit l'espace : des dispositifs lumineux très sophistiqués vont modifier la compréhension de l'architecture des lieux d'exposition. *SA MI 75 DZ NY 12* est un « environnement d'infini » : une antichambre parallélépipédique ouvre sur un vaste espace aux parois blanches mates et dont les angles sont arrondis. Les limites physiques de l'espace paraissent d'autant plus ambiguës et inaccessibles que la lumière est modulée, passant en 30 minutes d'un blanc imitant la lumière du jour au bleu de la nuit.



Doug Wheeler,
SA MI 75 DZ NY 12, 1975/2012.
Fibre de verre, lampes LED,
lampes fluorescentes à haute intensité,
lampes fluorescentes UV,
lampes halogènes quartz, protocole DMX.
Espace total 1432,6 x 1783,1 cm.
Galerie David Zwirner, New York, 2012.
© Doug Wheeler. Photo © DR.

À l'opposé de la dissolution du corps dans des espaces plutôt contemplatifs, les « Corridor Pieces » de Bruce Nauman limitent les mouvements et génèrent l'inconfort, voire l'angoisse. Parfois très étroits, ces couloirs ne se prêtent pas à la déambulation. Si le corps est central et qu'il s'agit d'expérimenter des situations spatiales ou colorées, c'est surtout l'écart entre la compréhension visuelle, objective, de l'extérieur, et la perception physique, subjective, de l'intérieur, que Bruce Nauman invite à considérer.



Bruce Nauman,
Green Light Corridor, 1970.
Panneaux peints, lampes à fluorescence,
1219,2 x 304,8 x 30,5 cm. Vue de
l'exposition « MOVE, Art and Dance since
1960s », MMCA, Séoul, 2012.
Photo © Geoff Tuck.
© Adagp, Paris, 2014.

Les *Initiation Spaces*

Parmi treize projets pensés comme des « lieux d'expérience pure », trois sont situés dans la nature : un pour la mer, un pour la montagne et un pour la forêt. Par l'immersion dans le paysage, la confrontation avec des textures et des odeurs naturelles, Tania Mouraud visait une reconnexion avec des sensations profondes. Les dessins et plans témoignent de l'intention de l'artiste.

Les propositions que j'ai faites à cette époque étaient des lieux pour s'asseoir et pour contempler l'espace, pour devenir un avec l'espace : essayer de perdre la limitation du corps. C'était vraiment cette expérience, essayer de vivre l'expérience cosmique et de comprendre que la limite du corps, c'est le cosmos. De même que la limite du pépin d'une pomme, c'est la pomme... S'il n'y a pas de cosmos, il n'y a pas de corps.

Tania Mouraud, entretien avec Catherine Grenier, *At the core*, École supérieure des Beaux-Arts, Montpellier agglomération, p.57.



James Turrell, vue du Roden Crater, Flagstaff, Arizona. © James Turrell 2014.



Tania Mouraud, *Initiation Space n°3*, 1970. Projet. Tirage gélatine sur papier, 69 x 117 cm. 3 exemplaires. Collection Fonds National d'Art Contemporain, Paris. Photo © André Morain. © Adagp, Paris, 2014.

Les œuvres de James Turrell proposent les conditions d'une nouvelle relation à l'espace et à la lumière ; où la sensation et la « vision intérieure » seraient rapprochées. Parfois, il sature des pièces avec une couleur ou une certaine fréquence lumineuse pour permettre une sensation de fusion du corps dans la lumière, devenue tactile. En 1979, James Turrell achète un cratère de volcan dans l'Arizona et y ménage des postes d'observation du ciel, ou *Skyspaces*. Ce sont des pièces à ciel ouvert, aux murs peints de couleur claire, meublées de bancs circulaires. Le ciel s'y découpe, ce qui génère un faisceau de lumière de haut en bas. Prévues pour une douzaine de personnes au maximum, elles sont censées favoriser la connexion entre la terre et le ciel, le corps humain et le plan astronomique.



James Turrell, vue du *Crater's Eye* (« œil du cratère »), chambre centrale du site. Photo © Florian Holzherr. © James Turrell 2014.

Les écritures

Le tableau sort du territoire, du châssis ou du mur. Aucune limite ne lui est fixée. Le tableau est dans l'appareil psychique du regardeur, dans sa perception, dans la relation « celui qui voit – l'acte de voir – l'objet vu ».

Tania Mouraud à Jérôme Sans, « Voir, c'est prévoir », *Tania Mouraud: installation*, catalogue d'exposition Centre d'art contemporain Pablo Neruda, Corbeil-Essonnes, 1989, np.

Si les séries *Black Power*, *Black Continent* et *Wall Paintings* (à laquelle appartiennent les œuvres affichées sur le musée et dans la ville pendant l'exposition) réintègrent le support frontal et bidimensionnel du mur, elles continuent de poser la perception comme une action, où subjectivité, temps et espace entrent aussi en jeu. D'autre part, le rapport du blanc et du noir ne procède pas de l'inscription d'une figure sur un fond, empêchant la focalisation sur telle ou telle partie de l'image et favorisant la dispersion dynamique du regard.

Spatialisation du son

D'une certaine manière j'aime immerger le spectateur dans un monde de visions et de sons. Grâce à l'ordinateur, nous pouvons maintenant réaliser ce dont rêvent tous les artistes et qu'ils appellent l'art total. Ceci avait lieu dans l'opéra mais n'existait pas tellement dans le champ des arts visuels. Donner autant que possible, l'espace le plus large possible, au spectateur, afin qu'il ou elle puisse expérimenter différents ressentis.

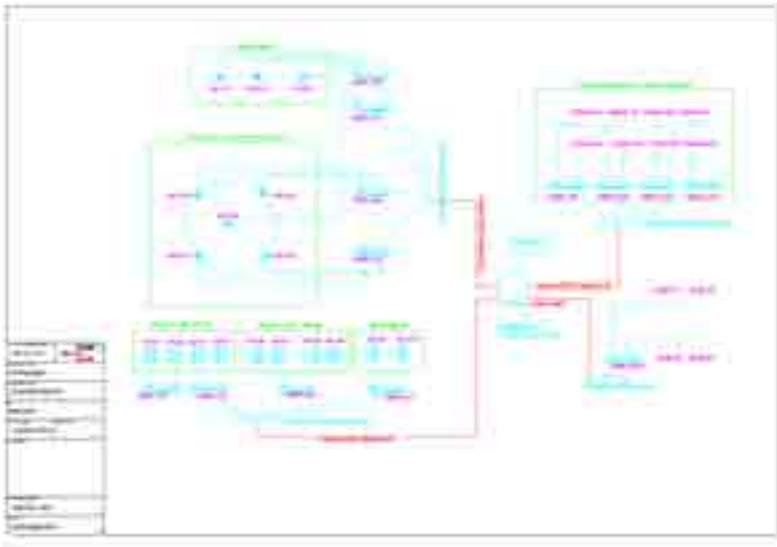
Tania Mouraud, à propos de *Face to Face*, une vidéo de 2009. Voir le site de l'exposition pour laquelle la vidéo était produite, au Musée d'archéologie de Vancouver: http://moa.ubc.ca/borderzones/video_tm_interview.html.

Pour la vidéo *AD NAUSEAM*, le projet était d'aborder l'espace avec une seule image plane et de créer un environnement où le son prend le relais de l'image.

C'est une des raisons qui ont poussé Tania Mouraud à travailler avec l'Ircam (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) et Thomas Goepfer, RIM (réalisateur en informatique musicale) afin de multiplier la nature des sons et leurs sources de diffusion.

Les sons utilisés sont des *field recording* (ou enregistrement de terrain) et non des sons électroniques, trop reconnaissables. Tous les *samples* trop « figuratifs » y ont été supprimés afin de garder une variété de sons créant une véritable masse sonore. S'entremêle alors une série de micro-événements. *C'est un peu comme dans le corps humain: on a l'impression qu'il est d'un bloc, mais en regardant plus attentivement, on s'aperçoit que tout y est toujours en mouvement.*

Tania Mouraud, entretien avec Frank Lamy, catalogue de l'exposition « AD NAUSEAM » au MAC/VAL, 2014.



Tania Mouraud, *AD NAUSEAM*,
2012-2014. Synoptique de travail.
Co-production MAC/VAL et l'Ircam
Centre Georges Pompidou.

La démarche pour penser l'espace physique comme élément constitutif d'une œuvre sonore a été explorée par plusieurs compositeurs de différentes époques. Alors que, par le passé, rares furent les tentatives de penser le son en fonction de sa trajectoire spatiale, les compositeurs du siècle dernier ont manifesté un intérêt croissant pour la localisation du son.

C'est au XX^{ème} siècle que des compositeurs comme Edgar Varèse (1883-1965), Luigi Nono (1924-1990), Iannis Xenakis (1922-2001) ont accordé une place particulière à la question des relations entre la musique et l'espace, à la question de la « spatialisation de la musique ». Dans un cas, l'espace a été utilisé comme outil de composition pour rendre le discours musical plus compréhensible, dans un autre, l'espace a été considéré comme un élément intrinsèque à la musique.

Chez ces compositeurs, l'espace est posé comme dimension à part entière du son, sa « cinquième dimension », selon l'expression de Pierre Boulez dans *Penser la musique aujourd'hui* (Paris, Gallimard, 1963, p.72.).

Thomas Tallis (1505 -1585)

Le motet *Spem in Alium Nunquam Habui*, œuvre du compositeur et organiste anglais Thomas Tallis, est un premier jalon dans la prise en compte de l'espace physique dans la composition musicale. Cette composition polyphonique est une œuvre où la disposition des chanteurs dans l'espace est un élément déterminant.

Dans cette pièce, qui aurait été composée pour le 40^{ème} anniversaire de Marie Tudor ou celui de la reine Elizabeth selon les sources *, la spatialisation a été pensée par Thomas Tallis pour accompagner la progression de la reine dans l'église. Les apparitions des voix en canon suivraient le rythme de ses pas, et les quarante voix se mettraient en place au fur et à mesure de l'avancée de la reine dans l'église, jusqu'à atteindre son paroxysme à son arrivée dans le chœur.

* Bertrand Merlier, maître de conférences en informatique musicale à l'Université Lyon 2.



Janet Cardiff, *The Forty Part Motet*, 2001.
Re-working of Spem in Alium Nunquam habui, 1575, by Thomas Tallis. 40 pistes enregistrées, 40 enceintes, 14 min. Museum of Modern Art, New York, 2001. Gift of Jo Carole and Rona. Photo © D.R.

Janet Cardiff (1957)

L'artiste canadienne Janet Cardiff a conçu en 2001 l'installation *The Forty Part Motet. Re-working of Spem in Alium Nunquam habui, 1575, by Thomas Tallis*. Celle-ci est composée de quarante haut-parleurs identiques disposés en ovale par groupes de cinq. Chacun des haut-parleurs diffuse l'une des quarante voix de la reprise du motet de Tallis. Afin de spatialiser l'œuvre, les voix qui composent le motet ont été enregistrées séparément. Le spectateur peut se promener à l'intérieur de l'installation.

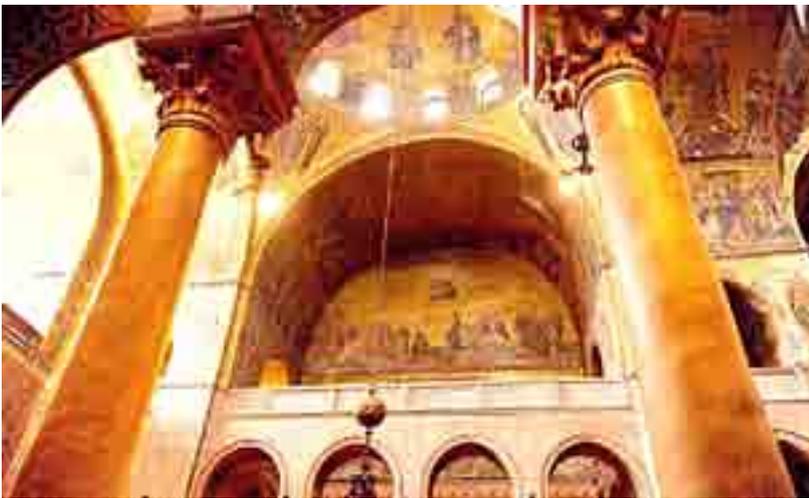
Selon Janet Cardiff, chaque auditeur perçoit l'œuvre de manière unique, en fonction de l'endroit où il se trouve dans l'installation. Le fait que le spectateur puisse se déplacer dans l'ovale constitué des quarante haut-parleurs lui permet d'être intimement connecté avec les voix qu'il perçoit. L'auditeur devient partie prenante de l'installation, dans la mesure où il crée lui-même ses conditions d'écoute et où il s'approprie l'espace dans lequel il se déplace.

Cette installation fonctionne alors comme un voyage sonore à la fois intérieur et extérieur : intérieur par les émotions qu'elle suscite et extérieur par le déplacement auquel elle fait appel.

Vincent Delphine, *Son et pratique artistique. Sources et origines de la sculpture sonore jusqu'à la fin des années 60*, Volume 1, Thèse de doctorat, Histoire de l'art, Université Toulouse II-Le Mirail, janvier 2009, p.364.

La basilique Saint-Marc, Venise

Au XVI^{ème} siècle se développe à Venise un style particulier reposant sur l'emploi des *cori spezzati*, c'est-à-dire l'écriture à chœurs multiples. La basilique Saint-Marc est un lieu où cette technique trouve toute son ampleur : l'architecture même de l'édifice, avec ses deux tribunes, ses deux orgues et ses multiples galeries favorise l'écriture pour plusieurs chœurs. Giovanni Gabrieli (1557-1612), organiste à la basilique Saint-Marc, compose des polyphonies pour huit, dix ou douze voix jouées pendant les cérémonies religieuses. La répartition dans l'espace des sources sonores entraîne par effet de démasquage une meilleure perception des différentes voix. Les chœurs y sont tantôt unis, tantôt rivaux, se répondent, ou chantent le même texte sur des entrées décalées, produisant ainsi des effets d'imitation ou d'écho.



Vue d'une des loges de la basilique Saint Marc, Venise.
Photo © Jann van Brugge.

Autre figure de l'école vénitienne, Claudio Monteverdi (1567-1643) utilise l'architecture de la basilique Saint-Marc pour mettre en scène ses compositions. *Les Vêpres de la Vierge* (1610) pour double chœur, est une composition riche en effets spatiaux. Claudio Monteverdi met à profit les deux loges qui se faisaient face pour y positionner deux chœurs et créer ainsi de saisissants effets d'espace. La séparation des voix fut une expérience d'ouverture de l'espace acoustique. Les artistes tirent parti de l'espace physique dont ils disposent et le prennent en compte comme élément constitutif de leur composition. L'œuvre s'incarne alors dans un lieu précis et unique.



Oleg Kulik, *Les Vêpres de la Vierge*,
Théâtre du Châtelet, 2009.
Photo © Théâtre du Chatelet.

Les Vêpres de la Vierge furent revisitées par l'artiste plasticien et metteur en scène ukrainien Oleg Kulik au théâtre du Châtelet en janvier 2009. Cet « artiste de l'espace », comme il le revendique, plus connu pour ses performances sur le concept d'« animalité », souhaite intervenir sur l'espace d'écoute. L'espace du théâtre du Châtelet est investi pour faire émerger de cette œuvre une « liturgie spatiale ». Le chœur et les solistes sont disséminés dans la salle et habitent le théâtre dans son intégralité.

Les recherches d'Hector Berlioz (1803-1869) ou de Claude Debussy (1862-1918) au XIX^{ème} siècle marquent une étape fondamentale dans l'exploration de la spatialisation du son. Ils utilisèrent l'espace dans leurs pièces orchestrales pour mettre en place de véritables jeux scéniques. Néanmoins, la « conquête de l'espace » prend un sens nouveau au XX^{ème} siècle, notamment grâce à l'utilisation des nouvelles technologies.

Edgar Varèse (1883-1965),

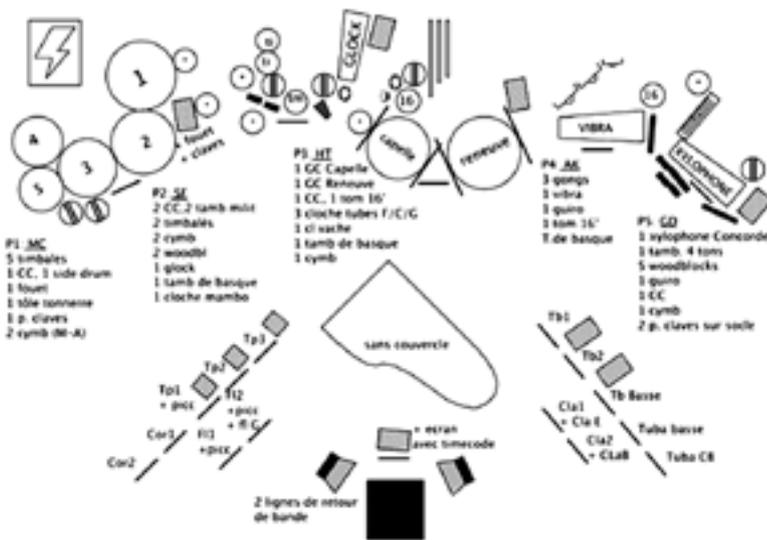
Edgar Varèse, compositeur français, est l'un de ces compositeurs qui ont pensé l'espace comme élément de composition, et conçu la musique comme un art spatial. Il est précurseur d'une pensée artistique qui consiste à composer avec la conscience du mouvement des sons dans l'espace et de la projection spatiale du son.

Les progrès technologiques lui viennent en aide pour combler les carences de la lutherie traditionnelle, qui ne lui suffit plus. Il fonde ses espoirs sur l'électronique et donc sur les premiers projets de lutherie électronique qui deviennent une aide pour manipuler directement les matériaux sonores, pour prendre possession d'un monde sonore plus vaste. Ces progrès technologiques lui inspirent plusieurs réalisations pionnières. Ainsi il compose *Déserts* (1950-1954), l'une des premières œuvres mixtes (instruments et bande enregistrée). Sous l'impulsion de Iannis Xenakis (1922-2001), le *Poème électronique* d'Edgar Varèse est donné au pavillon Philips

de l'Exposition universelle de Bruxelles de 1958, dont l'architecture, conçue pour recevoir cette pièce musicale, est réalisée par Le Corbusier (1887-1965). Cette première expérience apparaît comme l'une des premières formes d'« installation ».



Pavillon Philips, Exposition universelle de 1958, Bruxelles.
© FLCADAG.



Plan de scène pour *Déserts* (1950-1954) d'Edgar Varèse, © D.R.

Edgar Varèse fonde principalement sa pensée de l'espace musical sur les notions suivantes :

- l'utilisation de figures géométriques comme outils de composition,
- la construction de corps mouvants sonores dans l'espace à partir de ces mêmes figures géométriques,
- l'utilisation de la « projection musicale » c'est-à-dire de l'énergie déployée par la projection du son dans le plan et dans l'espace.

Il décrit ainsi sa conceptualisation :

Par projection, j'entends la sensation qui nous est donnée par certains blocs de sons, je pourrais dire « rayon de son », si proche est cette sensation de celle produite par les rayons de lumière qu'émettrait une puissante torche d'exploration. Pour l'oreille, comme pour l'œil, ce phénomène donne un sentiment de prolongation, de voyage dans l'espace.

Odile Vivier, *Varèse*, Seuil, Paris, 1973, p.63.

Iannis Xenakis (1922-2001)

Iannis Xenakis, compositeur, architecte et ingénieur collaborateur du Corbusier, compose comme un sculpteur. Selon son expression, il cherche dans ses œuvres à obtenir « *une modulation plastique de la matière sonore* ».

Les *Polytopes* (de 1967 à 1978) de Iannis Xenakis sont des spectacles lumineux avec musique, présentés dans différents lieux. Ce sont des œuvres références d'un art nouveau reliant l'espace et le temps, « *où l'espace est ordonné pour faire valoir le temps* ». (Olivier Revault D'Allones, *Xenakis / Les Polytopes*, Balland, Paris, 1975, p.19.)

Il propose des sculptures spatiales qui utilisent et mettent en valeur l'espace acoustique, faisant parfois évoluer les sources sonores elles-mêmes dans l'espace afin de créer des mouvements localisables. Ce dispositif permet à Iannis Xenakis de créer des mouvements sonores dans l'espace et au son de circuler autour des spectateurs. Au cours du morceau, la spatialisation est sans cesse modifiée.

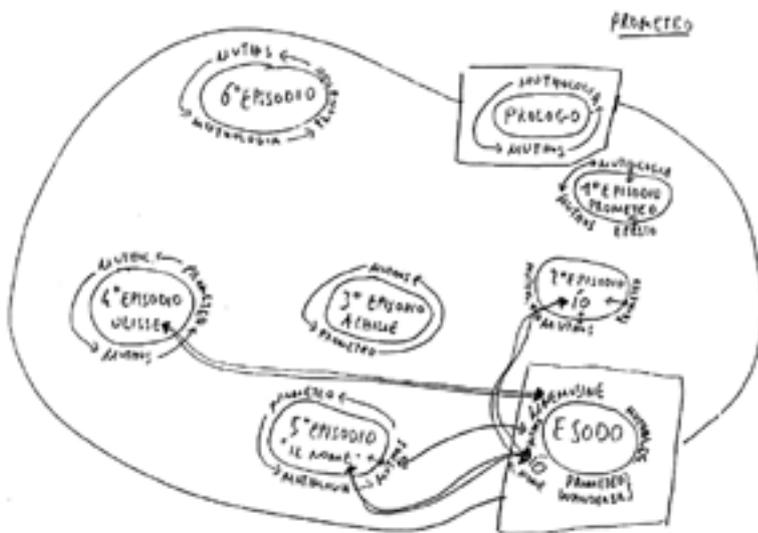


Iannis Xenakis, vue du *Polytope de Cluny*, 1972. Photo © D.R.

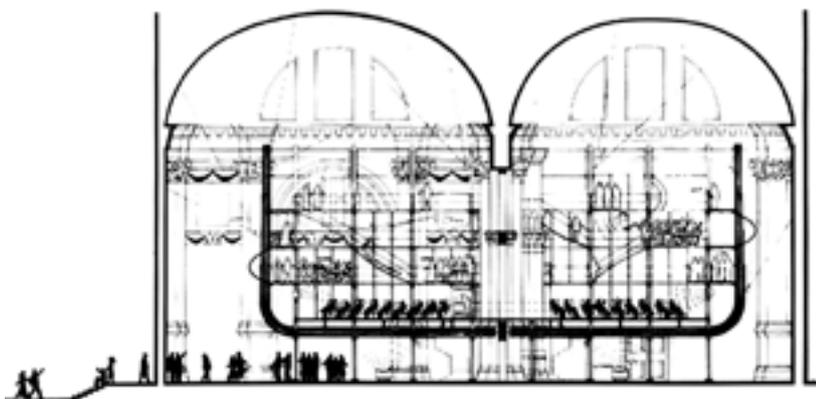
Luigi Nono (1924-1990)

Luigi Nono est un compositeur italien qui veut apporter sa contribution à la recherche de solutions aux problèmes politiques et aux crises des structures sociales. Il souhaite que son action militante soit toujours liée à sa démarche musicale. Appartenant au mouvement de la jeune avant-garde musicale européenne, il compose des œuvres fortement marquées par la technologie et influencées par les prises de position d'Edgar Varèse, le « spatialisateur du son ».

Il développe une critique radicale de l'écoute musicale réduite souvent à son aspect de spectacle visuel. Refusant « la civilisation du voir », selon les termes du compositeur, l'opéra *Prometeo* ne nécessite ni costume, ni décor, ne met en scène aucun personnage et n'implique aucune représentation autre que musicale. Il est composé de 1981 à 1985 et créé lors de la Biennale de Venise de 1984. Cette pièce est écrite pour solistes vocaux et instrumentaux, chœurs, orchestre et « live électronique ». Luigi Nono utilise comme matériau sonore des textes poétiques révolutionnaires pour raconter le mythe de Prométhée.



Représentation de l'archipel de *Prometeo* réalisée par Luigi Nono. Luigi Nono, Philippe Albèra et E. Jabes, *Festival d'automne à Paris 1987*, Luigi Nono, Contrechamps Editions/ Festival d'automne à Paris, Paris, 1987, p.174.



Dessin de la scène de *Prometeo*, opéra de Luigi Nono, Renzo Piano, 1984. © PBW, Renzo Piano Building Workshop.

Renzo Piano, qui fut le concepteur de l'espace acoustique de cet opéra, relate ainsi le projet musical :

Nono pense à l'espace musical pour Prometeo comme à une sorte d'archipel. Il s'agit là, bien sûr, d'une expression poétique, évocatrice, mais aussi d'une référence plutôt précise. Quand on se trouve sur une île à l'intérieur d'un archipel, de quelque manière que l'on se tourne, il n'est pas possible d'embrasser du regard le système dans son entier, instantanément : le champ visuel humain est trop limité pour que ce soit possible. On ne peut pas toujours voir tout ce qui nous entoure. Il est cependant possible de sentir la présence de ce qui est derrière nous. Nous voyons toujours et seulement une partie du tout, mais nous pouvons percevoir le tout en saisissant, grâce à nos sens, les effets de causes qui nous sont invisibles.

Renzo Piano, « Prometeo, un espace pour la musique », *Festival d'automne à Paris*, Contrechamps, 1987, p.168.

L'ESPACE PUBLIC COMME ESPACE POLITIQUE



Tania Mouraud,
City Performance n°1, 1977-1978.
54 affiches en 4 x 3 m
du 1^{er} au 15 janvier 1978, Paris.
© Adagp, Paris, 2014.

*Si politique signifie questionner la réalité,
démasquer les préjugés, traquer l'idéologie,
faire une mise au point sur la réalité,
alors mon travail est essentiellement politique.*

Tania Mouraud, entretien avec Jérôme Sans, in *Installation – Tania Mouraud*.
CAC Pablo Neruda, Corbeil-Essonnes, 1989.



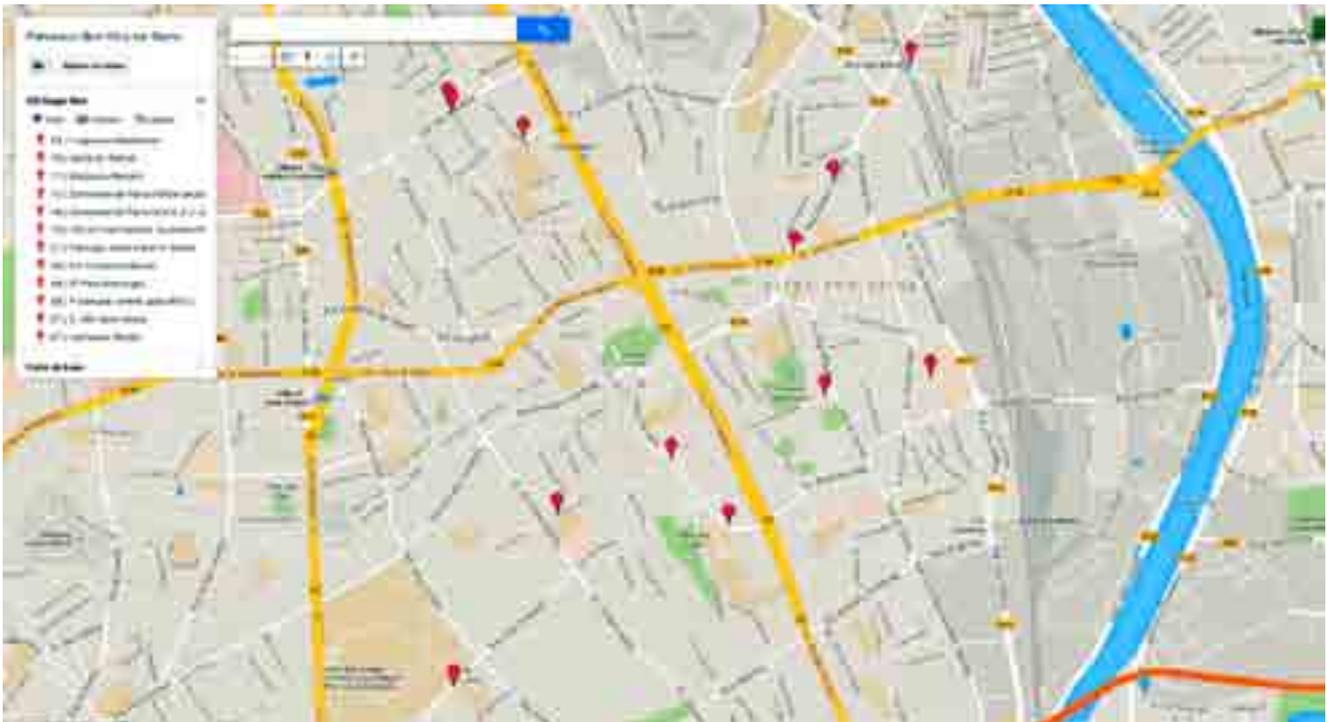
Tania Mouraud,
City Performance n°1, 1977-1978.
54 affiches en 4 x 3 m,
du 1^{er} au 15 janvier 1978, Paris.
© Adagp, Paris, 2014.

Avec *City Performance n°1*, Tania Mouraud choisit de créer une œuvre à l'échelle de la ville. Cette intervention massive utilise le format d'une campagne publicitaire (54 affiches réparties dans la ville pendant 15 jours) pour créer une disruption dans le rapport aux images et dans le flux de la ville. Le mot, choisi pour sa dualité, amène à prendre de la distance, à se questionner.



Tania Mouraud,
Floatlikebutterflystinglikeabee,
28 février 2013, Paris.
© Adagp, Paris, 2014.

À partir des années 1980, avec la série des *Wall Paintings*, Tania Mouraud choisit d'inverser le procédé : les mots deviennent difficiles à déchiffrer en raison de l'étirement des lettres mais les phrases deviennent explicites. Elles puisent en effet dans l'histoire des droits civiques aux États-Unis avec « I have a dream » mais aussi « Float like a butterfly, sting like a bee », phrase qui renvoie à la figure emblématique de Mohamed Ali, champion de boxe et héraut de la lutte contre la discrimination. Autre évocation, « Woman is beautiful », référence au « Black is beautiful » qui fait le parallèle entre luttes des minorités ethniques et émancipation des femmes. Pendant l'exposition « AD NAUSEAM », l'installation *Dream* dans les rues de Vitry-sur-Seine affiche la phrase de Martin Luther King sur 80 panneaux de manière simultanée. Loin du slogan ou de l'affirmation, l'œuvre reste ouverte : elle fait à la fois appel à l'histoire, remet en jeu l'utopie de Martin Luther King et questionne son actualité dans la société française d'aujourd'hui.



L'œuvre comme message et comme contestation

Simon Morley, artiste et historien de l'art, retrace l'histoire de la relation entre le mot et l'image. Il explique comment les artistes femmes des années 1970 ont utilisés les mots pour se construire une identité et remettre en question l'autorité dominante.

Jenny Holzer avait recours au langage en raison de son aptitude à véhiculer un stock d'informations et un contenu d'une charge émotionnelle par l'intermédiaire d'un lexique spécialement compréhensible. Mais elle cherchait aussi à développer la dimension métaphorique et poétique du langage. Attentive à l'impact visuel des textes qu'elle utilisait, elle se souciait des aspects matériels de son œuvre : typographie, dimensions, poids, matériaux et localisation.

Au-dessus :
Carte de Vitry-sur-Seine avec localisation de 13 panneaux d'affichages principaux.

En-dessous :
Tania Mouraud, *Dream*, 2014.
Impression digitale sur affiche,
175 x 240 cm, 13 panneaux
d'affichage, Vitry-sur-Seine.
Photo © Thomas Louapre.
© Adagp, Paris, 2014.



Jenny Holzer, série des *Truisms T-shirt* et des *Survival Caps*, 1980.
Photo © Erik Landsberg.

Barbara Kruger, *Untitled*, 1988.
Installation sur la 39ème rue,
New-York, 1988-89.
Photo © Barbara Kruger.

Jenny Holzer, *Truisms*, 1984.
Panneau lumineux.
Times Square, New-York.
Photo © Lisa Kahane.

Les œuvres de Kruger ou de Holzer exploitent le style bien connu du monde des médias mais leurs messages sont loin d'être clairs, car l'objectif des deux artistes était de lutter contre une assimilation facile du message, d'appeler au contraire à un décodage rigoureux et de donner pleins pouvoirs à l'individu. Dans ce contexte, l'apport du féminisme se révéla d'une importance fondamentale puisqu'il permit de continuer à croire en la possibilité pour l'artiste de contester l'ordre établi, la subversion passant nécessairement pour les femmes par une remise en question de l'ordre masculin. Comme Spero, Holzer avait décidé de travailler avec les mots en partie pour échapper au discours prétentieux de la peinture « masculine ». Kruger affirmait quant à elle, qu'il fallait percevoir sa pratique comme « une série de tentatives visant à briser certaines représentations et à faire une place aux spectatrices dans le public masculin. »

Simon Morley, *L'art les mots*, Hazan, Paris, 2004, p.181.

De l'individuel au collectif

L'espace public est toujours potentiellement une agora. En affichant un nom, on lui donne une visibilité. Ce qui, dans les cas des minorités, est en soi un acte de revendication. Allant plus loin, Tania Mouraud décide de rendre visible un phénomène de la France des années 1980, passé sous silence et que l'historien Benjamin Stora a qualifié parfois du néologisme d'« arabicide » : les morts violentes de jeunes filles et jeunes garçons d'origine arabe. Par sa cohérence, cette série d'affiches démontrait à quel point leur décès ne pouvait pas être pris pour des incidents mais devaient être perçus comme des actes de violence raciste. Ce désir de rendre visible le statut d'une communauté peut se retrouver dans le contexte des quartiers défavorisés de New-York où la pratique des *memorials* grandissait à mesure que montait le taux de criminalité dans les communautés noires et hispaniques.

Nommer pour rendre visible



Tania Mouraud, *Faire part*, 1991.
50 prénoms de victimes de crimes racistes
affichés dans toute la France sous forme
de faire-parts, photocopies 21 x 29,7 cm.
Photo © D.R. © Adagp, Paris, 2014.

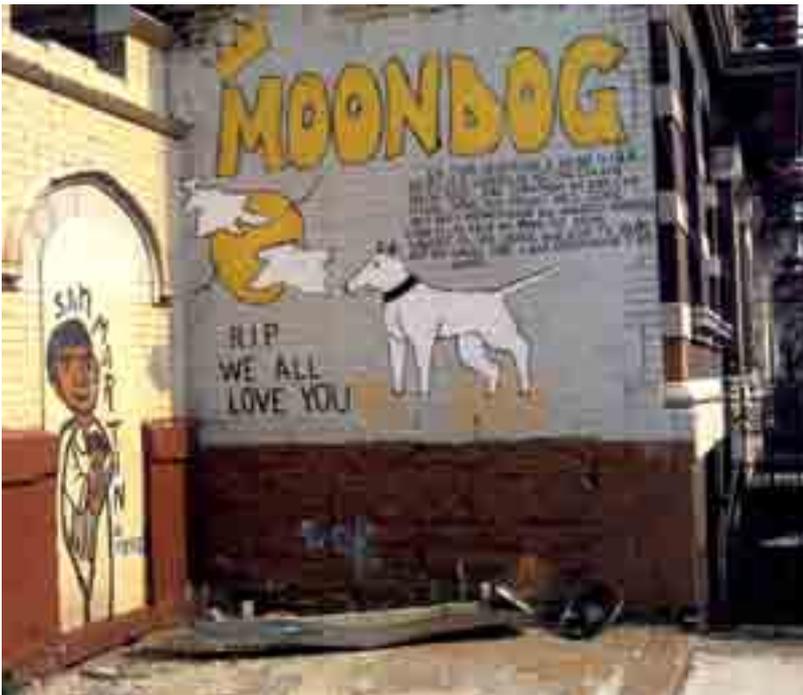
Reprenant une coutume encore très vivante dans certains pays latins, Tania Mouraud fit afficher dans diverses villes de France avec « Faire part » en 1991 cinquante prénoms de victimes de crimes racistes. L'affichage sauvage consistait à tapisser les panneaux de la ville avec des affichettes bordées d'un liseré noir. Chacune mentionnait un des cinquante noms et la date du décès.

Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Institut d'art contemporain, Villeurbanne, 1999.

Morts dans la rue : les *memorials* de New-York

Tout au long des années 1970 et 1980, les autorités de New-York n'ont cessé d'inventer des règlements pour criminaliser non seulement le tag mais aussi la simple détention d'une bombe de peinture dans l'espace public. La longue liste des décrets anti-graffitis obligeait les commerçants à placer tout leur matériel de peinture, bombes aérosols en tête, sous vitres cadenassées. Une métaphore assez évidente émerge de ces décrets qui criminalisent de jeunes adolescents noirs et hispaniques dont le « délit » est d'écrire leur nom dans l'espace public, pratique systématiquement réduite à du « vandalisme ». Cette répression dans le métro et dans le cœur de ville, Manhattan, a contribué à renfermer le street art dans les quartiers. C'est en partant à la recherche des graffeurs, avec la photographe Martha Cooper, que **Joseph Sciorra** découvre comment le street art peut devenir l'expression de la communauté toute entière.

À New York, la mémoire des jeunes, filles ou garçons, Noirs ou Latinos, qui ont péri et continuent de mourir en proportions épidémiques dans les rues de la ville ravagée par la violence, est célébrée à la demande de leur famille et de leurs amis sous forme de fresques exécutées par des artistes sur les murs des immeubles. Ces peintures IN MEMORIAM continuent de signaler le lieu d'une mort tragique, quand journalistes et équipes de télévision se sont tus depuis longtemps. La persistance de la violence sur la scène publique engendre une désespérance accablante, et rend nécessaire une réponse de la communauté, afin d'aider les habitants d'un même quartier à surmonter collectivement leur deuil.



Bombages à New-York.
Photo © 1994 Martha Cooper.

Les fresques commémoratives sont un rappel, voire une dénonciation, de l'incompétence de la société civile, ou de son indifférence, face à la généralisation de la pauvreté et du racisme, qui encourage la circulation croissante de drogues et d'armes dans les quartiers défavorisés. Nous avons découvert ces murs de la mémoire au cours de l'été 1988, l'année où ils explosèrent dans la ville en un jaillissement de couleurs vibrantes. [...]

Le mur de la mémoire transforme un deuil personnel en souffrance publique, partagée, en se faisant le véhicule du sentiment d'appartenance à la communauté, voire de prise en charge par celle-ci. La couverture des dépenses est souvent une entreprise collective. Les murs peints créent de nouveaux espaces publics pour les cérémonies communautaires. On célèbre la vie, près de ces fresques, par des fêtes organisées à l'occasion de naissances et d'anniversaires. C'est là qu'on se réunit lors des processions aux flambeaux et de manifestations organisées par des membres de la communauté.

Joseph Sciorra, *R.I.P.N.Y.C. REQUIESCAT IN PACE A NEW YORK CITY, Bombages IN MEMORIAM*. Thames & Hudson, Paris, 1994, pp. 7 et 14.

Langues étrangères

La langue a un statut ambivalent, elle est inclusive pour les locuteurs d'un même groupe et exclusive pour les autres. Le langage se retrouve donc souvent convoqué et questionné lorsque la question du racisme et de la discrimination est posée. L'installation *Appartement 374* de Tania Mouraud est mise en relation avec une œuvre du collectif Claire Fontaine, *Étrangers partout (QDM)*.

En 1993, Tania Mouraud réalise *Appartement 374*, une intervention permanente dans un appartement de l'Unité d'habitation Le Corbusier à Firminy. Les signes codifiés des gens du voyage sont sablés sur les vitres de la salle de séjour, transformée en « maison accueillante ». Le public est invité pendant trois mois à venir y partager une nourriture symbolique.

Des signes visuels ont été sablés sur les vitres de l'appartement de Mouraud. Contrairement à ce que l'on pourrait croire de prime abord, ce ne sont pas des formes simples, abstraites ou des pictogrammes de son cru. Ce sont des signes dont les « trimardeurs », nomades, clochards et vagabonds, se servent pour communiquer. Gravés sur les vitres, ils marquent la frontière de l'intérieur et de l'extérieur ; en tant qu'enclave, ce lieu accentue encore le monde nomade auquel ces signes sont empruntés. Mouraud ne cite pas les signes avertisseurs, mais précisément ceux qui annoncent un accueil chaleureux : ici on est généreux – maison accueillante – on reçoit à manger – une femme s'attendrit – ne pas abandonner.



Tania Mouraud, *Appartement 374*, 1993.
Messages sablés sur les vitres de la
salle de séjour de l'appartement 374
de l'unité d'habitation de Le Corbusier
et distribution gratuite de croissants.
Collection FRAC Rhône-Alpes.
Photo © Tania Mouraud
© Adagp, Paris, 2014.

Ce langage symbolique n'est compréhensible que pour les initiés ; en revanche l'autre partie de l'installation ne laisse subsister aucune équivoque. Sur une table une grande quantité de croissants sont offerts aux passants, libres de s'en régaler à satiété. Des croissants frais sont apportés chaque jour, pour que chacun puisse participer à ce symbole occidental de festivité. Ceci contraste avec le point de départ de cette installation temporaire : le croissant, symbole de division et de distinction. Un an avant, un jeune beur avait été tué d'une balle alors qu'il dérobaient un croissant dans une boulangerie.

Mirjam Westen, Tania Mouraud, *De la décoration à la décoration*, Gemeentemuseum, Arnhem, 1994, p. 5-6.

Participant à la 9^{ème} Nuit Blanche parisienne, le collectif d'artistes Claire Fontaine installe dans un quartier populaire du nord de Paris, 20 écritures au néon proclamant dans 20 langues différentes « Étrangers partout ». Monument rendant hommage à la diversité ethnique des habitants et pointant les difficultés qu'ils rencontrent, l'inscription désigne aussi de manière critique la langue comme porteuse d'autorité et la traduction comme vecteur d'une violence quotidienne.



Claire Fontaine,
Étrangers partout (QDM), 2010.
20 néons en 20 couleurs et 20 langues
différentes. Vues d'installation rue Sainte-
Marthe, Paris, 2-3 octobre 2010.

Claire Fontaine, *Please come back
(K. Font)*, 2008.

Tubes fluorescents de couleur blanche,
échafaudage métallique, détecteur
de mouvement, 300 x 200 x 1 400 cm.
Collection MAC/VAL, musée d'art
contemporain du Val-de-Marne.
Acquis avec la participation
du FRAM Île-de-France.
Photo © Jacques Faujour.

LANGAGE, STREET ART, TYPOGRAPHIE



Tania Mouraud, *HCYS?*, 2005.
Impression numérique
sur bâche tendue, 15 x 30 m.
Collection Frac Lorraine.
© Adagp, Paris, 2014.

En 1972, avec *WALL IS SEEN*, Tania Mouraud fait le choix radical d'une exposition constituée uniquement de mots, rejoignant en cela de nombreux artistes des années 1960 et 1970 dans ce qui est couramment appelé « le tournant linguistique de l'art ». Depuis ce moment, Tania Mouraud a développé un corpus d'œuvres où le mot devient le matériau principal ou unique.

Par la série des *Art Spaces*, celles des *Black Power* ou encore les *Wall Paintings*, elle interroge les attentes vis-à-vis des œuvres, les modes de lecture et la signification d'une phrase dans un contexte. Dans l'exposition « AD NAUSEAM », l'écriture est convoquée aussi bien par l'objet-livre que par les *One-liners* dans la ville et sur la façade du musée. Cette écriture est interrogée dans les lignes qui suivent du point de vue de sa mise en forme, de sa mobilité sur différents supports et de son appropriation. Lire ou voir revient peut-être plus loin à se souvenir d'une chose disparue ou cachée.

Mot et image

Du visible au lisible

Tout le travail de Tania Mouraud sur le mot et son mode de visibilité « démonte les a priori et les certitudes liés à la lecture » selon Agathe Dupont. L'artiste explique ainsi ce jeu entre lisible et visible : « l'écriture fortement allongée a adopté un caractère d'illisibilité, mais il y aura toujours une personne pour la déchiffrer ». Tania Mouraud déplace nos habitudes entre le voir et le lire. Au sein d'une culture où le mot est souvent un outil de communication, elle en souligne au contraire la qualité de mémoire. Et là où le message est collectif, la lecture des phrases des *Wall Paintings* devient un trajet personnel.

L'interface d'ordinateur WYSIWYG (acronyme de What You See Is What You Get), inventée par Macintosh, définit la notion de « tel affichage, tel résultat ». L'utilisateur reçoit directement l'effet souhaité sur son interface. Tania Mouraud joue avec cette idée de résultat immédiat et rend quasiment impossible la lecture de la phrase. La typographie et la combinaison des lettres proposent une lecture difficile pour le spectateur et le sens en devient presque caché. L'artiste ajoute ici une notion philosophique à sa réflexion sur les nombreuses possibilités d'interprétations d'un seul sens énoncé, d'une seule entité.

Rero, *Erreur dans le titre*, « entrée W », Gallimard, collection Alternatives, Paris, 2014, p.213.



Tania Mouraud, **WYSIWYG**, 1989.
Wall painting, BPI, Centre Pompidou, Paris.
© Adagp, Paris, 2014.

Lire pour entendre, écouter pour voir



Tania Mouraud, *Memory*, 1989.
Vinyle sur mur, 139 x 200 cm.
Aéroport de Mirabel, Montréal.
Photo © D.R. © Adagp, Paris, 2014.



Pontorno, *Cosimo il vecchio*, 1520.
Huile sur bois, 85 x 65 cm.
Galerie des Offices, Florence.

Pour l'anthropologue Tim Ingold, les érudits du Moyen Âge « faisaient l'inverse de ce que nous faisons aujourd'hui. Au lieu d'utiliser leurs oreilles pour regarder, ils se servaient de leurs yeux pour écouter, se forgeant une perception du mot écrit à partir de leur expérience du mot parlé. » La lecture cesse d'être une opération de déchiffrement, elle devient l'auxiliaire de l'oralité.

Plus généralement, les lecteurs monastiques suivaient le texte autant avec les lèvres qu'avec les yeux, prononçant ou murmurant les sons des mots. Les sons qui sortaient de leur bouche étaient appelés voces paginarum – les voix des pages. (...) Plus ils lisaient, plus leurs têtes se remplissaient d'un chœur de ces voix, les assimilant à un pur effet de l'imagination. Bien entendu, se dit-on pour se rassurer, elles n'existent pas vraiment. La seule chose qui existe sont les images du son vocal, leur empreinte psychologique à la surface de l'esprit. Cette division entre la matérialité du son (sa substance physique) et sa représentation idéale est toutefois un concept moderne. Elle n'aurait eu aucun sens pour une philosophie de l'être, où les mouvements du corps et la compréhension par l'intellect sont aussi viscéralement liés que la nourriture et la digestion (...) Certes, s'il entend ces mots, c'est uniquement parce qu'il les a déjà entendus chanter ou prononcer, et qu'à force d'être répétés, ils ont laissé leur empreinte dans sa conscience à la fois auditive et physique. Ainsi, lire n'est pas seulement écouter mais se souvenir. Si l'écriture parle c'est avec les voix du passé, que le lecteur entend comme s'il se trouvait au milieu d'elles. Comme l'historienne Mary Carruthers l'a montré avec force exemples, de la fin de l'Antiquité jusqu'à la Renaissance, l'écriture était surtout considérée comme un instrument de mémoire. Sa finalité n'était pas, en fournissant un compte rendu complet et objectif de ce qui a été dit et fait, de mettre un terme aux choses du passé, mais plutôt de montrer les chemins qui permettent de retrouver et de ressusciter les voix du passé

dans l'immédiateté de l'expérience présente, afin que les lecteurs puissent directement dialoguer avec elles et établir un lien entre ce qu'ils ont à dire et les circonstances de leur propre vie. Bref le texte était lu non pas comme un compte rendu mais comme un moyen de retrouver quelque chose. Carruthers remarque que le mot utilisé dans l'Antiquité grecque pour désigner le verbe lire (anagnosco) signifie littéralement « se remémorer », et que le verbe latin équivalent (lego) signifie littéralement « cueillir » ou « rassembler ». Les auteurs classiques décrivaient ce processus en recourant à des allusions à la chasse et à la pêche, et au dépistage des proies. Comme l'écrit André Leroi-Gourhan, dans son vaste traité Le Geste et la parole, « les écrits sont chacun une suite compacte, rythmée par des sigles et des notes marginales, dans laquelle le lecteur s'oriente à la manière du chasseur primitif, le long d'un trajet plutôt que sur un plan. »

Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Éditions Zones Sensibles, Paris, 2011, pp.34-35.

Le street art et la typographie : une histoire de lettres

Typographier un mot, une phrase, un texte, c'est en détourner la signification, c'est lui faire dire une chose qui échappe à son énonciation. Robert Bringhurst rappelle à ce sujet que « la typographie est à la littérature ce que la performance musicale est à la composition : un acte essentiel d'interprétation. »

Livraison n°13, « Langage et typographie », *Rhinocéros*, Strasbourg, 2009.

Au regard du travail sur l'espace, sur le mot, sur le support, l'intérêt que Tania Mouraud porte au street art est évident. Certains des jeunes acteurs de la scène française déclarent d'ailleurs explicitement l'influence de Tania Mouraud sur leur propre pratique, notamment l'Atlas ou encore Rero. Il y a un réseau de translations, de traductions, de passages entre la typographie et le street art, la forme des lettres ne cessant de passer du livre à la rue, et inversement. Voici un aperçu de cette autre « histoire des lettres » avec des arrêts à New-York, Berlin, São Paulo et Paris.



Tania MOURAUD,
Tous les êtres humains..., 2008.
1 % artistique au collège
Fernande Flagon, Valenton.
Panneau en Alucobond blanc,
lettres en Dibond laqué noir, 7 x 5 m.
Photo © Marc Domage.
© Adagp, Paris, 2014.

Tania Mouraud a pris comme point de départ de son œuvre le premier article de la Déclaration universelle des Droits de l'Homme de 1948 « Tous les êtres humains naissent libres et égaux en dignité et en droit ». Elle a choisi le mur central du hall, visible de toutes les coursives, des couloirs et de l'extérieur, afin de créer un signe fort, accessible à tous. Une profession de foi sur le rôle de l'école, la mixité, les droits fondamentaux de l'être humain mis en œuvre dans le programme éducatif. La typographie créée par l'artiste se fait ici pure forme visuelle par l'instabilité optique résultant de l'alternance du noir et du blanc. Le texte devient un outil visuel, révélateur du lieu, de sa mission éducative. Au-delà de ce que l'on voit, il offre un message à décoder et à lire, qui peut devenir un jeu. Il s'adresse directement au jeune public à travers une forme proche de la culture urbaine.

Extrait de la présentation de l'œuvre sur le site de l'artiste :
<http://www.taniamouraud.com>.

Au commencement était la lettre : petite histoire graphique du street art à New-York



Une rame du métro de New-York,
années 1980. Photo © Henry Chalfant.

Woshe, auteur de plusieurs livres sur le street art et lui-même graffeur, fait ici la chronique de la naissance du graffiti à New-York. Dans cette « geste », les héros sont de jeunes adolescents des quartiers noirs et hispaniques. Avant que le street art devienne figuratif et narratif, ouvertement politique ou explicitement commercial, les premiers graffeurs sont appelés des *writers*, des « écrivains » et leurs signatures des *writings*. Ce qui souligne qu'à l'origine, c'est la lettre et la lecture qui sont déterminants. Woshe analyse ici le passage de l'écrit à l'image, les choix typographiques et les « formules graphiques » qui se développent dans la rue et se diffusent à grande échelle, pour des raisons de visibilité, dans le métro. Cette première génération donnera naissance au *wild style* défini ainsi : « dans le *wild style* voyelles et consonnes sont complètement déstructurées et s'entremêlent, se recouvrent les unes les autres. L'ajout de formes extérieures aux lettres, de ramifications ou de flèches qui permettent d'accentuer le mouvement du lettrage ou de le rééquilibrer contribue également à brouiller la lecture. »

TAKI
183

LIFF.

SUPER-KOOL 223

Tags à New-York, années 1970.

Trois ans seulement après les premiers tags de TAKI 183 [actif à partir de 1969, il est considéré comme le premier graffeur à New York], il n'est plus possible de se contenter de simples signatures pour se faire un nom. Il faut dessiner ses lettres une à une et les remplir de couleurs, en leur ajoutant un contour. Ces lettrages sophistiqués prennent le nom de burners. Et avec eux, la structure des lettres devient l'objet d'une créativité sans bornes. (...) À l'opposé, PHASE 2 élabore des lettrages exclusivement composés d'arrondis hésitants qui leur donnent des allures de guimauves. Ces softies (mollassonnes) sont à l'origine d'une autre grande famille de style : les throws up.



Graffeurs à New-York, 1981.
Photo © Henry Chalfant.



Couvertures de Comics.

01. *The Avengers*, n° 139, Gil Kane et Irving Watanabe, 1975.
 02. *Iron Man*, n° 47, Gil Kane et Artie Simek, 1972.
 03. *Flash*, n° 163, Carmine Infantino, 1966.
 04. *Spider Man*, n° 43, John Romita et Artie Simek, 1966.
- © Marvel Comics.

Après avoir mis au point les softies, Lonny Wood que la ville entière connaît maintenant beaucoup mieux sous le nom de PHASE 2 et son acolyte RIFF 170 enchaînent les innovations. Ils s'inspirent des lettrages stylisés qui jaillissent des couvertures de Marvel ou de DC Comics, et détournent les effets utilisés dans certaine typographies de l'agroalimentaire ou de la cosmétique. « À la maison, je contemplais les lettrages sur les paquets de céréales pour trouver de nouvelles idées », explique RIFF 170. Ça m'a donné de l'inspiration pour comprendre comment construire les lettres. Parmi ses différents pseudos, RIFF 170 posera d'ailleurs CONAN, l'un des héros des studios Marvel ou CRUNCH, du nom des céréales Captain Crunch. Ces recherches le conduisent à créer les premiers chevauchements entre les lettres : « beaucoup de pièces étaient justes des signatures ornementées, avec des contours rappelle PHASE 2. Moi j'avais une autre approche. Par exemple, j'avais des lettres très différentes qui ne marchaient pas bien ensemble alors je me suis dit : que se passerait-il si je faisais passer celle-ci derrière l'autre ? Et boum ! ». Ils instaurent aussi les premières interconnexions entre caractères, avec tout un arsenal de barres de liaison, développent l'utilisation des flèches et n'hésitent pas à découper en tranches certaines pattes trop rigides pour les animer.

Woshe, *Alphabeatz, Le graffiti en toutes lettres*, Pyramid NTCV, Paris, 2013, p.23.



Cliff! par CLIFF 159, 1975. © D.R.



Phase 2 par PHASE 2, 1976. © D.R.

Voir *Style wars*, le film historique de Henry Chalfant et Tony Silver sur le street art new-yorkais en 1983.
Visible à cette adresse : <http://www.youtube.com/watch?v=oEW22LzSaJA>

Du livre à la rue

La police FF Karbid est une interprétation des lettrages berlinois peints entre 1900 et 1930 et demeurés comme vestiges sur les façades de Berlin-Est jusqu'à la réunification. À partir d'une collecte photographique réalisée pendant ses études de graphisme, Verena Gerlach a créé cette police de caractère.

Pour Fritz Grögel, « Karbid n'a rien d'une recreation scrupuleuse », c'est davantage « une agora, une place où transitent et conversent sans entraves les signes délivrés de l'obsolescence, un plan ouvert parmi tant d'autres dans ce kaléidoscope indéfini, ce champ typographique qui épouse ici et maintenant la forme d'une ville revenue des destructions et des séparations, s'étendant et refluant entre la mort et la vie ». Dans l'essai qu'il consacre à Verena Gerlach, il rappelle que l'histoire de la lettre est faite d'allers-retours entre la rue et le livre.



Verena Gerlach,
visuel pour la police Karbid, 1998.
© Verena Gerlach.



Anciens lettrages, Berlin, 1998.
Photo © Verena Gerlach.

« L'écriture, qui avait trouvé un asile dans le livre imprimé où elle menait sa vie indépendante, est impitoyablement traînée dans la rue par les publicités et soumise aux hétéronomies brutales du chaos économique.

C'est l'apprentissage sévère de sa forme nouvelle. » Sous cette citation, extraite d'un texte de Walter Benjamin, un passé bien plus ancien est enfoui. Il faut d'abord rappeler que dès son introduction il y a plus de 5000 ans en Mésopotamie, l'écriture, tout en rejoignant d'autres supports mobiles (la tablette d'argile, le volumen de papyrus, le codex de parchemin) fit cet apprentissage extérieur de la « dictature verticale ». De Babylone à Rome, de la stèle à l'arc, du Code de Hammurabi à la colonne Trajane, la ville, plus que tout autre refuge, est le domaine de l'écriture, en ceci qu'elle l'offre au regard du plus grand nombre : citoyen ou esclave, prêtre ou soldat, commerçant ou berger, chacun peut y accéder et la lire en fonction de son éducation, en comprendre le sens littéral ou symbolique.

(...)

Le dialogue ténu entre la lettre du livre et la lettre de la ville va reprendre avec effervescence dix siècles plus tard. C'est en Angleterre, durant la fin du règne de George III que les fonderies lancent plusieurs vagues successives de caractères bouleversant les normes solidement établies de la typographie : fat-face, égyptien, sans serif, tuscan,... Les affiches envahissent les façades des immeubles, les billets de théâtre et les tickets de loterie passent d'une main à l'autre sans répit ; les lettres qui les composent, aux formes « lourdes, bizarres et grotesques » d'après Joseph-Gaspard Gille, se répandent dans toute l'Europe et vont peu à peu contaminer le livre et le journal.

Fritz Grögel, « La ville, expansion totale de la lettre », *Karbid-Berlin, de la lettre peinte au caractère typographique*, Bibliothèque typographique, pp.16 – 17.

La citation de Walter Benjamin est extraite de « Expert-comptable assermenté », in *Sens unique* précédé de *Enfance Berlinoise*, 10/18, Paris, 1988, pp. 131-132.

Le pixação : une typographie unique et populaire dans la ville

Le *pixação* est un phénomène urbain propre à São Paulo : c'est un autre exemple, spectaculaire, de passage de la typographie à la rue.

Les *pixadores* transforment la ville en gigantesque cahier d'écriture, faisant resurgir sur les lignes du modernisme architectural, des signes très géométriques, inspirés de l'alphabet des runes. C'est en effet à partir des typographies des albums de la scène Heavy Metal, tels Iron Maiden ou Scorpion, que s'est développé, à la fin des années 1960, ce style d'écriture. De même que dans le métro new-yorkais des années 1980, les *pixadores* forment des *crews* pour rivaliser en hauteur et en visibilité dans la ville. C'est une culture créée et portée par la jeunesse des quartiers pauvres. Comme le dit le photographe Choque, lui-même *pixadore* : « C'est intrigant de penser que cette écriture qui date de milliers d'années a ressurgi à São Paulo ».



Iron Maiden, pochette de l'album Killers.
© D.R.



Vue d'un immeuble à São Paulo.
Photo © Choque.
Photo © João Weiner.

Lien vidéo: http://www.dailymotion.com/video/x9sdzs_pixo-un-film-de-joao-weiner-et-robe_creation

Pixo est un film réalisé par Roberto Oliveira et João Weiner, produit par la Fondation Cartier pour l'art contemporain à l'occasion de l'exposition « Né dans la rue », du 7 juillet au 29 novembre 2009.

Rero ou le street art typographié



Rero, *Sans titres*, non datés.
Photo © Rero.
Courtesy Galerie BLACKSLASH.



Rero, *Sans titres, (artwork)*,
installation en extérieur, 2011.
Photo © Rero.
Courtesy Galerie BLACKSLASH.

Après une pratique intensive du graffiti à Paris pendant 10 ans, Rero a entièrement changé son vocabulaire plastique, notamment sous l'influence du travail de Tania Mouraud. Il revient ici sur ce qui a motivé ce choix du texte seul et de la police la plus utilisée sur le web : la Verdana.

[Je souhaitais en effet] utiliser le mot en situation pour créer une image qui prendrait des sens multiples aux yeux du « regardant ». Je voulais conserver la notion d'appropriation de l'espace que l'on retrouve dans le graffiti, mais me débarrasser de toutes ses obligations calligraphiques, garder l'énergie du détournement, tout en m'éloignant de cette imagerie new-yorkaise qui ne me convenait plus, et continuer à intervenir en extérieur en utilisant une technique ou un langage plus proche de moi et de mon époque. J'ai alors retiré l'aspect technique du graffiti. Là où il fallait faire des recherches calligraphiques autour de son nom pour affirmer son style, j'optais pour une typographie la plus anodine et lisible qui soit- la Verdana -- et je décidais de la barrer d'un trait noir, référence aux TOYS (Tag On Your Shit), pratique courante consistant à barrer ou à recouvrir les tags des autres graffeurs pour signaler sa non-affection. Seul le contexte était important, au même titre qu'un graffiti amateur. J'ai alors commencé à coller des affiches en noir et blanc dans les rues de Paris pour contraster avec le milieu et questionner la propriété privée à la fois physique et intellectuelle d'une œuvre. Ces affiches apparaissaient comme des ovnis dans le paysage parisien. Leur aspect neutre et accessible m'intéressait beaucoup et laissait une grande place au contexte. Car, en effet, ce n'est pas l'œuvre qui est posée dans le lieu, mais c'est le lieu lui-même qui est l'œuvre d'art. Ces affiches me donnaient l'opportunité de changer l'espace ou le support sur lequel j'intervenais, ce qui en modifiait aussi la fonction.

Rero, *Erreur dans le titre*, Gallimard, collection Alternatives, Paris, 2014, p.9.

Informations pratiques

L'équipe des publics

Responsable des publics et de l'action culturelle

Stéphanie Airaud
Tél. 01 43 91 14 68
stephanie.airaud@macval.fr

Chargée des actions et partenariats éducatifs

Florence Gabriel
Tél. 01 43 91 14 67
florence.gabriel@macval.fr

Secrétariat (hors réservation)

Sylvie Drubaix
Tél. 01 43 91 61 70
sylvie.drubaix@macval.fr

Référent accessibilité et champ social

Luc Pelletier
Tél. 01 43 91 64 22
luc.pelletier@macval.fr

Coordinateur de la programmation culturelle

Thibault Capéran
Tél. 01 43 91 61 75
thibault.caperan@macval.fr

Réservation des groupes

Tél. 01 43 91 64 23
reservation@macval.fr

Corinne Heimburger
Coralie Poles

Conférenciers

Arnaud Beigel
arnaud.beigel@macval.fr

Valérie Bouvier
valerie.bouvier@macval.fr

Marc Brouzeng
marc.brouzeng@macval.fr

Irène Burkel
irene.burkel@macval.fr

Cristina Catalano
cristina.catalano@macval.fr

Marion Guilmot
marion.guilmot@macval.fr

Alice Martel
alice.martel@macval.fr

Adrien Siberchicot
adrien.siberchicot@macval.fr

Professeur-relais

Jérôme Pierrejean,
Professeur relais de la DAAC du rectorat de l'Académie de Créteil, accompagne la réflexion de l'équipe des publics pour un accueil adapté aux publics scolaires.
jerome_profrelais@hotmail.com

Publication

Tania Mouraud – AD NAUSEAM

Catalogue de l'exposition

Textes de Éric Alliez et Jean-Claude Bonne, Alexia Fabre, Bastien Gallet, Frank Lamy, Stéphane Léger, entretien avec Tania Mouraud.

Édition du MAC/VAL

256 pages, 150 reproductions, bilingue français-anglais, 21 x 25 cm, 25 €.

MAC/VAL

Musée d'art contemporain du Val-de-Marne

Place de la Libération
94400 Vitry-sur-Seine

T. +33 (0)1 43 91 64 20

F. +33 (0)1 79 86 16 57

www.macval.fr

