

# COQUE

# D



Gaëlle Choisne, *Vase à loup-garou*, 2015. Cire, silicone, pigment bleu, sel, 70×40×30 cm. © Adagp, Paris, 2022. Photo © Emmanuel Decouard

## À mains nues



# **À mains nues**

**Exposition présentée à partir du 9 janvier 2022**

**Commissariat: Alexia Fabre, Florence Cosson  
et Mélanie Meffrer Rondeau**



<b>Présentation de l'exposition</b>	<b>5</b>
<b>Les artistes de l'exposition</b>	<b>7</b>
<b>Changer de peau</b>	<b>9</b>
<b>Corps organique</b>	<b>31</b>
<b><i>Female gaze versus male gaze</i></b>	<b>47</b>
<b>Mise en scène</b>	<b>65</b>



Après « Le vent se lève », exposition de la collection incarnant les relations que l'humanité entretient avec la Terre, le MAC VAL poursuit cette exploration de l'humain en se recentrant sur le corps, son langage, son pouvoir et sa puissance de réinvention, avec cette exposition nouvelle « À mains nues ».

Inédites ou plus anciennes, les œuvres évoquent la réinvention de soi, le futur qu'il nous appartient de créer, à mains nues.

En cette expérience partagée de la pandémie, d'empêchement de l'autre, de son contact, du violent constat de notre fragilité corporelle et de notre statut de corps vivant, se projeter dans le futur et l'envisager avec désir, élan et espoir s'impose de façon nouvelle.

Les œuvres ici réunies racontent d'une part la corporéité et son langage, les fluides vitaux, les membres, dont les mains, qui incarnent la question de la réinvention de soi contre la réalité, la fatalité ou les déterminismes sociaux.

La fiction, le récit, la mise en scène, le travestissement sont autant de stratégies mises en œuvre par les artistes pour engager cette réinvention, douce, déterminée ou plus guerrière.

L'adresse à l'autre, à son regard comme à son corps est au cœur des œuvres, à travers la fabrication de sa propre image, portraits ou autoportraits qui résonnent ainsi avec les phénomènes historiques et contemporains de l'invention de soi.

Alexia Fabre



**Pierre Ardouvin, Bianca Argimón, Kader Attia,  
Élisabeth Ballet, Éric Baudart, Jean-Luc  
Blanc, Nina Childress, Gaëlle Choisine,  
Clément Cogitore, Mathilde Denize, Romina  
De Novellis, Edi Dubien, Mario D'Souza,  
Mimosa Echard, Éléonore False, Sylvie  
Fanchon, Valérie Favre, Esther Ferrer, Nicolas  
Floc'h, Shilpa Gupta, Kapwani Kiwanga,**

**Thierry Kuntzel, Emmanuel Lagarrigue, Ange  
Leccia, Natacha Lesueur, Angelika Markul,  
Annette Messenger, Marlène Mocquet, Charlotte  
Moth, Frédéric Nauczyciel, Melik Ohanian,  
Bruno Perramant, Françoise Pétrovitch,  
Abraham Poincheval, Laure Prouvost, Judit  
Reigl, Jean-Luc Verna, Catherine Violet,  
We Are The Painters**



# Changer de peau : maquillage, accessoires, vêtements...

Dans l'exposition « À mains nues », il est d'abord question de corps : un corps que l'on habille, pare et maquille. Vêtement et fard deviennent des secondes peaux, les accessoires des extensions du corps. Ils qualifient ceux qui les portent. Ils libèrent ou entravent les gestes et les attitudes. Ils cachent ou révèlent. Ils brouillent les lignes entre le vrai et le faux et interpellent quant au « beau ». Dans cette exposition, on joue avec les codes, normes et rôles établis pour mieux s'en affranchir. On ne cesse de bâtir des identités à incarner, on les multiplie, on les fixe le temps d'une pose.

Les contes et récits mythologiques – espaces de toutes les transformations – comme la culture visuelle contemporaine (bande dessinée, cinéma, culture populaire...) nourrissent les propositions des artistes. Pierre Ardouvin, Jean-Luc Verna ou Valérie Favre s'en inspirent et les détournent pour proposer d'étonnants attributs, des nouveaux types et personnages ou des entités hybrides. Parfois, ils amorcent des récits syncrétiques et donnent corps à des mythes personnels. Cette dynamique de recréation, inhérente à plusieurs œuvres de l'exposition, redouble celle des récits et croyances populaires : souvent peuplés d'êtres chimériques, ils se modifient sans cesse au gré des transmissions orales ou écrites. Pour Gaëlle Choisne, leur donner forme est un hommage à leur puissance de réinvention.

L'accoutrement pointe souvent vers le caractère construit voire artificiel de la représentation de soi, comme chez Natacha Lesueur. Il permet

aussi de désigner les aspirations et mouvements intérieurs, qui affleurent par exemple sur le papier des travaux d'Edi Dubien.

L'idée d'un « soi » en évolution, échappant aux idées préconçues et aux idéaux, est au cœur du travail de plusieurs artistes. L'individu, son corps sont pétris de références et de modèles, certains structurants, d'autres dont on cherche à s'émanciper. Il s'agirait alors de s'autoriser à déconstruire et reconstruire la représentation de son corps, de son visage, en les maquillant, en les recomposant, quitte à frôler le difforme, le drôle ou le monstrueux dans les *Metamorphosis* d'Esther Ferrer ; un monstrueux qui se logerait en chacun et sans doute davantage dans le regard que l'on porte sur ce qui nous échappe, semble nous indiquer *La Couverture rouge (Léviathan)* de Bruno Perramant.

La peinture en tant que médium est également une surface d'apparition en questionnement : elle est un lieu de migrations de motifs et couleurs, d'effets de matières. Les catégories traditionnellement séparées de la figuration et de l'abstraction, ou des genres du portrait et du paysage, fusionnent dans les propositions de *We Are The Painters* et celles de Mathilde Denize.

Pour beaucoup, l'enjeu de l'autoportrait n'est pas loin, comme celui de se situer en tant que personne et artiste. Un « je » plus ou moins manifeste, que les artistes s'attachent à modeler, repeindre, structurer, appareiller et à mettre en lumière précisément dans ses capacités de métamorphose.



*Pour mieux rebondir...* consiste en une paire de chaussures montée sur de gros ressorts. L'expression du titre est ici mise en forme de manière littérale. L'œuvre se présente comme une assistance bienvenue face à un obstacle, un « coup dur » ou un moment difficile. Pierre Ardouvin imagine un objet palliatif qui aiderait précisément celui ou celle qui le porte à « mieux rebondir », en défiant les lois de la gravité. Mais il pourrait aussi permettre de s'extirper du réel et de ses contingences : ce bricolage ouvre avant tout vers l'imaginaire et la fiction. En chaussant ces souliers, nous pourrions, comme par magie, surmonter les difficultés. Le corps augmenté de ce modeste attribut, nous deviendrions des super-héros et super-héroïnes capables d'exploits. Par une association d'objets ordinaires, l'œuvre cousine des bottes de sept lieues nous plonge dans les univers du conte, de la bande dessinée et du rêve.



Pierre Ardouvin, *Pour mieux rebondir...*, 1995. Chaussures, ressorts, colle. 23×29,5×10,5 cm (chaque chaussure). Don Agnès Rein en 2019. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2022. Photo © Droits réservés

L'étoile est un motif omniprésent dans l'œuvre de Jean-Luc Verna. Ici, elle orne un manche et évoque une baguette magique. Attribut des fées, accompagnée d'incantations ou de formules, elle permet miracles et métamorphoses. L'objet pointe vers l'univers du conte. Il désigne aussi la puissance de transformation explorée par l'artiste dans son œuvre dessinée, photographique et scénique ; un œuvre peuplé d'êtres hybrides, de syncrétismes nourris de références antiques, religieuses, ou encore de la culture rock alternative.

À l'autre extrémité du manche en acier, une lame. La baguette est aussi une arme. Sa taille imposante indique encore le sceptre, objet d'apparat et de pouvoir. L'objet, équivoque, porte ici le nom de la chanteuse Diamanda Galás, surnommée la « diva des dépossédés » pour son engagement auprès des personnes marginalisées. Une figure féminine transgressive importante pour Jean-Luc Verna, qui la cite dans nombre de ses œuvres.



Jean-Luc Verna, *Diamanda*, 1998. Acier doux. 84×14×15 cm. © Jean-Luc Verna. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2022. Photo © Droits réservés

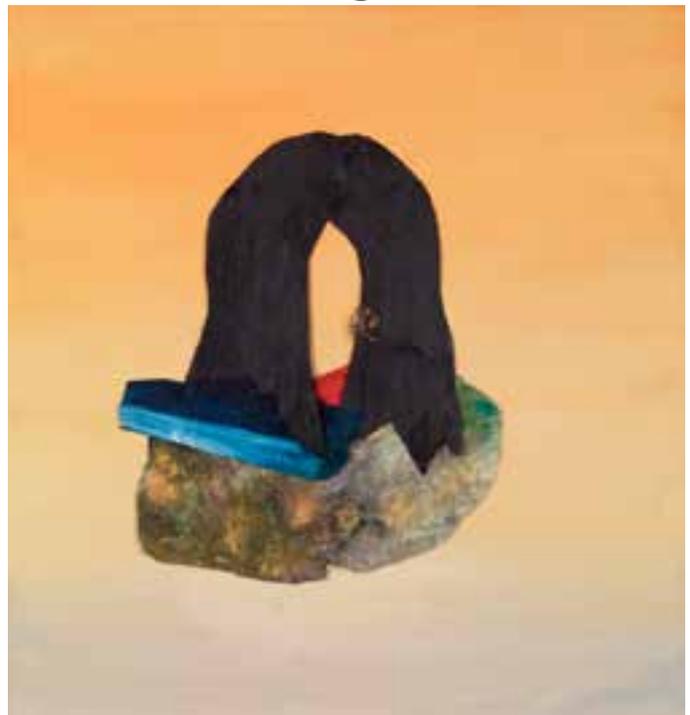
*Triptyque* se présente comme un grand théâtre où se rencontrent les personnages traditionnels du conte et de la littérature jeunesse et les super-héros issus du cinéma ou de la bande dessinée. Valérie Favre recompose un univers fictionnel extravagant et mystérieux. Elle charge son personnage principal, une jeune femme, de plusieurs identités, comme dans les rêves : son costume suggère *Peau d'âne*, son corps étiré et disproportionné dans le paysage évoque à la fois les mangas et les changements de taille d'*Alice au pays des merveilles*, tandis que son long nez la transforme en « Pinochiette ». Virevoltante, toujours agitée, cette figure semble en perpétuelle transformation, donnant à voir la vitalité organique du corps.

La matière picturale dense, les giclures, les effets de flou et les formes non arrêtées accentuent l'impression d'un univers mutant. L'artiste joue avec les modèles historiques et archétypaux, qu'elle altère pour s'inventer des mythes. Mais la touche très marquée rompt l'illusionnisme de la représentation.



Valérie Favre, *Triptyque*, 2002. Huile sur toile, 170×130 cm (chaque panneau).  
Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2022.  
Photo © Jacques Faujour

We Are The Painters est un collectif fondé en 2004 par Aurélien Porte et Nicolas Beaumelle. Leur pratique à quatre mains donne forme à une réflexion sur certains sujets fondamentaux de l'histoire de l'art et de la peinture. Ils produisent ainsi une série d'œuvres et d'études en lien avec les genres classiques du paysage et du portrait. La « femme » est le sujet de plusieurs d'entre elles. Ce sujet archétypal – avec toujours une longue chevelure brune, souvent ornée de fleurs, la bouche ouverte et un cadrage à l'épaule – devient un motif qu'ils déclinent jusqu'à l'épuisement, voire l'autonomisation des formes. Ici le visage disparaît, là le vêtement se fait paysage et la chevelure devient roche. La représentation du corps féminin mue, se fond parfois avec des images d'éléments naturels, au gré des répétitions, des ajouts de l'un ou de l'autre, du passage de l'aquarelle à la peinture à l'huile ou au collage.



WATP – We Are The Painters, *Sans titre (Lizzie Orange)*, 2013. Techniques mixtes sur toile tendue sur contreplaqué, 105×99,4 cm.  
Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2022.  
Photo © Marc Damage

La pratique artistique de Mathilde Denize se déploie entre peinture, sculpture, installation et performance. Elle met au centre de son travail la question de la représentation de la figure humaine en peinture.

Dans un souci d'économie de moyens, Mathilde Denize se saisit de toiles anciennes qu'elle recycle. Elle découpe à même les toiles peintes des silhouettes qu'elle assemble en volumes pour créer divers vêtements. Les maillots de bain, que l'artiste intitule *Contours*, constituent ses premiers « costumes de peinture ». Ils tiennent autant de la carapace que de la prothèse, leurs formes conservant l'abstraction du patron de couture et figurant en creux le corps absent. Ces costumes sont présentés au mur, tels des hauts-reliefs. Ils peuvent parfois être portés par des danseurs et danseuses, le temps d'une chorégraphie picturale. Ces pièces pour corps contraints jouent alors d'ambivalence : est-ce la peinture que l'on porte ou le corps devenu peinture qui file vers l'abstraction ?



Mathilde Denize, *Contours*, 2019. Huile sur toile, vinyle, 78×30×10 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2022. Photo © Sarkis Torossian

Depuis 2009, Natacha Lesueur réalise des mises en scène photographiques, travaillant sur le temps long avec le même modèle pour rejouer le personnage de Carmen Miranda. Particulièrement célèbre aux États-Unis dans les années 1940, cette actrice et danseuse portugaise-brésilienne y joua dans des films à succès. Elle incarnait un certain exotisme, coiffée de chapeaux ornés de fruits, vêtue de costumes extravagants de samba, affichant une sensualité exubérante. Son personnage mélangeait les cultures sud-américaines sans distinction, construction médiatique de toutes pièces dont Hollywood fut le premier promoteur.

Natacha Lesueur saisit cette icône à travers un travail minutieux sur les costumes, les accessoires, les poses, le cadrage et la lumière. Le maquillage du modèle est outré, le décor visible comme tel. Il s'agit bien de reconstruction et de réincarnation. La figure de Carmen Miranda reprend forme devant l'objectif, désignée dans son caractère artificiel et précaire, oscillant d'un cliché à l'autre.



Natacha Lesueur, *Sans titre*, 2009. Impression pigmentaire sur papier, contrecollée sur aluminium, 185×145 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2022. Photo © Natacha Lesueur

Dans ce dessin aquarellé, les espaces en réserve sont essentiels : le portrait, partiel, émerge telle une esquisse, une apparition en cours. Edi Dubien représente le buste d'un jeune homme frêle, figure adolescente en pleine transition, traduisant le passage de l'enfance à l'âge adulte. Son visage est maquillé, sa chevelure travaillée - un apannage traditionnellement réservé aux femmes. Comme en surimposition, un oiseau flotte sur sa poitrine, sorte d'animal totem. Son plumage fait écho à la forme bleue apposée sur les paupières du jeune homme. Ici, l'humain glisse entre les genres et les règnes, dans une fluidité accentuée par la liquidité du dessin.



Edi Dubien, *Sans titre*, 2019. Aquarelle, crayon et encre sur papier, 65×50 cm. © Adagp, Paris, 2021. Photo © galerie Alain Gutharc

Artiste féministe, anarchiste et libertaire, Esther Ferrer expérimente depuis le début des années 1960 l'articulation des notions de temps, d'espace et de présence à travers des performances, installations, dessins ou photographies.

*Metamorphosis (la evolución)*, deux collages photographiques de la série *Le Livre des têtes*, sont des autoportraits. Ils révèlent, par la rigueur de l'absurde et une extrême économie de moyens, l'importance du corps de l'artiste comme outil et point de départ de son œuvre. Le visage est modifié, métamorphosé, répété, rétréci, défiguré, emporté dans une transformation permanente. Esther Ferrer sape ici l'idéal de beauté et les mots d'ordre de contrôle de soi de la civilisation occidentale. L'artiste est devenue monstre-serpent, et son visage est le lieu de la mise en crise de la machine politique qui produit la norme.



Esther Ferrer, *Metamorphosis (la evolución) 1*, série *Le Livre des têtes*, 2005-2010. Papier photo baryté découpé et collé, 62×56 cm. Don d'Esther Ferrer en 2015. © Adagp, Paris, 2022. Photo © Marc Damage

Plusieurs peintures de Bruno Perramant mettent au premier plan un morceau de tissu qui recouvre, abrite des corps (*Les Aveugles*, 2011, *La Couverture jaune*, 2011...) Ici, l'enveloppe textile est d'un rouge intense et laisse deviner l'humain en dessous, dont seules les chaussures dépassent de la couverture. Le banc et la valise nous indiquent une personne sans domicile fixe. Les contours du corps se dissipent pour laisser place à une masse colorée: l'individu, dans sa corporéité et son identité, se dérobe au regard. La couverture rouge transforme l'homme en Léviathan qui, selon différentes croyances ou idéologies, symbolise une entité obscure et puissante. Mais le Léviathan du titre fait aussi référence à l'œuvre homonyme d'Anish Kapoor (2011). Comme l'humble couverture du clochard, cette structure immersive monumentale en PVC rouge, plonge les personnes qui y pénètrent dans une ambiance colorée rougeoyante: peut-être l'évocation régressive d'une cabane ou du ventre maternel?



**Bruno Perramant, *La Couverture rouge (Léviathan)*, 2011. Huile sur toile, 114×146×5 cm. © Adagp, Paris, 2022. Photo © André Morin**

Pour réaliser *Vase à loup-garou*, Gaëlle Choïsne puise dans la culture haïtienne. Traditionnellement, le loup-garou y est une femme âgée qui se transforme la nuit en être ailé et de feu, puis en une sorte de blatte. Avant chaque métamorphose, elle prend soin d'ôter sa peau et de la déposer dans un contenant, afin de pouvoir reprendre plus tard sa forme humaine. Figure anthropophage, elle se nourrit d'enfants après avoir soutiré l'accord de leur mère, à moitié endormie. Pour se protéger de cette figure maléfique, la coutume veut que l'on dépose du sel sur le toit de sa maison ou dans un vase. Encore vivace en Haïti, cette légende populaire s'est modelée à partir de récits des colons occidentaux, réappropriés et mêlés au folklore local.

L'artiste entreprend de donner forme à ces croyances en une sculpture qui en cristallise les éléments principaux: elle façonne un vase d'où tombe, tel un tissu, un élément souple de couleur bleu nuit évoquant la peau du loup-garou et y ajoute le sel de la conjuration.



**Gaëlle Choïsne, *Vase à loup-garou*, 2015. Cire, silicone, pigment bleu, sel, 70×40×30 cm. © Adagp, Paris, 2022. Photo © Emmanuel Decouard**

Dans ce texte écrit en 1976, le romancier, essayiste et critique d'art français Gilbert Lascault développe quelques-unes de ses pensées sur le maquillage. Il aborde le lien de celui-ci avec le masque et l'identité, son rapport au mensonge ou à la vérité. Il explore le potentiel d'invention subversive du fard posé sur le visage et le corps, non loin de préoccupations liées à la peinture et à la couleur.

## Apologie du fard

[...] Si certaines femmes se maquillent pour se banaliser, se conformer à des stéréotypes, ou même parfois jouent le jeu de l'étalage marchand, d'autres font du bâton rouge et des pinceaux à yeux les heureux instruments de leur fantaisie et de leurs caprices. Car le maquillage n'est pas nécessairement pour une femme meurtre de soi-même, conformisme social, acceptation du goût masculin. Elle peut avoir plaisir à se modifier, à devenir une autre, des autres. Le maquillage devient, pour elle, une manière d'être plurielle. Il lui permet de se modifier selon son désir. Alors, loin d'être mensonge, le maquillage devient la vérité de la femme; elle est plus proche de ce qu'elle se veut, dans la mobilité même de ses désirs d'apparaître. Elle se métamorphose parce que sa vérité est l'amour de la métamorphose. Se maquiller pour son plaisir, pour le plaisir de ceux et celles qu'elle aime n'est pas nécessairement conformisme. Au contraire. Le temps qu'une femme passe devant son miroir (temps qui irrite souvent les mâles) constitue une manière (consciente ou non) de refuser l'économie, de dépenser sans souci d'un profit financier. Pour elle le temps n'est plus de l'argent mais du plaisir. Toute une activité artistique est, en même temps, ici exercée par la femme qui transforme son visage, qui peint une bouche sur une bouche, des yeux juste à la place des yeux, mais qui peut également peindre une bouche ailleurs que sur la bouche, un œil loin des yeux, qui peut aussi (à la façon des dames de Versailles dont parle Casanova) jeter le rouge avec négligence.

« Le masque (est-il écrit dans *Un autre monde*, 1844, de J.-J. Grandville) a été donné à l'homme pour faire connaître sa pensée. » Le maquillage a été donné, sans doute, à l'homme et à la femme pour montrer les vérités de leurs désirs. Et ces désirs sont multiples. La suite du texte illustré par J.-J. Grandville signale, toujours à propos du masque : « L'homme se croit un et il est toujours deux. » Le maquillage va plus loin que le masque. Il ne se contente pas de compter jusqu'à deux. Il signale que chacun est pluriel et que cette pluralité n'est jamais stable. Il indique que la vérité serait peut-être du côté du multiple, du mouvement, de la dispersion; et que certainement, ce qui se donne pour un, éternel et identique à soi-même est toujours mensonge. Par le maquillage, des oppositions socialement instituées perdent tout

**sens : la peau fardée n'est ni naturelle, ni contre-nature ; ni propre, ni sale ; ni propre, ni empruntée ; ni saine, ni malsaine. Elle est le résultat d'un jeu avec les possibles de la joueuse, du joueur. Elle constitue l'écriture la plus proche de celle, de celui qui écrit et utilise son corps comme surface/support, une écriture qui s'écrit et se lit en miroir, une écriture qui s'exerce comme caresse.**

Gilbert Lascault, « N+1 Banalités sur le maquillage », in *Ecrits timides sur le visible*, Éditions du Félin, Paris, 2008, p.263-264.

Dans ce texte écrit à l'occasion de l'exposition «Dancing with Myself» (Pinault Collection – Punta della Dogana, Venise, 2018), Stefanie Unternährer aborde le maquillage, le vêtement, les accessoires et la mise en scène de soi à travers l'exemple d'un portrait photographique de Claude Cahun. L'autrice les envisage comme des outils qui permettent de questionner et de s'émanciper des normes, ouvrant à la liberté de multiplier les rôles et les identités évolutives.

Commençons par Claude Cahun. La photographe, poétesse et acti-  
viste née à Nantes en 1894 dans une famille d'intellectuels juifs, fut  
l'une des rares femmes appartenant au cercle étendu des surréa-  
listes à Paris. Elle vivait à Montmartre avec sa compagne, la gra-  
phiste Suzanne Malherbe/Marcel Moore. Leur relation allait au-delà  
d'un simple lien affectif et déboucha également sur une collaboration  
artistique extrêmement productive. Elles réalisèrent ensemble les  
œuvres souvent décrites comme des autoportraits de Claude Cahun.

Le portrait de Claude Cahun présenté dans l'exposition est l'agran-  
dissement d'une photographie en pied, où elle pose dans le rôle du  
diable pour *Le Mystère d'Adam*, une représentation médiévale sacrée.  
Nous pouvons supposer que Claude Cahun n'avait pas choisi ce rôle-là  
mais, sur un coup de chance, dans ce récit de l'histoire d'Adam et Ève,  
le diable personnifie aussi le serpent: «Changer de peau? Privilège du  
serpent», écrit-elle dans son livre *Aveux non avenues*. Et Cahun adopte  
le privilège de changer de peau, de se «détacher» de son ancienne  
peau. «Sous ce masque, un autre masque. Je n'en finirai pas de sou-  
lever tous ces visages.» Et il s'agit justement de cela. Dans la repré-  
sentation même de soi, dans les mutations de la mise en scène, elle  
ouvre un espace dans lequel elle prend son portrait. Ou, de manière  
plus précise, elle photographie l'impossibilité de faire son propre por-  
trait. Par opposition avec ses camarades masculins du cercle surréa-  
liste qui traitaient les autoportraits en tant que thème central, ses  
portraits à elle constituaient une affirmation tout à fait singulière.  
La commissaire et auteure Tirza True Latimer a donné dans le mille  
lors de sa conférence. Dans le contexte de son époque, au début du  
XX<sup>e</sup> siècle, une artiste mi-juive et lesbienne ne bénéficie pas du sta-  
tut de sujet de plein droit. Plus elle se présente de manière insolite  
dans les autoportraits, plus elle ôte les masques, plus elle ne sera  
jamais aux yeux du public un sujet de plein droit au sens moderne du  
terme. L'envers de la médaille, c'est cette liberté qui comporte le «pri-  
vilège» de pouvoir changer de peau (et pas seulement de maquillage):  
il y a peu à perdre. La critique substantielle des normes sociales qui  
concerne le genre, la religion et l'orientation sexuelle en jouant avec  
les rôles existants ne compromettra jamais son statut. C'est là le véri-  
table privilège du serpent: se déplacer sous le radar, là où les normes

**communes ne s'appliquent pas et où les images conventionnelles sont mises en discussion de manière concrète et fondamentale, une performance théâtrale qui s'interroge sur l'identité.**

**Stefanie Unternährer, « Le visage est le meilleur mot de passe... », in *Dancing with myself*, cat. expo (08 avril au 16 décembre 2018, Punta della Dogana - Palazzo Grassi), Venise: Marsilio Editori, p.191-192**

Ce récit d'émancipation d'une jeune femme, China Iron, prend la forme d'une épopée à travers l'Argentine du XIX<sup>e</sup> siècle. Les personnages « cherchent une autre manière de vivre ensemble, à rebours des mythes fondateurs de nos sociétés ». La rencontre avec une communauté d'Indiens est l'occasion pour la narratrice de dépeindre une scène de fusion des êtres et du paysage. L'écriture donne forme au passage d'un état à un autre, d'une sensation, d'une vision à une autre, permettant d'accéder à la vérité hybride des êtres.

**Il y a eu un moment sûrement bref et pourtant long d'une curiosité inquiète, une immobilité de regards : nous qui les regardions, eux, et eux qui nous regardaient, nous, les vaches leurs vaches, mon chien, les leurs, les chevaux, tout le monde. [...] lorsque j'ai pris Kaukalitran dans les bras, je me suis plongée encore plus dans cette forêt qui s'est avérée être la Terre de l'Intérieur. Je me suis coulée dans l'été. [...] Et j'ai su la volubilité de mon cœur, la quantité d'appétits que pouvait avoir mon corps : j'ai voulu être la mûre et la bouche qui mordait la mûre.**

**Je n'ai pas eu à attendre longtemps pour y parvenir.**

**[...] Ils nous ont dit que les grands-pères étaient le désert et qu'ils nous embrassaient. Que ça faisait trois jours qu'ils nous voyaient, de venir boire et manger et danser à leur fête de l'été. Kaukalitran me l'a dit, Catriel l'a dit à Liz et Millaray l'a dit à Rosa. Ils nous l'ont dit en nous regardant dans les yeux, sans nous lâcher les mains et c'est comme ça qu'ils nous ont conduits à la lagune, Kutral-Có, eau de feu qu'ils l'appelaient, et on n'allait pas tarder à comprendre pourquoi. On s'est assis tous les six sur un tronc, ils ont mangé le chapeau doré d'un champignon au pied maigre et nous en ont offert. On a mangé aussi ces fruits amers. Personne n'a parlé pendant un moment, jusqu'à ce que Kaukalitran fasse un geste qui semblait embrasser la lagune entière, les deux autres se sont mis à rire et les flamants se sont envolés comme une seule tache rose vers le ciel bleu, laissant à découvert l'eau qui ne savait pas de quelle couleur être avec tant de mouvement. L'indécision de l'eau m'a fait rire, d'abord timidement puis aussitôt bruyamment : Kutral-Có ne sait pas quelle couleur choisir, elle est vivante, la lagune est un animal, regarde la sœur lagune indécise, Estreya, j'appelais mon petit chien, regarde, Kaukalitran, comme mon Estreya porte le soleil, regarde, Liz, quel beau puma est Kaukalitran, regarde comme je cours sur mes deux pattes de nandou, regarde comme personne ne va aussi vite que moi, Rosa, pas même toi avec tes poulains rapides comme l'éclair, regarde, puma, comme je te dépasse, viens Kauka, j'ai envie de me baigner. J'ai ôté mes vêtements et me suis laissé conduire par Kauka qui connaissait la boue de sa lagune, la Kutral-Có de la fête annuelle, mais je n'ai pas senti la boue ; j'ai su que je marchais sur la langue de cet animal que jusqu'alors je**

n'avais pas su animal, elle a un fond et un bord pareils à une langue cette lagune et l'eau est son corps et son corps est plein de pierres et de plantes et de poissons et de morceaux d'arbres et nous, quand Kauka et moi on s'est glissées dans son corps, on a viré poissons, je suis devenue argentée et longue et fine comme un surubi et comme un surubi ma barbe a poussé et je me la suis peignée contre le corps de Kauka, qui était devenu plat et large et gris comme celui d'un pacu et je lui ai léché son ventre doré de pacu tandis qu'elle flottait dans l'eau qui s'était finalement décidée; elle était violette, alors, et avait des écailles rendues marronâtres par le marron de sa langue, j'ai léché le ventre doré de mon pacu qui s'est affûté et s'est rayé comme un tigre et, devenu une tararira désormais, m'a mordue comme si j'étais un hameçon, il m'a mordue et est resté là, comme s'il pendait à moi, ma pêche, je voyais Liz de loin sur le tronc, le rouge de ses cheveux comme un incendie, elle était nue elle aussi, ils la peignaient avec de la peinture marron, je l'ai regardée devenir jument alezane, je l'avais déjà vue comme ça [...]. [...] on a nagé vers la rive, moi aussi je voulais être qui j'étais, je voulais sur ma peau le dessin qui me mettrait à nu, j'étais une tararira-tigre, moi, ou j'étais Kauka, ça revenait au même, ai-je décidé, et je me suis jetée sur l'herbe et me suis laissé peindre par une machi qui avait vu mon âme tararira [...]. [...] et on s'est roulés jusqu'à être aussi crapauds que les crapauds qui sautaient autour de nous [...].

*Les aventures de China Iron*, Éditions de l'Ogre, Paris, 2021, p.200-204

L'historien de l'art Aby Warburg (1866-1929) mena un vaste travail sur la survivance des images, notamment de l'Antiquité. Il s'intéressa particulièrement à la « Ninfa », une figure « mouvante et drapée ». Georges Didi-Huberman entreprend de prolonger l'œuvre de Warburg en interrogeant le motif du corps féminin et de la draperie dans les œuvres contemporaines. Ici, deux clichés de Germaine Krull datant de 1928 retiennent son attention : *Clocharde* et *Sans abris (sous les ponts)*.

Germaine Krull [...] s'est intéressée de près aux destins modernes de *Ninfa* : après ses nus chorégraphiques des années 1920-1923, après ses études de châles ou de draperies et ses images érotiques de 1924, Germaine Krull a voulu arpenter les rues des grandes villes dans le contraste extrême du *Mechanismus* et de l'*Ausdruck* : entre la mécanisation de la vie urbaine et l'expression spécifique d'une humanité mise au ban, celle des clochards – et, bien sûr, des clocharde... Les revues *Variétés* et *Vu* ont publié, en 1928 et 1929, ses images émouvantes de la misère parisienne.

On y découvre l'affinité mortelle des corps humains laissés à l'abandon et du pavé juste en dessous duquel ils n'existeront plus qu'à l'état de cadavre dans quelque fosse commune. Le « seuil de pauvreté » – ainsi qu'on le dit aujourd'hui – s'éprouve visuellement, dans ces images, comme la surface de contact entre chair et pierre, la seconde appelée à « servir de lit » pour un repos toujours inconfortable de la première. Nymphe fatiguée, peut-être malade, déjà recroquevillée dans l'angle cruel du mur et du pavé, la clocharde se sustente un peu, dans le périmètre clos formé par le litron de rouge, les saletés du premier plan et le pauvre drapé de sa couverture.

Le clocharde vu d'en haut est encore plus captif de cet espace de dureté où il tente néanmoins de trouver un peu de repos. Dans son dénuement fœtal – ou fatal –, corps en chien de fusil, le clocharde photographié par Germaine Krull semble presque collé au sol comme un papillon serait épinglé sur sa plaque de liège. Il rêve peut-être, mais il pourrait être déjà mort. [...]

La mort rôde, en tout cas. Elle infecte chaque draperie, chaque lambeau. Elle s'insinue en chaque pli. Et se propage elle-même comme une opération de pli : en extension, en intensité, par inhérence. Pour finir, elle saisira les corps dans son embrassement définitif. Son œuvre négative passe constamment des *tissus* (les « accessoires en mouvement » chers à Warburg, les robes et les drapés) aux *tissus* (la texture même, l'intimité, les arcanes de notre propre chair).

Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Gallimard, Paris, 2002, p.96-97

Dans cet article publié dans *Exposé, revue d'esthétique et d'art contemporain*, pour un numéro sur le thème de la maison, l'auteur s'intéresse au tissu et au vêtement en tant qu'habitable. À partir de la pensée de l'architecte Gottfried Semper (1803-1879) et les textes et œuvres de nombreux artistes contemporains, il aborde le textile comme premier habitacle, protecteur et enveloppant, que certains envisagent aussi tel un symbole de l'univers intra-utérin.

L'enveloppe textile constitue le modèle minimal et primitif de l'habitat. Ce mythe originaire, établi au XIX<sup>e</sup> par Gottfried Semper sur une analyse structurelle confirmée par l'étymologie, permet d'expliquer l'intérêt discursif de nombreuses propositions plastiques contemporaines concevant l'extension fonctionnelle du vêtement comme une forme technologique ou régressive d'un « nécessaire à habiter ».

[...] Le principe constructif de l'architecture est, selon Semper, issu du tissage primitif des premiers vêtements fabriqués par les hommes. L'ambivalence sémantique du terme allemand *Bekleidung* (vêtement, revêtement, lambrissage), confirmée par la collusion lexicale entre *Wand* (mur) et *Gewand* (vêtement), lui permet d'exploiter ce rapprochement dans le cadre d'une « analyse structurelle de la couture ».

[...] C'est Adolf Loos, un an plus tôt [en 1898], qui semble le plus redevable des théories de Semper dans un article sur le « principe du revêtement » confirmant l'historicité du modèle de la couverture : « Au commencement, nous dit Loos, il y eut le vêtement... La couverture est la plus ancienne expression de l'architecture. À l'origine, elle consistait en peaux de bêtes ou en tissages. La couverture devait être fixée quelque part pour offrir à la famille une protection suffisante, d'où les murs. C'est ainsi que se développa l'idée de construction. [...] Le revêtement est plus ancien que la construction. [...] »

[...] F. [Friedrich] Kiesler, qui s'est formé au sein du groupe De Stijl pour rejoindre ensuite le mouvement surréaliste, exploite et revendique la valeur symbolique d'une architecture textile. Dans un manifeste publié à la sortie de la guerre sur *Le Pseudo-fonctionnalisme dans l'architecture moderne* (juillet 1949), il invoque les premiers temps où « les habitants s'habillaient peu à peu de leur maison comme on se couvre d'habits ». Il recourt alors à l'idée de l'habitat-couverture héritée du modèle de la *Decke* analysé par Semper. Tout comme Semper qualifiait le textile par son élasticité (*biegsam*), Kiesler développe l'idée d'une architecture souple, organique, épidermique (« nous voulons des demeures dont l'élasticité soit égale à celle des fonctions vitales », *Manifeste du coréalisme*, 1947).

Mais l'analogie organique, qui s'émancipe ici du concept de nécessité défini par Schelling en évacuant son complément inorganique, se charge ici d'une valeur psychologique et sensorielle, réintroduit

**en force les qualités tactiles et féminines de l'intimité domestique. Il n'est plus question d'une seule détermination plastique du matériau, mais déjà d'une qualité de rappel empruntée au vocabulaire psychanalytique qui retrouve dans la douceur du textile les vertus suggestives d'un retour au confort foetal. Tristan Tzara formule explicitement ce rapprochement dans un plaidoyer en faveur d'une « architecture intra-utérine » paru en 1933 dans la revue *Minotaure*.**

Pascal Rousseau, « L'habitable vêtement, une architecture de la nécessité », in *Exposé, revue d'esthétique et d'art contemporain*, numéro 4, volume 2, « La maison », 2003, p.249-251

Artiste allemande née en 1944, Rebecca Horn réalise dessins, sculptures, installations, performances et films. Elle utilise souvent des matériaux organiques ou légers tels que le feutre, le coton, des bandages ou des plumes pour créer des sculptures corporelles. Gants, coiffes, corsets... constituent des sortes de prothèses qui modifient celle ou celui qui les porte, étendent ses possibilités et l'entravent tout à la fois. Les corps ainsi augmentés forment des entités à la croisée de l'humain, de l'animal et, parfois, de la machine.



Rebecca Horn, *Fingerhandschuhe* [Gants-doigts], 1972. Tissu, bois et métal.  
© Adagp, Paris, 2022. Photo © Achim Thode

Artiste autodidacte, dessinateur et poète, Marcel Bascouard (1913-1978) est une figure anti-conformiste aux multiples facettes. Prenant la pose pour des clichés photographiques, «l'artiste-clochard» joue avec des accessoires et conçoit ses propres tenues féminines. Il les estime «plus esthétiques» et revendique la liberté de se vêtir selon son envie. Face à l'objectif, Marcel Bascouard se met en scène en suivant un protocole – même cadrage, miroir en main – et inventorie méticuleusement ses images. Certaines tenues, mi-robes mi-armures, sont confectionnées dans des matières synthétiques imitant le cuir, une autre peau.



Marcel Bascouard, *Pose 5*, janvier 1972.  
Tirage argentique d'époque, 13×9 cm. © Beaux-Arts de Paris

Cette photographie fait partie d'une série issue d'une performance. L'artiste rejoue la femme solitaire absorbée dans le rituel du sabbat représentée sur le tableau *Vendredi soir* (1920) d'Isidor Kaufmann.

Pour l'autrice Colette Sparkes, le vêtement met en scène une identité unifiée en faisant tenir ensemble un « soi » toujours fragmenté. Cette œuvre expose le moment de construction du vêtement et de la présentation de soi. Sous la forme du patron, le vêtement se montre telle une enveloppe fragile, qui redouble la peau et est en devenir. À partir d'un premier patron, Devora Neuman propose une autre forme, un autre vêtement et donc « un autre récit », explique Sparkes.



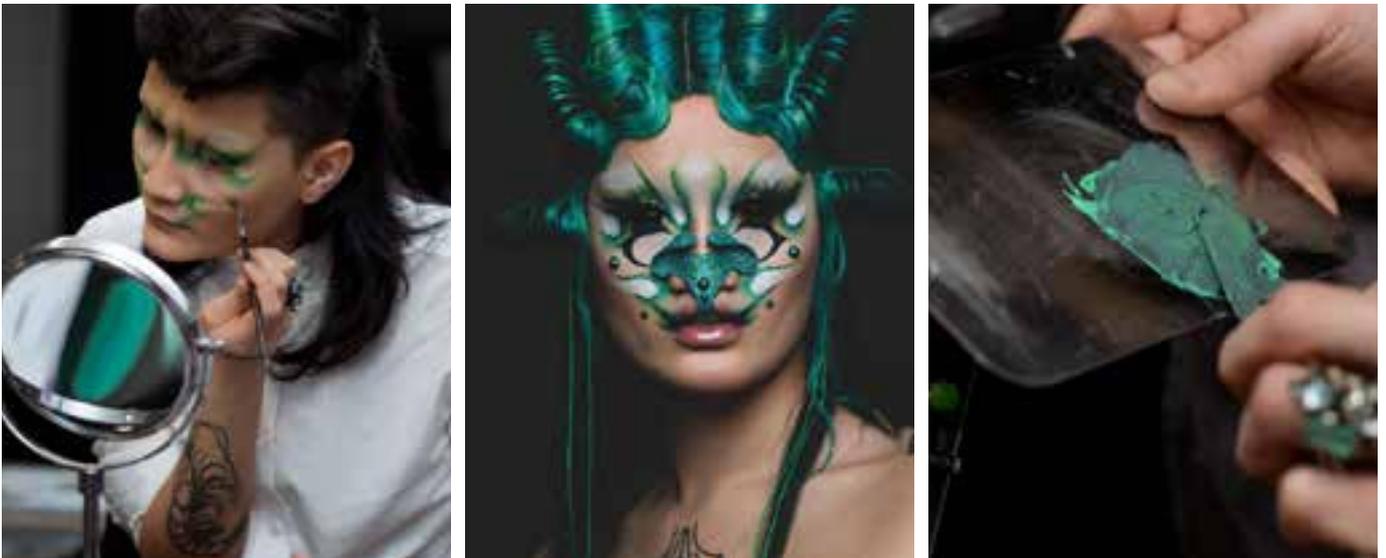
Devora Neumark, *A Truth, a Fiction... of Sabbath Clothes and Feeling an Imposter*, 1996-1997. 14 photographies montées sur panneau de bois, 40×32×12 cm (chaque image).  
© Devora Neuman. Photo © Manon Choinière

Dans les années 1970, dans un contexte de revendication pour la libération des corps, l'artiste roumaine Marion Baruch et le graphiste et designer A.G. Fronzoni créent des sculptures souples en textile uni, à la croisée de l'art et du design. Lorsqu'elles sont portées, les *Abito-Contentitore* créent une série de formes géométriques ou organiques selon les postures adoptées, photographiées par Gianni Berengo Gardin. Cette série participe à la réflexion de Marion Baruch sur le mouvement, le corps, l'identité, le « soi ». Elle continue à explorer le domaine du textile à travers son label « No Name », puis en réutilisant des chutes de l'industrie du prêt-à-porter.



Marion Baruch et A.G. Fronzoni, *Abito-Contentitore*, 1970. 9 photographies argentiques originales coupées et collées sur 3 cartons, 21×33 cm (chaque image).  
© Marion Baruch et A.G. Fronzoni. Photo © galerie Anne-Sarah Bénichou

J. J. Jaruraak, alias Hungry, repousse les attendus de l'univers des *drag-queens* – personnes qui endossent une identité féminine archétypale sur scène, arborant un maquillage appuyé et des tenues flamboyantes. L'artiste, qui conçoit ses propres costumes et maquillages extrêmement élaborés, se dit « *distorted drag* » (« *drag* distordue »). S'intéressant à l'anatomie, aux formes et matières, Hungry joue de l'illusionnisme, déplace les traits de son visage à la recherche d'une nouvelle symétrie organique et interroge le « beau ». Elle a gagné en reconnaissance en créant le maquillage de la chanteuse Björk pour son album *Utopia*, en 2017.



Hungry, *La drag-queen Hungry, en train de se maquiller.*  
Série de photographies mise en ligne sur Instagram, le 11 août 2021.  
© Hungry/Johannes J. Jaruraak. Photo © Kaśka Jankiewicz

Précurseur de l'expressionnisme abstrait, Willem de Kooning (1904-1997) inaugure avec cette toile une série d'œuvres dans lesquelles il cherche à fondre la représentation de la figure féminine et celle du paysage en une composition dynamique. La touche picturale donne l'impression que les formes s'amalgament sous nos yeux. Paysage et figure semblent se métamorphoser et se mêler. « Le paysage est dans la Femme et la Femme est dans le paysage », déclare-t-il en 1953 au critique d'art Thomas B. Hess.



**Willem de Kooning, *Woman as Landscape*, 1954-1955.  
Huile sur toile, 166,3×125,4 cm. Collection particulière. © Adagp, Paris, 2022.  
Photo © Droits réservés**

# Corps organique

Le corps humain est au centre de nombreuses œuvres de l'exposition « À mains nues ». Il a toujours fasciné les artistes, qu'ils choisissent de représenter leur propre corps ou celui des autres. Les connaissances anatomiques fondent la plupart des pratiques artistiques proposant une représentation humaine et, au fil de l'histoire, plusieurs artistes se sont intéressés à la dissection. Car connaître l'être humain dans son intériorité physique, c'est également appréhender son intériorité psychique. Ainsi le corps, dans sa matérialité, recèle une dimension intime à la fois fascinante et dérangement.

Le corps est parfois faillible – avec Kader Attia, il est même blessé, et on tente de le réparer. Sa vidéo opère un parallèle entre les traumatismes sociétaux, historiques, et ceux des individus, en s'intéressant aux membres fantômes. Le corps devient ainsi une métaphore de notre rapport à l'histoire. Son organicité et sa biologie peuvent aussi être déployées pour révéler la relation que nous entretenons avec le corps, comme dans les œuvres de Mimosa Échard, objets hybrides qui évoquent la matérialité corporelle – la peau, la chair, les organes, les fluides corporels...

Certains artistes représentent des parties spécifiques du corps humain. Thierry Kuntzel s'attache à la peau, seul organe qui enveloppe complètement le corps. Dans son ouvrage *Le Moi-peau*

(1985), le psychanalyste Didier Anzieu explique que le sentiment d'être une personne distincte des autres se construit sur la perception de la peau comme frontière de notre propre identité. De son côté, Annette Messenger explore des attributs chargés de symbolisme, comme les cheveux. Elle traite également du corps nu sexualisé et des organes génitaux, interrogeant notre regard sur l'anatomie intime, tiraillé entre désir et tabou.

Certaines parties du corps sont particulièrement expressives, c'est notamment le cas des mains. Très présentes dans l'art dès le paléolithique, elles sont peut-être l'extension la plus importante de notre corps, par leur fonction de préhension, et constituent souvent le premier outil de l'artiste. Éléonore False joue avec la silhouette d'une main tissée à la façon d'un tapis, questionnant notre lien aux objets. Melik Ohanian en fait le symbole du travail des hommes que l'on emploie à la journée, dont les mains ne suffisent pas à contrer la précarité. Reprenant un geste des manifestations féministes des années 1970, Esther Ferrer convoque les mains pour rappeler ce combat au spectateur.

De la préhistoire à l'art contemporain, le corps est ainsi un motif incontournable de la création artistique. À la fois sujet et objet, il est pour les artistes une manière de construire leur identité et d'interroger le genre humain.



Kader Attia affirme que nous vivons dans un monde amnésique. Il cherche donc à nous relier à notre passé, notamment à travers le concept de réparation. La vidéo *Réfléchir la mémoire* a pour sujet les membres fantômes. Il s'agit d'un phénomène neurophysiologique selon lequel une personne peut ressentir, le plus souvent de façon douloureuse, la présence de l'un de ses membres alors que celui-ci a été amputé, le plus souvent de façon douloureuse. À travers ces membres fantômes, l'artiste questionne la manière dont est traitée la mémoire des événements violents subis par certaines civilisations, tels que les génocides, l'esclavage, le colonialisme... La mémoire du corps physique devient celle du corps social, l'amputation symbolisant les deuils collectifs de l'histoire moderne. Kader Attia dénonce les dénis propres à la société occidentale et souhaite ouvrir le dialogue pour inventer une nouvelle forme de partage de l'histoire. Selon lui, «l'humanité est une succession de réparations, d'améliorations peut-être<sup>1</sup>».

1 Siegfried Forster, «Kader Attia, lauréat du prix Marcel Duchamp: "Le monde est fait de fantômes"», RFI, 18 octobre 2016 (<https://www.rfi.fr/fr/culture/20161018-kader-attia-lauréat-prix-marcel-duchamp-2016-monde-fait-fantomes>), [consulté le 06/07/2022].



Kader Attia, *Réfléchir la mémoire/Reflecting Memory*, 2016, vidéo HD, couleur, son, 48'. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2022

S'intéressant au corps dans ce qu'il a d'organique, Mimosa Échard le fait dialoguer avec des objets de consommation, notamment cosmétiques. Les formes et les matières entretiennent des relations inattendues et composent des œuvres hybrides aux allures coulantes. Dans *Margo*, les éléments se mêlent au point de former un ensemble nacré, comme de la chair ou une peau qui, peu à peu, aurait aggloméré les objets qui font l'identité de sa propriétaire jusqu'à la fusion complète. L'œuvre *LUCA Robe*, également présente dans l'exposition, est composée de vêtements d'apparence organique, sortes de mues humaines.

À la frontière entre le naturel et l'artificiel, l'artiste fabrique des corps en creux, des enveloppes dépouillées aux couleurs viscérales. Mimosa Échard nous plonge dans un univers mutant, à la fois fascinant et dégoûtant, dans lequel formes et objets dégénèrent. Figées dans les vernis, colles, laques et autres résines, ses œuvres composites pointent du doigt le pourrissement de notre propre image.



Mimosa Échard, *Margo*, 2020. Tissu, tirage argentique sur papier, colle synthétique, laque, gel, vernis, résine d'arbre à sang-de-dragon, corde de soie, corde synthétique, collier, perles en plastique, pilules, œuf en plastique, robe argentée, faux pétales de rose, miroir, gant, etc., 188×376 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2022. Photo © Andrew Curtis

Dans *La Peau*, le vidéaste Thierry Kuntzel met en parallèle l'épiderme humain et le support filmique. Il a réalisé des macrophotographies de peaux, qu'il a transposées sur une pellicule 70 mm, projetée sur l'écran à l'aide d'un Photomobile<sup>1</sup>. Défilant à l'horizontale, très lentement, ces images ont été travaillées pour s'enchaîner en continu, créant un panoramique d'épiderme. L'artiste a voulu unifier les fragments en une sorte de corps-monde universel et englobant, où l'instantanéité de la captation rejoint le temps long du paysage.

Les mots «peau» et «pellicule» ont une origine commune, le terme latin *pellis*. Supports sensibles, toutes deux enregistrent le passage du temps et permettent la remémoration. Et, à l'instar de ces épidermes anonymes marqués de traces éphémères ou irréversibles (bronzage, rides, bleus, cicatrices, crevasses, etc.), le film va prendre la poussière, se rayer, vieillir.

1 Le Photomobile est un appareil qui permet de projeter des images selon un enchaînement continu. Breveté à l'Institut national de la propriété industrielle par Gérard Harlay/Diap, le prototype a été conçu à l'occasion de l'exposition «Les Bons Génies de la vie domestique» au Centre Pompidou (11 octobre 2000-22 janvier 2001).



Thierry Kuntzel, *La Peau*, 2007. Film 70 mm, couleur, muet, appareil de projection (Photomobile), 44'53". Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Thierry Kuntzel. Photo © André Morin

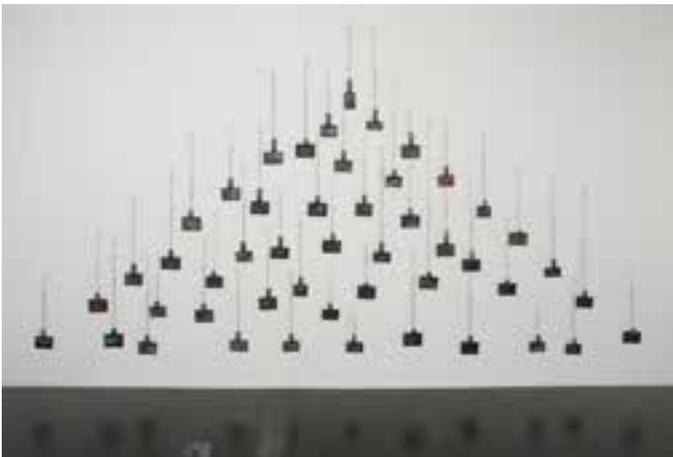
Dans la vidéo *Perdu dans les limbes*, Annette Messenger fait voler une chevelure dans laquelle, peu à peu, des mains baladeuses s'immiscent. Les cheveux sont souvent un marqueur social: ils peuvent servir de «voile» protecteur dont on se couvre pudiquement ou être un instrument de séduction avec lequel on joue... Dans certains mythes et cultures, ils sont même une source de puissance et un symbole de force. Ici, les cheveux sont libres, lâchés, ils volent au gré d'un vent hors cadre.

Selon la croyance catholique, les limbes sont un lieu de l'au-delà situé aux marges de l'enfer, où sont notamment supposées séjourner les âmes des enfants morts non baptisés. Par extension, cela désigne un état intermédiaire et flou. Ici, les mains se perdent dans les cheveux comme dans les limbes, elles nouent et dénouent la fibre capillaire, dans une expérience contemplative. Les gestes sont doux mais se chargent par moments d'une certaine intensité, oscillant entre délicatesse et intrusion.



Annette Messenger, *Perdu dans les limbes*, 2019. Vidéo HD, couleur, muet, boucle, 55". Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2022

Cette installation montre en suspension des fragments d'images érotiques rehaussés de couleurs. Le petit format de chaque photographie oblige le spectateur à se rapprocher, le mettant en position de voyeur, seul face à ces corps exposés crûment. Au-dessus de chacune, un doigt à la fois incitatif et accusateur oriente le regard vers les photos tout en pointant l'observateur. Le titre de l'œuvre renvoie à une vision négative de la sexualité, notamment féminine, que véhiculent certaines religions – c'est le « péché de chair ». À la frontière entre plaisir et violence, Annette Messager met ainsi notre identité culturelle face à ses propres contradictions. La dimension sexuelle du corps nu, en particulier des organes génitaux, lui permet d'interroger notre rapport à l'anatomie intime, teinté à la fois de désir et de honte.



Annette Messager, *Péché*, 1990. Photographies noir et blanc rehaussées de couleurs, 47 cadres de formats divers, verre, bande adhésive noire, ficelle. 300×600 cm environ. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2022. Photo © Jacques Faujour

Melik Ohanian s'intéresse à la notion de temps et questionne notre rapport au monde et aux autres. *The Hand* est composée de neuf moniteurs diffusant des vidéos de mains. Ce sont celles d'hommes rencontrés sur un marché en Arménie, pays d'origine de la famille de l'artiste. Ces hommes y louent leur force de travail à la journée. Melik Ohanian les a invités à observer puis à frapper dans leurs mains, le geste associé à leur récit rappelle le caractère éphémère et asservi de leurs emplois. Les mains sont à la fois l'outil de ces hommes et ce à quoi ils sont réduits. Désœuvrées, elles symbolisent leur impuissance face à l'évolution d'un monde qui les laisse de côté. Mais l'artiste n'en donne pas une vision tragique: il a samplé les vidéos pour créer une musique avec le son de ces mains qui claquent et une chorégraphie avec leurs mouvements.



Melik Ohanian, *The Hand*, 2002. 9 films couleur sonores diffusés chacun sur un moniteur, texte au mur, 4'20". Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp Paris, 2022. Photo © André Morin

Décontextualisées, les images d'Éléonore False sont agrandies, fragmentées, évidées, parfois associées à d'autres pratiques et techniques artisanales, pour se révéler autrement dans l'espace. Leur nouvelle destinée prend corps dans leur capacité à déplacer notre regard, notre perception formatée des choses. Au centre de *No division no cut*, la silhouette d'une main. À partir d'une image travaillée par l'artiste au photocopieur, l'œuvre a été réalisée au Mexique en collaboration avec des tisserands, selon les procédés traditionnels. Le textile rejoue les nuances des densités d'encre. Le motif décoratif et l'image de la main, tendue vers l'autre, s'entrecroisent pour créer une cartographie qui abolit toutes barrières.

Éléonore False s'intéresse à la relation du corps humain à l'architecture et aux objets tant utilitaires que décoratifs. À travers ses œuvres, elle propose un espace de rencontre, de partage et de réciprocité.



Éléonore False, *No division no cut*, 2016. Laine mérinos, 150×197×2 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2022. Photo © Rebecca Fanuele

Le corps d'Esther Ferrer est le support principal et le point de départ de son art. *Mains féministes* est une série de collages composés de radiogrammes<sup>1</sup> et de photographies découpés et montés. On y voit des mains écartées, pouce et index joints, encadrant des yeux grands ouverts. L'artiste et performeuse espagnole reprend ici un geste réalisé par les féministes pendant les manifestations des années 1970. Ces yeux qui nous fixent nous demandent de réagir, et les mains dirigent le regard vers eux. Le fond noir accentue la puissance du geste qui semble directement adressé à celui qui regarde l'œuvre. Car si Esther Ferrer entend rappeler l'histoire des mouvements féministes, elle inscrit également ce combat dans une dimension projective : « L'art pour moi reste un processus tourné vers le futur, jamais vers le passé. Bien sûr il peut évoquer un temps révolu, ou des faits historiques, mais il le fera dans le but de laisser une nouvelle trace à étudier dans un futur plus ou moins proche<sup>2</sup>. »

1 Le radiogramme est une photographie réalisée aux rayons X.

2 Thomas Fort, « Esther Ferrer, Des images du néant au néant », interview in *Paris Art*, 2 juillet 2014 (<https://www.paris-art.com/des-images-du-neant-au-neant/>), [consulté le 06/07/2022].



Esther Ferrer, *Mains féministes*, 1977-2005-2012. Collages, radiogrammes, photographies, 50×60 cm chaque. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp Paris, 2022. Photo © Galerie Lara Vincy

Ann Cooper Albright est une danseuse et chercheuse qui s'intéresse au Contact Improvisation. Cette danse improvisée, principalement pratiquée en duo, s'inspire d'interactions existantes entre les personnes, telles que l'étreinte amoureuse ou le combat. Cet essai se focalise sur les sensations que perçoit la peau, envisagée comme la frontière entre soi et le monde.

**Comme nous le savons tous, la peau compte parmi les plus grands et les plus sensibles de nos organes. Elle recouvre tout notre corps et il est impossible d'exister dans le monde sans la peau. Pourtant, paradoxalement, nombreux sont les gens qui vivent au quotidien sans avoir conscience des facultés perceptives de leur peau. En effet, notre culture postindustrielle contemporaine réifie la vue et exclut presque tous les autres sens, y compris l'ouïe et l'odorat. Pour la plupart, nous utilisons la vue pour nous orienter dans le monde, que ce soit hors ligne ou en ligne. En général, en Occident, voir c'est croire, et sentir est suspect. Nous ne prenons conscience de notre peau que dans des situations extrêmes, comme la peur (« avoir des frissons dans la nuque »), la crainte (« ça me donne la chair de poule ») ou le plaisir (la sensation de picotement provoquée par une caresse amoureuse). Une grande partie de la formation de base en Contact Improvisation vise à inverser cette hiérarchie culturelle en réduisant notre dépendance au visuel et en éveillant la conscience aux nuances du tactile. Dans le Contact Improvisation, la peau devient un terrain de communication essentiel.**

**La première étape de ce processus de rééducation de notre habitus corporel consiste à relâcher la tension qui résulte directement de ce que je qualifie d'approche territoriale de l'intégrité du corps. Nous pouvons concevoir notre peau comme une frontière ou un canal et ce changement de perception amène à une compréhension radicalement différente de la relation entre soi-même et le monde. Considérer sa peau comme une barrière contre les maladies, les infections ou toute autre « altérité » peut conduire à aborder la vie avec une mentalité de type « guerre froide », en comblant toute brèche dans le système de défense et en utilisant la peau comme un mur ou un contenant destiné à se protéger du monde extérieur. À l'inverse, considérer la peau comme l'interface poreuse entre soi et le monde peut inciter à l'envisager comme une couche perméable et sensible qui facilite cet échange.**

**[...] Dans ce dialogue entre le soi et le monde, on prend conscience des possibilités étonnantes de l'interdépendance, dont notamment un sens plus profond de la responsabilité. Je pense à la responsabilité non pas comme un devoir contraignant envers les autres, mais plutôt comme une capacité à répondre, une capacité à être présent au monde, et une façon d'être présent à soi-même. C'est le fruit d'une**

**attention kinesthésique, d'une conscience physique qui prépare à l'improvisation. C'est aussi une sorte d'engagement somatique qui conduit à une profonde réorganisation psychique. Si le monde est déjà à l'intérieur du corps, alors la séparation entre intérieur et extérieur – entre soi et l'autre – est beaucoup moins nette. La peau n'est plus la frontière entre le monde et moi-même, mais plutôt l'organe sensoriel qui me fait prendre conscience du monde. Cependant, étant donné la tension autour des frontières et des corps dans la société contemporaine, cette dernière sensibilité nécessite une certaine pratique.**

**Ann Cooper Albright, « Dedans et dehors: le Contact Improvisation et l'empathie »  
(pour l'exposition « Anticorps » au Palais de Tokyo, du 23 octobre 2020 au 3 janvier 2021)**

Dans cet ouvrage, Denis Baron s'intéresse à la révolution culturelle qu'induit l'arrivée des nouvelles technologies. Notre définition de l'identité humaine est remise en question par ce champ des possibles qui s'ouvre en termes de transformation de notre corporéité. Les artistes, témoins eux aussi de mutations dans la manière dont nous concevons le corps humain, se saisissent de la chair comme médium.

**Évolution, modification, mutation, termes couramment employés pour définir ce besoin irrépressible qui semble animer l'homme de transformer son corps pour se redéfinir. Il suffit de voir que la mutation génétique est passée du domaine de la science-fiction à celui des débats éthiques quant au futur de l'espèce pour s'en convaincre: le désir et la concrétisation de la transmutation de l'être envahissent progressivement les sphères artistiques, scientifiques et intellectuelles afin de reconsidérer nos représentations sur la nature humaine et d'envisager les paramètres d'une nouvelle relation de l'homme au monde. [...] Le corps a su traverser les âges, les guerres, les épidémies, les idéologies fascistes et les révolutions culturelles pour finalement arriver à son point d'achoppement: il n'est plus un sanctuaire, on a le pouvoir de le robotiser et d'en modifier les gènes. Les artistes et les chercheurs chacun à leurs manières font dorénavant cause commune afin de l'explorer comme fabrique d'un « posthumain » où quelque chose de la « nature » humaine, de ce corps vécu, est en mutation par le biais des nouvelles technologies. Des transformations tant physiques que psychologiques, qui mettraient fin, non pas à l'humanité mais à une certaine conception de l'humanisme et de l'homme.**

**C'est pourquoi l'espace artistique, dans son aspect ludique et expérimental, offre à la chair mutante l'opportunité d'exploiter tout le champ des possibles actuels. Hybridation à même la chair, vision futuriste d'un corps nouveau, modification de la conception du monde, modélisation des procédés de représentation du temps et de l'espace. L'art devient ce matériau d'expression puisant dans la représentation du corps naturel pour rompre l'imaginaire de ce même corps, afin d'admettre les possibilités de le modifier, de l'hybrider, quitte pour cela à frôler parfois l'hybris. Et de faire advenir la chair comme interface où surviennent toutes les mutations.**

Denis Baron, *La Chair mutante. Fabrique d'un posthumain*, Dis Voir, Paris, 2008, p. 7-8

Donna Haraway est une biologiste, philosophe et historienne des sciences qui interroge les mythes contemporains. Dans *Manifeste cyborg*, elle détourne la figure de cet être vivant composé de parties organiques et d'éléments électroniques. Alors que le cyborg était auparavant imaginé comme viril et tendait « à ressembler à une célébration technofasciste de l'invulnérabilité », elle propose un cyborg féministe « fluide, perméable, hybride ».

**La fin du XX<sup>e</sup> siècle, notre époque, ce temps mythique est arrivé et nous ne sommes que chimères, hybrides de machines et d'organismes théorisés puis fabriqués; en bref, des cyborgs. [...] Dans la tradition occidentale des sciences et de la politique – tradition de la domination masculine, raciste et capitaliste, tradition du progrès, tradition de l'appropriation de la nature comme ressource pour les productions de la culture, tradition de la reproduction de soi par le regard des autres –, la relation entre organisme et machine fut une guerre de frontières. Elle avait pour enjeux les territoires de la production, de la reproduction et de l'imagination.**

**[...] Dans la culture scientifique américaine de cette fin du XX<sup>e</sup> siècle, la frontière qui sépare l'humain de l'animal est presque complètement tombée. Quand ils n'ont pas été transformés en parcs de loisirs, les derniers bastions de la spécificité ont été pollués: ni le langage, ni l'outil, ni le comportement social, ni ce qui se passe dans notre tête ne justifie plus de manière vraiment convaincante la séparation de l'humain et de l'animal.**

**[...] Une seconde distinction est en train de se lézarder, celle qui oppose l'humain-animal (l'organique) et la machine. Les machines pré-cybernétiques pouvaient être hantées; il y a toujours eu dans la machine le spectre du fantôme. [...] Penser qu'elles pouvaient être autre chose était pur délire paranoïde. Maintenant, nous n'en sommes pas si sûres. Avec les machines de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, les distinctions entre naturel et artificiel, corps et esprit, autodéveloppement et création externe, et tant d'autres qui permettaient d'opposer les organismes aux machines, sont devenues très vagues. Nos machines sont étrangement vivantes, et nous, nous sommes épouvantablement inertes. [...] La troisième distinction qui nous intéresse ici est un sous-ensemble de la deuxième: la frontière entre ce qui est physique et ce qui ne l'est pas devient très imprécise. [...] La microélectronique constitue la quintessence des machines modernes, ses appareils sont partout, et invisibles. La machinerie moderne est un jeune dieu irrévérencieux qui ridiculise l'ubiquité et la spiritualité du Père. [...] Matériels et opaques, les gens sont loin de cette fluidité. Les cyborgs sont éther, quintessence.**

**[...] Ainsi, j'élabore mon mythe du cyborg pour parler des frontières transgressées, des puissantes fusions et des dangereuses**

éventualités, sujets, parmi d'autres, d'une réflexion politique nécessaire que les progressistes pourraient mener. Une des prémisses sur lesquelles je me fonde : les socialistes et les féministes américain(e)s considèrent pour la plupart que les dualismes corps et esprit, animal et machine, idéalisme et matérialisme sont accentués par les pratiques sociales, les formulations symboliques et les objets physiques associés aux « hautes technologies » et à la culture scientifique.

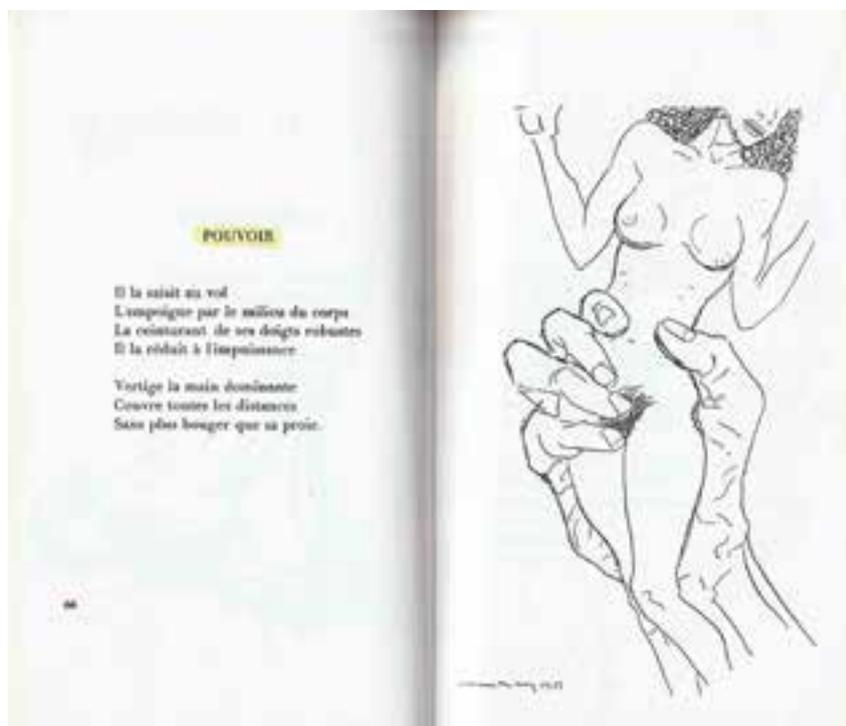
[...] Les organismes biologiques sont devenus des systèmes biotiques, des outils de communication parmi d'autres. Il n'y a pas de différence ontologique, pas de différence fondamentale dans ce que nous savons de la machine et de l'organisme, du technique et de l'organique. [...] Ces relations machine/organisme sont obsolètes, inutiles. Que ce soit dans le domaine de l'imaginaire ou dans d'autres pratiques, pour nous, les machines sont prothèses, composants intimes, soi bienveillants. Nous n'avons pas besoin d'un holisme organique qui crée un tout imperméable, la femme totale et ses variantes féministes (mutantes?).

[...] Le genre cyborgien est une possibilité partielle de revanche globale. La race, le genre et le capital nécessitent une théorie cyborgienne des tous et des parties. Il n'existe pas, chez le cyborg, de pulsion de production d'une théorie totale, mais il existe une connaissance intime des frontières, de leur construction, de leur déconstruction. Il existe un système de mythes qui ne demande qu'à devenir un langage politique susceptible de fonder un regard sur la science et la technologie, qui conteste l'informatique de la domination – afin d'agir avec puissance.

[...] L'imagerie cyborgienne ouvre une porte de sortie au labyrinthe des dualismes dans lesquels nous avons puisé l'explication de nos corps et de nos outils. [...] Cela veut dire construire et détruire les machines, les identités, les catégories, les relations, les légendes de l'espace. Et, bien qu'elles soient liées l'une à l'autre dans une spirale qui danse, je préfère être cyborg que déesse.

Donna Haraway, *Manifeste cyborg*, 1984, in *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences – Fictions – Féminismes*, trad. Marie-Hélène Dumas, Charlotte Gould et Nathalie Magnan, Exils, Paris, 2007, p. 29-82

*Les Mains libres* est un recueil de poèmes écrits par Paul Eluard pour illustrer des dessins de Man Ray. La main, thème apprécié par les surréalistes, est très présente dans ce recueil – jusqu'à son titre, qui fait référence à la pratique du dessin automatique. Elle y prend toutes les attitudes, et apparaît tour à tour délicate, patiente, joueuse, créative, séductrice, brutale...



Paul Eluard et Man Ray, *Les Mains libres*, Gallimard, Paris, 1947 (1937), p. 69 et 66.  
 Pour les dessins de Man Ray © Man Ray Trust/Adagp, Paris, 2022

**Teresa Margolles s'intéresse aux causes et aux conséquences de la violence et de la mort – notamment au Mexique, son pays d'origine. L'œuvre *Sutura* est constituée d'un grand morceau de tissu taché posé sur une structure en bois. Ce tissu vient de Guadalajara, au Mexique, où il a servi à essuyer le sang d'une femme assassinée dans la rue. L'artiste a invité quatorze immigrants berlinois originaires d'Amérique latine à y coudre une ligne rouge après leur en avoir raconté l'histoire. Dans de nombreuses cultures, la couture a une grande importance. Raccorder le textile apparaît comme une réparation de l'humain. La couture devient suture, cicatrice.**



**Teresa Margolles, *Sutura*, 2011-2018. Tissu abîmé, couture. © Teresa Margolles.  
Photo © Jens Ziehe – Daad Galerie**

**Art Orienté Objet** est un concept artistique porté par le duo Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin. Travaillant sur la conscience du vivant et sa manipulation, les deux artistes se servent de leur corps comme matériau de leurs œuvres. Pour *Cultures de peaux d'artistes*, ils ont intégré en tant que cobayes des groupes de volontaires qui se soumettent à des expérimentations médicales, afin d'obtenir des cultures des cellules de leur propre peau. En raison de leur fragilité, ils ont ensuite transposé celles-ci sur de la peau de porc avant d'y tatouer des animaux en voie de disparition ou utilisés dans les laboratoires de biologie.



**Art Orienté Objet, *Cultures de peaux d'artistes*, 1996. Cultures de peau humaine implantées sur de la peau de porc et tatouées, dimensions variables. © Art Orienté Objet. Photo © Fact, Foundation for Art and Creative Technology**

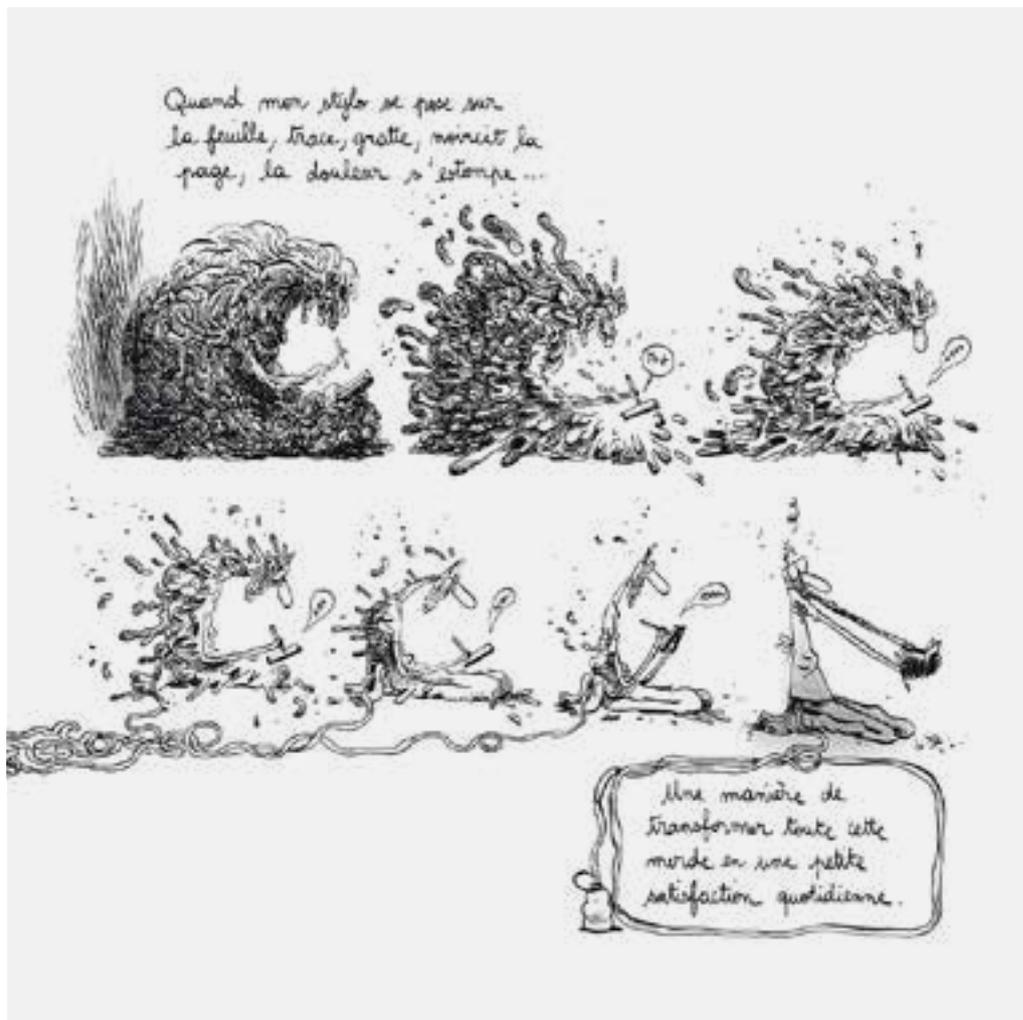
L'artiste britannique Helen Chadwick (1953–1996) s'est fait connaître à travers des œuvres qui jouaient avec les tabous corporels. Son utilisation de matériaux non-conventionnels, parfois même répulsifs incluent des légumes en décomposition, de l'urine ou de la viande crue. La série des *Piss Flowers* (littéralement « fleurs de pisse») montre ainsi des formes blanches délicates, obtenues en urinant dans la neige.

*Loop My Loop* (que l'on peut traduire par « Boucle Ma Boucle») se présente comme la photographie d'une nature morte dans laquelle des boucles de cheveux blonds sont entrelacées avec des intestins de porc. Fixés sur le support d'un compteur électrique, ils apparaissent comme les substituts des câbles que l'on connecte et qui distribue l'énergie. Métaphore possible de l'énergie produite par la libido, l'œuvre opère un brouillage des repères entre intérieur et extérieur, entre corps abject et corps glorieux entre organique et artistique.



Helen Chadwick, *Loop my loop*, 1991. Tirage cibachrome, verre, acier, équipement électrique, 127×76×15 cm. © Helen Chadwick. Photo © Aware Women Artists

Le dessinateur Pozla est atteint de la maladie de Crohn. Lors d'un séjour difficile à l'hôpital, il décide de la mettre sur papier. *Carnet de santé foireuse* est un récit autobiographique qui matérialise par le dessin l'impact de la maladie sur son corps et son esprit, sur sa vie. Des formes mouvantes, rappelant les intestins, entourent le corps du dessinateur pour signifier le poids de la maladie dans son quotidien. Plus celle-ci devient envahissante, plus le monstre-maladie grossit. Dessiner permet à Pozla de transcender cette expérience douloureuse, de partager un regard plein d'humanité et d'humour sur le corps malade.



# *Female vs male gaze: enjeux de genre dans la représentation des corps*

La manière dont les corps féminins et masculins sont représentés reflète les multiples stéréotypes qui ont contribué au cours des siècles à former notre façon de les regarder et de les penser.

Aujourd'hui, des artistes essaient de réécrire une histoire de l'art émancipée de ce regard, de nous offrir de nouvelles représentations des corps. Dans l'exposition de la collection, Clément Cogitore et Bianca Argimon abordent la masculinité à travers une corporéité vulnérable. Ces artistes proposent une alternative aux clichés de virilité imposés aux hommes dans l'histoire de l'art et la société occidentale. Cette question était au cœur des préoccupations de Fabienne Dumont dans le catalogue d'exposition *Chercher le garçon*, où elle répertorie les dispositifs multiples mis en place par les artistes pour résister aux assignations masculines. C'est aussi ce que fait Felix González-Torres en introduisant le corps racisé d'un *gogo dancer* dans l'espace de la galerie d'art.

Certains stéréotypes issus du *male gaze*, le regard masculin sur le corps féminin, sont interrogés et détournés, comme dans les œuvres d'Annette Messager et de Laure Prouvost. Ainsi, le

corps féminin objet (l'odalisque, la bonne épouse, la vénus, la femme alanguie...) s'émancipe et devient sujet. Actif, il prend sa place et s'affirme tel un corps qui désire. Dans cette perspective, l'écrivaine espagnole Rosa Montero met en scène dans *La Chair* une femme âgée, attirée par des hommes jeunes. Elle nous invite à un nouveau type de narration en redéfinissant aussi les thématiques de la passivité et de l'attente. Au cours des années 1970, au sein de la *Womanhouse*, projet féministe californien, Faith Wilding interrogeait déjà cette notion de passivité dans sa performance *Waiting*, où elle énumère l'enchaînement des moments qui constituent la vie d'une femme.

Enfin, d'autres artistes de l'exposition, comme Romina De Novellis et Sylvie Fanchon, convoquent l'histoire afin de déconstruire les figures de la femme sorcière/guérisseuse ou de la femme possédée/dangereuse. Il s'agit alors de proposer un regard féminin (*female gaze*) capable de faire ressentir au public une expérience autre que celle d'un corps objectivé et stéréotypé.



*Materazzi* est une sculpture composée d'un objet manufacturé privé de sa fonction utilitaire, en l'occurrence un baby-foot inutilisable. Ici, les joueurs en céramique émaillée, modelés par l'artiste, ne sont pas montés sur les cannes en métal. Ils sont répartis sur le terrain, dans des poses incongrues, voire caricaturales. Certains semblent souffrir de douleurs terribles. Le titre de l'œuvre renvoie au coup de tête médiatisé donné par Zinedine Zidane à Marco Materazzi lors de la finale de Coupe du monde opposant la France à l'Italie en 2006. Icônes de la société contemporaine, dans l'imaginaire collectif, les joueurs de football incarnent un idéal masculin de virilité et de toute-puissance. En en faisant des contres-héros, des joueurs vulnérables – certains sont recroquevillés à terre, d'autres se tiennent la tête entre les mains –, Bianca Argimón nous propose une critique cynique du monde sportif, notamment du milieu du football.



Bianca Argimón, *Materazzi*, 2016-2017. Hêtre, métal, résine, 22 joueurs en céramique émaillée, 85×124×72 cm. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Bianca Argimon. Photo © Aurélien Mole

*Assange Dancing* a été réalisée à partir d'une vidéo amateur, tournée puis mise en ligne en 2011 par le DJ d'une boîte de nuit de Reykjavik. Sur la piste de danse, on voit Julian Assange, le fondateur de WikiLeaks – un site Internet connu pour donner une audience aux lanceurs d'alertes, aux documents classifiés ainsi qu'aux fuites d'informations provenant de sources anonymes (les *leaks*, « fuites » en français). L'œuvre de Clément Cogitore isole un passage, diffusé au ralenti et recadré puis mis en boucle, livrant le personnage à une danse infinie – tel un dernier moment de liberté? Le silence de cette vidéo fait écho à l'isolement de l'activiste, reclus depuis 2012. Nous pouvons également y percevoir un renversement de ce personnage public, homme devenu surpuissant par la force de ses déclarations et son usage d'Internet. La solitude de Julian Assange sur la piste de danse évoquerait aussi une certaine fragilité face à la société médiatisée.



Clément Cogitore, *Assange Dancing*, 2012. Vidéo, couleur, muet, 3'30". Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2022

*Arachne* est une vidéo mettant en scène une performance : une procession d'environ 60 kilomètres qui s'est déroulée le 10 juin 2018, pendant 14 heures. Romina De Novellis, vêtue de blanc, est filmée durant cette marche contemplative qui traverse différents paysages des Pouilles. Des champs doliviens desséchés, des villages désertés, des lieux à l'architecture baroque, des voies périphériques. Parfois, un bruit de fond l'accompagne. Au fur et à mesure, d'autres femmes, d'âges et d'allures divers, se joignent à elle : toutes marchent ensemble. Selon une croyance populaire, du xv<sup>e</sup> au xvii<sup>e</sup> siècle, dans la région des Pouilles, la piqûre d'une araignée, la tarentule, provoquait des crises chez ses victimes (migraines, vomissements, léthargie...). On soignait alors ces troubles par des danses effrénées sur une musique nommée *tarantella* ou *pizzica tarantata*. L'histoire du tarentisme raconte celle d'une stigmatisation des femmes, alors accusées de délire érotisant, fautif et démoniaque. C'est pourquoi le point de départ d'*Arachne* est la chapelle Saint-Paul à Galatina, où les femmes allaient demander grâce, pour laisser derrière elles la honte, les préjugés, la peur, la violence. La marche de Romina De Novellis dénote une volonté d'écrire dans la sororité une contre-histoire du tarentisme.



Romina De Novellis, *Arachne*, 2018. Vidéo HD, couleur, muet, 24'52". Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2022

Sylvie Fanchon est une artiste peintre à la frontière de l'abstraction et de la figuration. Son vocabulaire d'images est issu de la culture populaire et du quotidien. Depuis 2010, elle introduit dans sa peinture le motif du scotch, apposé sur ses tableaux par bandes. La trace d'un geste, celui de recouvrir et d'arracher, devient alors prépondérante, comme dans l'œuvre *Sagesfemmes*. Cette peinture de Sylvie Fanchon a été réalisée *in situ*, au musée, selon un protocole établi par l'artiste. La surface du mur est d'abord recouverte d'une couche de peinture acrylique beige rosé – le rose est traditionnellement associé à la féminité et à ses attributs tels que le fond de teint, le fard, les bas de soie. Puis des morceaux de ruban adhésif de peintre sont apposés afin de créer des lignes obliques. Ceux-ci ont été déchirés à la main, conférant à l'œuvre un aspect brut. Enfin, la surface est entièrement repeinte en noir au rouleau. Aux deux extrémités du mur, de haut en bas, nous pouvons lire l'inscription SAGESFEMMES. Les motifs réalisés à l'aide du ruban adhésif évoquent des bandages ou pansements, et par extension, le soin porté aux blessures intimes marquant la chair et portant atteinte à l'identité. Les sages-femmes ont été les premières femmes de l'histoire à exercer une activité médicale, notamment au sein du monde rural. Du xiv<sup>e</sup> au xvii<sup>e</sup> siècle, les sages-femmes et les guérisseuses étaient, en tant que femmes, bannies des écoles officielles de médecine, mais également persécutées pour leurs connaissances et leur pouvoir, victimes des chasses aux sorcières.



Sylvie Fanchon, *SAGESFEMMES*, 2017. Acrylique, dimensions variables. Collection MAC VAL, musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2022. Photo © Marc Damage

Annette Messager explore l'identité féminine et déconstruit ses stéréotypes. Cette œuvre fait partie des *Albums-Collections*, une cinquantaine de collections de fictions sur des petits riens de la vie quotidienne, des annonces matrimoniales aux signatures en passant par les dictons.

Ici, deux albums sont présentés dans une vitrine et trente petits livrets accrochés au mur. Ressemblant à des journaux intimes, les livrets, faits d'images découpées par l'artiste dans des magazines, proposent des portraits d'hommes anonymes, qu'elle ne connaît pas. Annette Messager substitue avec humour à la vision traditionnelle d'une femme tendre et fidèle celle d'une femme collectionneuse d'hommes. Pourtant, la femme consciente de son désir, libre dans ses choix amoureux, est et a été l'objet d'une stigmatisation dans l'histoire.



Annette Messager, *Les hommes que j'aime, les hommes que j'aime pas*, 1971-1972. Photographies noir et blanc et encre noire sur papier, verre, adhésif textile, feutre, ficelle. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2022. Photo © Aurélien Mole

Au premier plan de cette grande tapisserie pose une femme nue. Un corps allongé sans tête, coupé par le cadre de l'image, qui rappelle les odalisques alanguies, les Vénus sensuelles de l'histoire de l'art occidental. La femme tient un bouquet de persil à la main et s'adresse au public par le biais du sous-titrage, «*Waiting for You*» («*En t'attendant*»). Laure Prouvost associe ainsi un corps offert, sensuel, à une plante aux usages multiples et contradictoires, considérée par certains comme favorisant la fertilité, par d'autres comme abortive, ou encore employée pour le dressage de certains plats de viande en cuisine. Laure Prouvost propose un nouveau regard sur un corps féminin passif, objet. Pouvons-nous y voir une invitation à être autre, agir différemment, s'affirmer autrement ?



Laure Prouvost, *Waiting for You*, 2017. Tapisserie, Trevira, coton, laine, acrylique, 198×245 cm. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2022. Photo © Bertrand Huet

Ce tableau montre une figure féminine à l'allure androgyne, nue, allongée sur une étrange table en bois. Au centre, une pomme posée sur son ventre, telle une cible. Cet objet de désir, rouge et rond, est séparé de l'estomac qui le digère par la fine couche de peau du personnage à plat dos sur la table. Sur la gauche du tableau, on voit une tête. De sa bouche semble sortir quelque chose d'organique.

La symbolique du fruit défendu et du péché originel féminin, qui se situe toujours du côté du ventre, est ici affaiblie. En effet, le corps de la femme n'appelle pas la tentation, il paraît simplement servir de support au fruit. La pomme est un sujet récurrent des peintures de Marlène Mocquet, qui dit s'identifier à elle. « Qui ingère quoi ou qui ? » semble-t-elle ici demander.



Marlène Mocquet, *La Pomme*, 2006. Huile sur toile, 130,5×130 cm Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2022. Photo courtesy Galerie Alain Gutharc

Elsa Dorlin, *La Matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, 2009  
Dans cette histoire des sciences médicales, la philosophe Elsa Dorlin envisage le corps féminin comme un enjeu central de la formation de la nation française. Elle explore les effets des connaissances médicales sur les relations de pouvoir et retrace la campagne menée par les médecins au XVII<sup>e</sup> siècle pour disqualifier les sages-femmes dans leur métier. En raison d'un conflit de pouvoir, celles-ci se sont vues littéralement expropriées de leur propre corps. Les lettres rose chair de la peinture de Sylvie Fanchon ramènent les sages-femmes sur le devant de la scène.

**L'éloignement définitif des sages-femmes prendra du temps, près de deux siècles ; mais la prise de contrôle de l'univers de la naissance ne s'arrête pas là. Au contraire, désormais toutes les femmes occupant une fonction dans le travail reproductif font l'objet d'une attention de plus en plus soupçonneuse : la sage-femme ou la matrone, la génitrice elle-même et la nourrice. C'est ce triptyque qui va être bouleversé au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, pour faire place au XVIII<sup>e</sup> siècle à une nouvelle « gestion sociale de la reproduction ». Comme l'écrit Paola Tabet, « l'examen des données sur la gestion du corps reproducteur et sur les agents qui interviennent aux différents moments de la séquence ou du processus reproductif, depuis l'organisation sociale du coït, la grossesse, etc., jusqu'au sevrage de l'enfant, [montre que] tout moment de la séquence reproductive [est] un terrain possible de décision, de gestion, de conflit ». Cette dénaturalisation critique de la reproduction est très utile pour comprendre les changements opérés dans la gestion sociale de la reproduction à l'âge classique et, précisément, comment la progressive naturalisation de la reproduction est passée par la mise à l'écart des sages-femmes et des nourrices.**

Elsa Dorlin, *La Matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, [2006], La Découverte Poche, Paris, 2009, p.156

Dans ce roman, Rosa Montero, née à Madrid en 1951, décrit avec acidité le désir ardent et complexe d'une sexagénaire pour des hommes jeunes. L'autrice espagnole détaille la manière dont cette femme opère une distinction entre ces individus attirants et les hommes de son âge, qui la renvoient à sa propre vieillesse. Le regard féminin jugeant, parfois dérangeant, est proche de ce qu'exprime l'œuvre en forme de journal intime d'Annette Messenger.

**Parfois, lorsqu'elle marchait dans des lieux très fréquentés, comme maintenant, alors qu'elle traversait à pied et d'un pas rapide la Puerta del Sol en direction de chez elle, Soledad s'amusait à essayer de se trouver d'hypothétiques amants, des hommes qu'elle aurait pu draguer, c'est-à-dire des individus qui, en plus de lui plaire, auraient pu être des compagnons envisageables et possibles, ce qui semblait de plus en plus difficile. Par exemple, ce monsieur qui venait en face et qui la regardait avec des yeux assez intéressés, lui semblait à elle une véritable horreur, un vieux bedonnant à la peau flasque, alors qu'il devait plus ou moins avoir son âge. Celui-là non plus; il était jeune mais vulgaire et laid. Et ce quadragénaire aux narines retroussées encore moins; il est vrai que ce type ne l'avait même pas regardée, mais, quand bien même il se serait jeté à ses pieds, il ne l'intéressait pas le moins du monde. Encore un vieillard impossible; celui-là devait avoir au moins soixante-dix ans et mal portés. Mmmmmh, ce garçon en revanche, était bien foutu... celui qui marchait derrière ce couple de petits gros sans intérêt. Les épaules droites et musclées, les cheveux frisés, les dents écartées comme celle d'un adolescent...**

Rosa Montero, *La Chair*, Métailié, Paris, 2017, p.117

Dans ce texte, l'historienne de l'art Fabienne Dumont se penche sur les travaux de quelques artistes qui déconstruisent leur propre masculinité ou l'idée d'une masculinité hégémonique – à la façon de Clément Cogitore qui montre en boucle un Julian Assange dansant, solitaire et vulnérable, ou de Bianca Argimón avec ses joueurs de football miniaturisés et fatigués.

Une photographie de Robert Mapplethorpe, prise en 1982, montre Louise Bourgeois avec un immense pénis sous le bras. Goguenarde, elle pourrait s'adresser ainsi à cette *Fillette* (1968) d'un nouveau genre: «L'empire du mâle serait en déréliction, fillette!» Que signifie être un homme aujourd'hui, alors que les rôles classiques ont été transformés? Les privilèges associés aux porteurs de pénis sont-ils en train de se défaire? Les représentations de masculinités alternatives sont-elles synonymes de plus de pouvoir pour les femmes?

Les notions de virilité et de féminité structurent les sociétés, mais il n'existe pas de correspondance automatique entre le genre, ce qui relève du féminin et du masculin, et le sexe, une vaste palette entre femme et homme<sup>1</sup>. En effet, la masculinité a toujours été en crise<sup>2</sup> et reflète cette croyance en la congruence entre la possession d'un pénis et les privilèges qu'il octroie, alors qu'il est possible d'imaginer d'autres arrangements de genre<sup>3</sup>.

[...] Le mouvement féministe interpelle les hommes. Andrea Fraser a retrouvé dans les archives de la radio Pacifica à Los Angeles les entretiens de quatre hommes féministes, qu'elle performe depuis 2011 dans *Men on the Line: Men Committed to Feminism, KPFK, 1972*<sup>4</sup>. Ils expliquent leur désir d'établir des relations égalitaires, d'exprimer la tristesse, la faiblesse, l'incertitude, un état que l'un nomme «cured-of-sexim» (guéri du sexisme). De même, dans un ouvrage capital<sup>5</sup>, John Stoltenberg évoque sa prise de conscience féministe et analyse de l'intérieur l'élaboration de la conviction «d'être des hommes», les mécanismes de fabrication de la domination. «Refuser d'être un homme», c'est refuser toute masculinité, car elle assujettit les femmes.

Dans *Contacts* (1971), Vito Acconci, les yeux bandés, doit ressentir la sensation provoquée à différents endroits par la main d'une performeuse, un écho à la critique de la non-sensibilité des hommes à leur corps, excepté leur pénis: «Et c'est l'époque où j'ai lu les premiers écrits féministes<sup>6</sup> [...] tout ce qui rendait possible les figures d'autorité nécessitait d'être défait, démantelé. [...] L'enjeu, c'était [...] d'envisager ce que j'allais faire ensuite, c'est-à-dire à partir de ces lectures et de l'impact qu'elles avaient eu sur moi<sup>7</sup>.» Il entreprend d'ôter les poils de son ventre (*Openings*, 1970), les brûle et tente de modeler ses seins en forme de seins féminins, marche et saute en essayant de cacher ses organes génitaux entre ses jambes (*Conversions I-III*, 1971). Ces tentatives grotesques installent une distance par rapport

aux rôles et aux symboles, qui rejouent une transgression de classe sociale vécue en tant qu'immigré italien, tout en participant encore d'une position d'autorité artistique<sup>8</sup>.

[...] Tous sont conscients des valeurs patriarcales à l'œuvre dans les sociétés occidentales et ils perturbent le rapport entre le symbole du pouvoir (le phallus), l'organe génital (le pénis) et l'artiste. Alors que les femmes agissent pour sortir de leur position d'objectification et devenir des sujets désirants, les hommes doivent faire apparaître la mascarade masculine.

Fabienne Dumont, « L'empire du mâle serait en déréliction, fillette! De l'influence du féminisme sur les artistes hommes », in *Chercher le garçon*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL, 2015, p.173-177

1 Voir l'analyse scientifique d'Anne Fausto-Sterling, *Corps en tous genres – La dualité des sexes à l'épreuve de la science* (2000), Paris, La Découverte/IEC, 2012.

2 Voir Abigail Solomon-Godeau, « Les maux du mâle: une crise de la représentation » (1997), in Fabienne Dumont (dir.), *La Rébellion du Deuxième Sexe – L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Dijon, Les presses du réel, 2011, p. 307-337.

3 Voir Shira Tarrant, *Men Speak Out – Views on Gender, Sex, and Power*, New York, Routledge, 2008.

4 La transcription du texte est disponible dans *Andra Fraser – Texte, Skripte, Transkripte. Texts, Scripts, Transcripts*, Cologne, Walther König, 2013.

5 John Soltenberg, *Refuser d'être un homme – Pour en finir avec la virilité*, Mont-Royal (Québec), M. éditeur/Paris, Syllepse, 2013, p.30.

6 Le premier est *La Dialectique des sexes* (1970) de Shulamith Firestone.

7 Entretien avec Yvonne Rainer et Christophe Wavelet, in *Vito Hannibal Acconci*, MACBA/ Musée des beaux-arts de Nantes, 2004, p. 27-28.

8 Mira Schor et Amelia Jones ont signalé les limites de ces tentatives de sortir du cadre masculin opérées par cette génération. Amelia Jones, « Jouer ou déjouer le phallus: quand les hommes artistes mettent en scène leur masculinité » (1994), in F. Dumont (dir.), *La Rébellion du Deuxième Sexe [...], op. cit.*, p. 339-379.

Les images qui nous entourent, au cinéma, à la télévision ou bien dans le monde de l'art ne sont pas neutres. Elles véhiculent une image caricaturale de la femme, souvent présentée tel un objet. Comment apprendre à décrypter ces images? La critique Iris Brey et la dessinatrice Mirion Malle dans leur *Petit manifeste* nous invitent à une prise de conscience, à la recherche d'un nouveau regard. Il est question alors, comme pour l'œuvre de Laure Prouvost ou Bianca Argimon, de réfléchir à d'autres représentations des corps féminins et masculins.

**Male Gaze est une expression anglophone qui se prononce « mei-le/gay-ze ». En anglais, *male* veut dire « masculin » et *gaze* se traduit par « regard insistant ». Ce « regard masculin » définit la façon dont, au cinéma, les hommes prennent le plaisir en objectivant les personnages féminins.**

**Objectiver veut dire traiter une personne comme un objet ou une chose, et non comme un être humain.**

**L'universitaire anglaise Laure Mulvey est à l'origine du concept de *male gaze*. Elle s'est aperçue en regardant des films américains des années 1950 que les femmes désirables étaient filmées comme des objets. En morcelant leur corps à travers les gros plans, en coupant la tête du cadre, Hollywood imposait dans le monde entier sa vision de ce qu'est une femme désirable : un bel objet silencieux.**

**Dans les films les héros sont actifs : c'est eux qui font avancer le récit, et c'est eux qui regardent. Les femmes sont passives : elles se laissent être regardées. Comme le spectateur s'identifie au regard de la caméra, qui est souvent le relais du héros, la star féminine s'offre en spectacle à la fois pour les autres personnages du film et pour l'ensemble des spectateurs. Le *male gaze* est lié à la domination : celui qui regarde possède le pouvoir. Il ne peut pas y avoir égalité entre deux personnages si l'un d'eux ne sait pas qu'il est observé [...].**

**Le *male gaze* ce n'est ni bien ni mal. Les cinéastes ont la liberté de filmer les personnages comme ils et elles le souhaitent. Ce n'est pas l'existence du regard masculin qui doit nous faire réfléchir, mais son omniprésence : il est partout. Dans les films, les séries, les pubs, les jeux vidéos, les pornos... la très grande majorité des femmes désirables sont filmées comme des objets.**

**Le regard masculin nous est imposé, on ne peut pas y échapper. Le regard masculin reflète et renforce la vision de notre société patriarcale. Sa présence est tellement écrasante qu'on a l'impression que c'est la seule manière qui existe pour regarder le monde (... et les femmes!). [...].**

**Le regard masculin est le regard majoritaire, et c'est celui qui façonne notre culture. Dès notre enfance, on voit des films où les personnages féminins ne parlent pas, n'ont pas d'autres fonctions que**

**du donner du plaisir aux hommes et dont les corps sont sexualisés. On grandit avec ces images, et on apprend à travers elles que les corps des femmes ont moins de valeur que les corps des hommes [...].**

**L'absence du regard féminin (le female gaze) au cinéma et dans les séries rend invisible sur nos écrans la plupart des expériences féminines. Cela envoie un double message :**

**Aux femmes : que leurs vies et leurs expériences sont inintéressantes.**

**Aux hommes : que ce qui est lié aux femmes n'est pas digne de leur intérêt.**

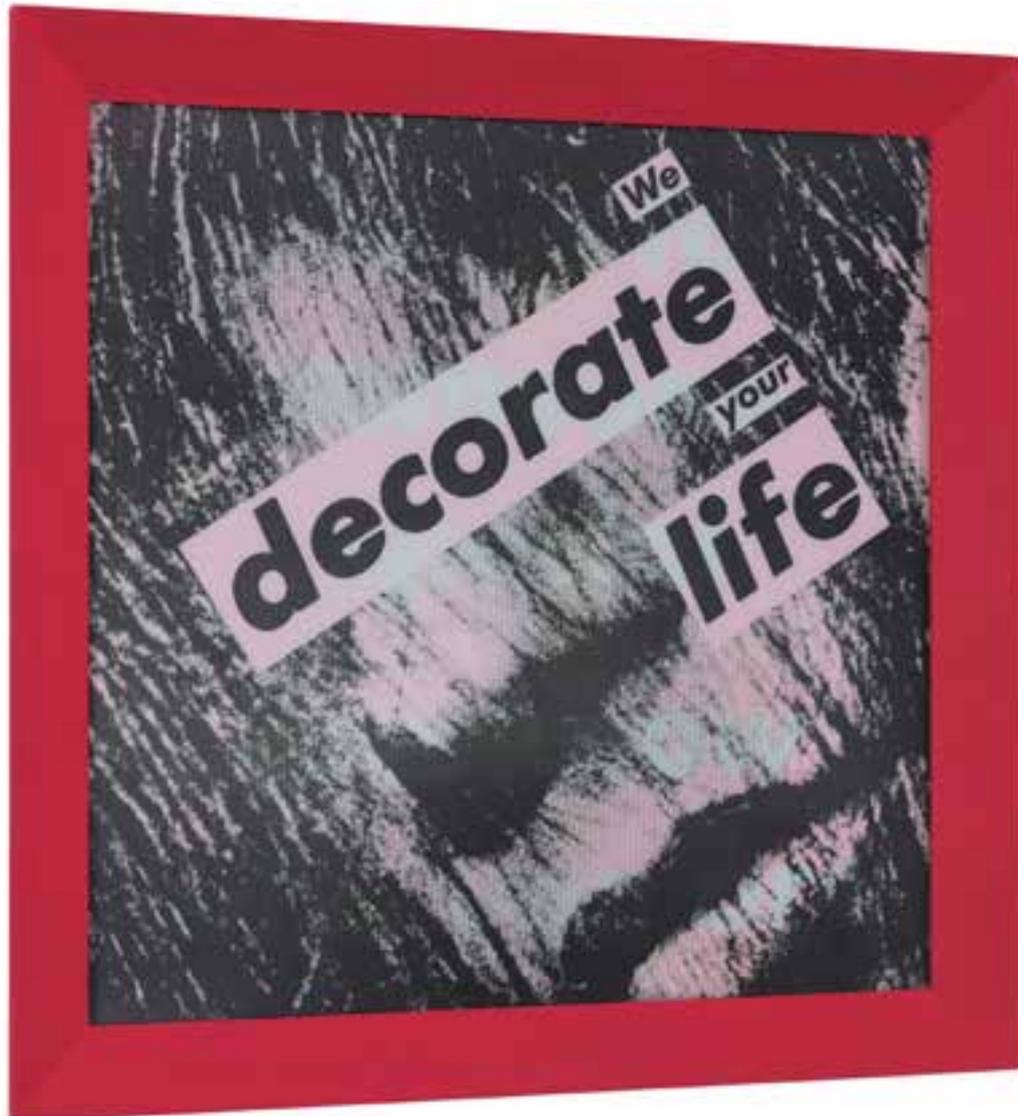
**Avoir accès à des œuvres qui adoptent le point de vue féminin, c'est aussi essentiel pour des questions de représentation :**

**Parce que ça permet de ne pas voir toujours la même chose (des héros en train d'agir), de diversifier les points de vue. Parce que cela permet aux filles de voir autre chose que des hommes à l'écran, et donc de disposer de modèles variés [...].**

**En montrant des expériences féminines, le regard féminin permet de lui donner de la valeur.**

**Iris Brey, Mirion Malle, *Sous nos yeux. Petit manifeste pour une révolution du regard*, Édition La ville qui brûle, Paris, 2021, p.09-33**

Barbara Kruger est une artiste féministe célèbre pour ses photomontages qui associent un texte-slogan adressé au public et une image. Leurs messages sarcastiques visent à dénoncer l'oppression et la discrimination des différentes minorités, notamment des femmes. Pour ce faire, comme Laure Prouvost, Barbara Kruger s'approprie et détourne des images stéréotypées issues de la culture de masse et des médias. Leurs œuvres déconstruisent les systèmes de représentation dominants tout en utilisant les mêmes codes, d'où une impression constante de déjà-vu. Le slogan « We Decorate Your Life » (« Nous embellissons votre vie ») affiché sur un visage féminin anonyme confronte le public à la triste réalité de notre société patriarcale, ainsi qu'à ses responsabilités sociales.



Barbara Kruger, *Untitled (We Decorate Your Life/This is for someone special you know who you are)*, 1985. Photographie, 56,5×57,1 cm. © Adagp, Paris, 2022. Photo courtesy Sprüth Magers, Berlin/Londres

**Vierge, sainte, mère ou pécheresse: dans l'histoire de l'art occidental, la femme est régulièrement assignée à des rôles contraints et sexistes. Cindy Sherman se met en scène et recourt à la parodie pour déjouer ces clichés.**

**Dans la série *History Portraits/Old Masters*, l'artiste incarne, de manière artificielle et grotesque, des modèles imaginaires de la peinture figurative. Ces portraits renvoient à l'histoire de la représentation en art du corps féminin, considéré et donc montré comme un objet. Ici, le corps allongé de Cindy Sherman, telle une Vénus très érotisée, convoque, de même que l'œuvre de Laure Prouvost, la *Vénus d'Urbain* de Titien et l'*Olympia* d'Édouard Manet... Le but est de révéler et déconstruire une vision masculine du corps féminin.**



**Cindy Sherman, *Sans titre, # 264*, 1992. Épreuve couleur chromogène, 127×190,5 cm.  
© Adagp, Paris, 2021. Photo © The Solomon R. Guggenheim Foundation/Art Resource,  
New York, dist. RMN-Grand Palais. Courtesy de l'artiste et Metro Pictures**

*Tarantism* est une vidéo de l'artiste danois Joachim Koester qui parle de la perte de contrôle du corps, tel un phénomène intérieur, tant psychique que physique. Comme Romina De Novellis, l'artiste fait référence à la tarentelle, danse médiévale destinée à guérir les victimes du tarentisme, qui souffraient de convulsions. Le besoin extrême et compulsif de danser répondait aussi à la nécessité de se libérer des normes contraignantes imposées aux corps et aux esprits par la religion et la morale. Pour cette vidéo, l'artiste a demandé à un groupe de danseurs et danseuses d'effectuer cette danse incontrôlée dans le but d'explorer l'état mental et physique, proche de la transe auquel elle conduit.



Joachim Koester, *Tarantism*, 2007. Film 16 mm, noir et blanc, muet, 6'09".  
© Adagp, Paris, 2022. Tate, Londres

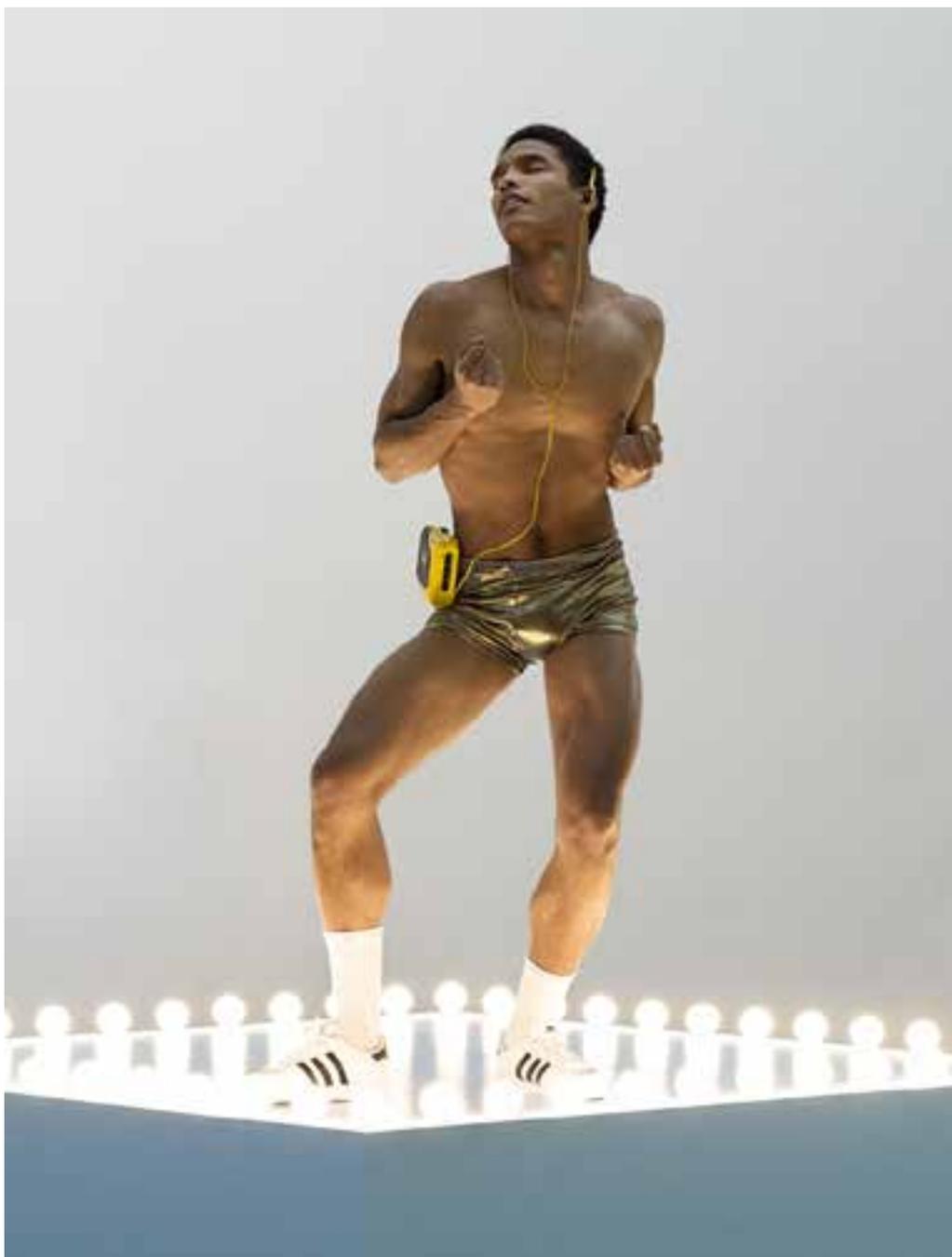
*Waiting* est la vidéo d'une performance réalisée au sein de la Womanhouse, lieu expérimental féministe ayant accueilli expositions et performances du 30 janvier au 28 février 1972. Un groupe de vingt-cinq femmes a vécu et travaillé pendant six semaines dans une maison abandonnée, vouée à la destruction, sur Mariposa Street, à Hollywood. Elles en ont transformé et rénové les dix-sept pièces, faisant de cette maison « une œuvre collaborative totale et un lieu d'exposition éphémère ». Dans la performance, Faith Wilding énumère d'une manière lancinante la succession de moments d'attente qui constituent la vie d'une femme. Ce questionnement trouve écho dans l'œuvre de Laure Prouvost *Waiting for You*, qui détourne une image de passivité féminine en celle d'une sexualité affirmée.



*Faith Wilding, Waiting, performance réalisée en 1972 à la Womanhouse.*

© Adagp, Paris, 2022. Documentation vidéo venant du film, "Womanhouse", 1974, produit par Johanna Demetrakas. Courtesy Anat Egbi Gallery, Los Angeles

Cette installation a été créée en 1991 à l'Andrea Rosen Gallery, à New York. Au centre de l'espace, une plateforme blanche avec des ampoules posées sur tout le pourtour de la face supérieure. Cinq minutes par jour, un *gogo dancer*, portant un minishort en lamé argenté, une paire de baskets et un Walkman, interprète sur la plateforme une danse lascive et solitaire. Son corps *queer* défie les codes de représentation du masculin attendus au sein d'un espace d'exposition. Cet homme dansant au centre d'un dispositif qui le met en scène trouve une étrange résonance dans la vidéo de Clément Cogitore montrant Julian Assange qui se déhanche, mal à l'aise, au rythme d'une musique inaudible pour le public. Tout oppose ces deux corps et leur manière d'être au monde, la danse laisse entrevoir une possibilité de subversion dans l'incarnation du masculin.



**Felix González-Torres, *Untitled (Go-Go Dancing Platform)*, 1991.**  
Bois, ampoules, peinture acrylique, danseur go-go en maillot de bain lamé argenté, baskets et appareil d'écoute personnel, dimensions variables selon l'installation, plateforme 54,6×182,9×182,9 cm. © Adagp, Paris, 2022. © Photo 2002-2022 The Felix González-Torres Foundation

Le test de Bechdel vise à mettre en évidence la surreprésentation des protagonistes masculins ou la sous-représentation de personnages féminins dans une œuvre de fiction. Il a été inventé par la dessinatrice Alison Bechdel en 1985 dans sa série de bandes dessinées *Gouines à suivre*.



Alison Bechdel, *L'essentiel des gouines à suivre, 1987-1998. Tome 1*, Éditions Même pas mal, Paris, 2016

# Mise en scène

Dans l'exposition « À mains nues », plusieurs œuvres évoquent la scène, ce lieu où les corps apparaissent dans la lumière par opposition à l'obscurité de la salle. Nicolas Floc'h s'intéresse à l'avant-scène, au tapis de danse où l'on cherche, teste, répète les mouvements en vue de leur représentation. Dans *Performance Painting #4*, le hors-champ, le tapis d'entraînement devient l'objet de contemplation. Mais cet objet n'est pas inerte. À travers les traces, frottements, éraflures, il résonne de tous les corps qui l'ont traversé. Ce passage entre danse et production graphique a été largement exploré par la chorégraphe américaine Trisha Brown. Ainsi, *It's a Draw* est un dessin produit par les mouvements qu'elle exécute sur une immense feuille de papier.

Avec *La Tristesse des clous*, Elisabeth Ballet transforme l'espace domestique de l'appartement en scène potentielle. En suscitant l'envie de s'approprier cet espace intime, l'artiste suggère qu'il y a une dimension exhibitionniste dans l'acte de monter sur scène.

Comme l'écrivent Luc Boucris et Marcel Freydefont, le plateau est « un facteur d'intensification non seulement du regard mais de l'ensemble de nos perceptions ». Le rideau de théâtre est le signe que cet espace possède des qualités différentes et qu'il opère une modification de ceux qui le franchissent. Dans *871. Stage* (« scène » en anglais), Nina Childress place trois personnages devant ce rideau et leur prête une gestuelle suspendue, comme s'ils travaillaient leur « présence » sur scène. Dans *Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique* d'Antonin Artaud, Roger Vitrac et Eli Lothar, c'est un manteau de cheminée qui fait office de rideau. Cette « bordure » confère aux photomontages l'apparence d'une mise en espace au sein d'un théâtre.

Avec *1048. Bush, bottes rouges*, Nina Childress rend hommage à Kate Bush et à sa façon de mettre en scène son personnage public. Les rehauts d'acrylique fluorescent renforcent l'aura de la chanteuse et soulignent sa puissance. C'est le choix inverse qu'opère l'artiste transgenre Edi Dubien dans *L'Aube de mon corps*, un autoportrait dont les tons bruns et l'atmosphère aquatique semblent faire émerger progressivement le corps fragile d'un jeune adolescent. Pour *Vogue! Baltimore*, Frédéric Nauczyciel a extrait les danseurs de « voguing » du contexte du *ballroom* (« salle de bal » en anglais) et les a fait poser dans un studio. Le portrait de *Marquis Revlon*, célèbre « vogueur » de Baltimore, exemplifie le renversement du stigmat social. Quentin Monville explique que le voguing « offre un espace de liberté, la possibilité de s'inventer, de jouer avec les normes, d'expérimenter le corps et de le performer ».

La mise en scène comporte nécessairement une dimension de spectacle. Celui proposé par Abraham Poincheval dans *Walk on Clouds* est saisissant : un homme effectuant une randonnée dans les nuages. L'œuvre évoque celle du photographe allemand Willi Ruge, qui se montre en 1931 en héros des temps modernes, volant au-dessus de Berlin. On retrouve cette dimension onirique dans l'installation *Untitled (Shadow 3)* de Shilpa Gupta, dans laquelle le visiteur est partie prenante du spectacle. Ces trois œuvres entrent en résonance avec ce propos du philosophe Jean-Luc Nancy : « Je sens le monde et je me sens senti de toutes parts par tous les éléments du monde. »



Nicolas Floc'h a réalisé une série d'œuvres qui interrogent la frontière entre la danse et la peinture. Le titre de la série, *Performance Painting*, rapproche la peinture de l'énergie et de l'imédiateté propres à la performance.

*Performance Painting #4* fait explicitement référence à l'*action painting* telle que l'a définie le critique Harold Rosenberg en 1952: « À un certain moment, les peintres américains [...] commencèrent à considérer la toile comme une arène dans laquelle agir, plutôt que comme un espace dans lequel reproduire, recréer, analyser ou "exprimer" un objet réel ou imaginaire. Ce qui devait passer sur la toile n'était pas une image, mais un fait, une action. »

L'œuvre de Nicolas Floc'h propose précisément cela: un tableau qui exhibe les traces de quantité d'actions exécutées sur sa surface. Mais le déplacement (et la poésie) de cette œuvre réside dans le fait qu'il s'agit de traces involontaires, déposées sur un temps très long par les danseurs du Centre national de danse contemporaine d'Angers. Car la surface exposée n'est pas une toile de tableau, mais bien le tapis de danse en PVC utilisé pour les échauffements et les répétitions. Les mouvements des corps, désormais disparus, habitent encore l'espace chorégraphique sous forme de traces fossiles.



Nicolas Floc'h, *Performance Painting # 4*, 2006. Tapis de danse tendus sur châssis, 125×800 cm chaque tapis. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2022. Photo © Jacques Faujour

Élisabeth Ballet s'inscrit dans l'histoire de la sculpture moderne avec des œuvres souvent monumentales et abstraites. Bien qu'elles ne soient pas conçues pour être touchées par les visiteurs, le corps y est toujours fortement impliqué.

*La Tristesse des clous* joue ainsi sur l'absence apparente de corps. La forme de la sculpture et le choix d'un bois de parquet évoquent un appartement, un lieu fait pour abriter le corps et répondre à ses besoins physiologiques. Surélevé, ce sol devient une scène vide attendant l'arrivée d'acteurs ou de danseurs.

L'œuvre a été inspirée à l'artiste par une expérience vécue lors d'un séjour de plusieurs mois à Berlin. Un homme habitant l'immeuble d'en face se livrait chroniquement à un geste d'exhibitionnisme, s'exposant nu à la fenêtre de son appartement. Élisabeth Ballet opère un renversement: le corps trop présent est signifié par une scène déserte et l'outil de l'exhibition, la fenêtre, devient un support qui rend inaccessible le sol sur lequel on aurait pu marcher.



Élisabeth Ballet, *La tristesse des clous*, 2002. Bois teinté, 29 châssis de fenêtre teintés, 83×640×436 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2022. Photo © Aurélien Mole

Nina Childress développe une œuvre picturale qui revisite des styles iconographiques tombés en désuétude: tendance flashy et télévisuelle des années 1980, esthétique des films érotiques des années 1970, images de magazines des années 1960. L'artiste numérote chacun de ses tableaux et fait figurer ce numéro dans leur titre.

Le rapport à la musique et à la scène traverse son travail, nourri de son expérience personnelle au sein du groupe punk *Lucrate Milk* de 1979 à 1983. Les deux tableaux présentés dans l'exposition y font explicitement référence. *871. Stage* est inspiré d'une photographie trouvée dans un livre consacré au mime Émile Decroux, la référence du genre dans les années 1950 et professeur du mime Marceau. Avec *1048. Bush, bottes rouges*, Nina Childress s'empare d'une figure iconique: la chanteuse Kate Bush, réputée pour sa capacité à maîtriser son image et son statut de pop star et formée comme David Bowie aux arts de la scène par le mime et chorégraphe britannique Lindsay Kemp.

Jean-Luc Blanc collectionne les images imprimées: revues, magazines, affiches de cinéma, publicités forment la matière première de son œuvre. Il se les réapproprie en opérant par mixage, recyclage, fragmentation et recadrage.

*Miranda* est inspirée d'une photographie de Serge Diakonoff, peintre et décorateur de théâtre suisse qui, dans les années 1970, réalisa plusieurs peintures directement sur le visage de ses modèles. Édité dans des livres de photographies, cette série contribua à la notoriété de Serge Diakonoff et à la reconnaissance de son travail plastique. En 1976, il publie *Miralda ou peintures sur un visage*, recueil photographique de ses peintures sur Miralda Rochat, son épouse. Comme pour toutes les images-sources qu'il transpose dans son univers pictural, l'artiste en modifie le cadrage, les couleurs et l'échelle.



Jean-Luc Blanc, *Miranda*, 2012. Huile sur toile, 200×200×3 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne.  
© Jean-Luc Blanc. Photo © Romain Darnaud



Nina Childress, *871. Stage*, 2012. Huile sur toile, 250×200 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne.  
© Adagp, Paris, 2022. Photo © Aurélien Mole

Dans cette installation, le visiteur se trouve littéralement projeté entre deux ombres : la sienne présente sur l'écran face à lui et celle d'un objet non identifié qui surgit à chacun de ses gestes et vient ainsi dialoguer avec la première ombre, s'y accrocher ou bien se déplacer vers l'ombre d'un autre visiteur. L'installation se transforme en jeu vidéo collectif sans manettes.

Ce théâtre d'ombres 2.0 qui inclut le visiteur dans le spectacle prend des accents plus graves à la fin de chaque cycle, quand les silhouettes humaines disparaissent, noyées sous une mer d'objets. Le cycle se conclut par des paroles évoquant le deuil, tant individuel que collectif. La bande-son renvoie à la réalité de la guerre civile au Cachemire, pays natal de Shilpa Gupta, entre indépendantistes et partisans du rattachement à l'Inde.



Shilpa Gupta, *Untitled (Shadows 3)*, 2007. Installation vidéo interactive, 400×900×1000 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Shilpa Gupta. Photo © Jacques Faujour

Cette photographie fait partie d'une série de portraits de « vogueurs » de la ville de Baltimore, qui correspondent aux six figures imposées du « voguing » : *catwalk*, *hand performance*, *duckwalk*, *spins*, *dips* et *floor performance*. Cette œuvre est la seule montrant un saut, un mouvement non codifié qui représente l'expression libre du vogueur. C'est un moment fort, surtout si la réception est en *dip* : un genou posé au sol, une jambe en l'air et le haut du corps penché vers l'arrière.

À l'origine, le voguing détourne les poses des mannequins blancs du célèbre magazine *Vogue*. Cette réappropriation est porteuse d'une charge contestataire et d'un *empowerment* pour la communauté noire LGBTQ. Organisés en « maisons » rivales, les danseurs acquièrent une technicité et une virtuosité impressionnantes, qui leur permettent de participer aux différents défis lors des *ballrooms* (« salles de bal » en anglais). Sur cette photographie, le danseur est Marquis Revlon, figure emblématique du voguing à Baltimore, où il a fondé la « maison » Revlon.



Frédéric Nauczyciel, *Vogue! Baltimore, Marquis Revlon*, 2011. Tirage Ilfochrome contrecollé sur aluminium, 152×122 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2022. Photo © André Morin

Les dessins et les tableaux d'Edi Dubien sont peuplés d'enfants et de préadolescents, une période de la vie marquée par l'indétermination entre féminin et masculin. Ces corps en devenir sont associés à des éléments naturels : l'eau, les plantes, les animaux.

Il y a une dimension autobiographique assumée dans ces images. Artiste transgenre, Edi Dubien a vécu douloureusement l'écart entre son identité intime et celle renvoyée par son entourage et par l'école. Le rapport à la nature et aux animaux représentait pour lui une parenthèse heureuse, permettant d'échapper au conflit d'identité et à l'assignation à un genre.

Dans *L'Aube de mon corps*, l'eau se révèle élément protecteur et apaisant. L'image du fleuve devient la métaphore du changement, de la fluidité, du flux infini du temps et du désir.

L'œuvre d'Edi Dubien est traversée de grands sujets personnels qui rencontrent aujourd'hui les questions sociétales : l'identité, la transition, la jeunesse en souffrance, les luttes environnementales.



Edi Dubien, *L'Aube de mon corps*, 2020. Acrylique sur toile, 300×200 cm. Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2022. Photo Galerie Alain Gutharc

*Walk on Clouds* s'inscrit dans la pratique générale d'Abraham Poincheval, où chaque œuvre est une expérience physique. L'artiste s'est ainsi volontairement privé de mouvement pour *Pierre* (2017), une performance au Palais de Tokyo consistant à s'enfermer pendant une semaine dans une pierre creusée à sa dimension. Dans la performance *Vigie urbaine* (2016), il a passé huit jours et huit nuits sur une plateforme de 1,60×1 mètre, perchée à plus de 12 mètres du sol, en pleine ville.

Pour *Walk on Clouds*, Abraham Poincheval circule dans les nuages, accroché à une montgolfière. Réalisé au-dessus d'une forêt au Gabon, afin de bénéficier des conditions météorologiques les plus propices, le film est devenu une aventure, y compris pour le pilote de la montgolfière et l'équipe de tournage. L'œuvre est un montage de plusieurs séquences donnant le sentiment d'une continuité temporelle, du matin jusqu'au crépuscule. L'artiste s'y met en scène en explorateur de territoires inconnus, dans la lignée de ses performances passées.



Abraham Poincheval, *Walk on Clouds*, 2019. Vidéo HD, couleur, son, 14'05". Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2022

Laurent Darbellay, enquêtant sur la production et la réception des tableaux vivants au xviii<sup>e</sup> siècle, s'intéresse à la figure de Lady Hamilton. Dans le contexte de l'époque, l'expression et la gestuelle tiennent un rôle premier dans l'appréciation des productions artistiques. Emma Hamilton, femme de chambre devenue modèle puis actrice, invente un genre nouveau: les *attitudes* – que l'on appellerait chorégraphie aujourd'hui. Celui-ci devient à la fois un phénomène mondain et un motif littéraire, traité par Johann Wolfgang von Goethe, par Élisabeth Vigée-Le Brun, ainsi que par Madame de Staël, qui lui donne les traits de Corinne dans son roman éponyme.

Plusieurs écrits ont porté sur Lady Hamilton, et si certains textes romanesques ou biographiques ont privilégié sa vie tumultueuse, d'autres études se sont portées sur les *attitudes*. Toutefois, l'intérêt des chercheurs s'est principalement orienté sur les liens qu'entretiennent les *attitudes* avec les arts de l'époque, sur les différents tableaux et dessins représentant Lady Hamilton en pose, ou encore sur les rapports – évidemment essentiels – des *attitudes* avec les *tableaux vivants*, ainsi qu'avec d'autres formes de spectacles fondés sur des corps immobiles ou muets (le tableau dramaturgique, le monodrame, la pantomime).

[...] L'aptitude de Lady Hamilton à inspirer les créateurs, telle une nouvelle Muse, thématique qui permet à plusieurs écrivains de souligner la puissance suggestive de ses *attitudes* picturales et sculpturales, se voit confirmée par le volume de dessins de Rehberg déjà mentionné. Ainsi que le constate Madame Vigée-Lebrun, les différentes poses et expressions d'Emma pourraient permettre de « faire toute une galerie de tableaux ».

[...] La version romanesque des *attitudes* que propose Madame de Staël dans *Corinne* attribue même un point de vue plus large à cette valeur inspiratrice. En effet, la danse de Corinne semble posséder le pouvoir d'inspirer de multiples peintres et dessinateurs contemporains, au-delà d'une simple reproduction graphique des *attitudes*. L'inspiration de Corinne, ainsi que son « improvisation en action », sont telles que le dialogue entre corps réel et corps artistique se voit renversé: non seulement les poses de la jeune femme constituent une perfection esthétique, mais elles peuvent ensuite potentiellement nourrir l'art d'autres créateurs.

Laurent Darbellay, « De la stase au mouvement: les *attitudes* de Lady Hamilton », *Figures de l'art*, n° 22: *Entre code et corps. Tableau vivant et photographie mise en scène* (dir. Christine Buignet et Arnaud Rykner), Pau, Presses universitaires de Pau et des pays de l'Adour, 2012, p. 58 et 62

Luc Boucris et Marcel Freydefont, tous deux spécialistes de la scénographie théâtrale, ont dirigé un ouvrage collectif sur la redéfinition des enjeux et des pratiques de la scène dans le spectacle vivant contemporain. De manière symptomatique, la notion de plateau s'y substitue à celle, traditionnelle, de la scène. L'une comme l'autre restent cependant au centre de ce que le spectacle opère et des effets de localité qu'il produit. Synthétisant les formes contemporaines de l'espace scénique, qu'on l'appelle scène ou plateau, les auteurs rappellent la fonction première de ce lieu : il actionne les corps, ceux des acteurs et ceux des spectateurs.

Toutes les interventions semblent considérer le plateau comme un corps vivant. On en détaille l'anatomie pour en saisir l'épaisseur physiologique, on fait écho à la qualité des matières – dures, molles, souples, rigides – qu'il met en œuvre et en évidence, on souligne la diversité des énergies – électriques, pneumatiques, magnétiques – qu'il utilise, on évoque le sang, la sueur, les larmes, les humeurs. L'affirmation de cette dimension corporelle joue même d'une certaine personnification, qui conduit à parler de lui comme d'une personne dont la rencontre est décisive : ce serait cela, l'épreuve du plateau, dont il est si souvent question dans les arts de la scène. Là est peut-être la raison qui donne aujourd'hui cette résonance si particulière à ce mot et à ce qu'il désigne.

C'est que le plateau agit comme un révélateur. Un révélateur des richesses de la matière qui, à la fois, accepte la signification et résiste à son empire. Un révélateur aussi en cela que tout plateau est un facteur d'intensification non seulement du regard mais de l'ensemble de nos perceptions mais de notre sensibilité tout entière (si l'on veut bien admettre le mot sensibilité en même temps dans son acception physiologique et dans sa dimension affective). Un révélateur paradoxal qui affirme la résistance de l'invisible, de l'imperceptible, de l'indicible mais qui ne s'y résigne pas ; et c'est justement pour cela qu'il faut un plateau concret : pour que quelque chose advienne enfin.

Luc Boucris et Marcel Freydefont, in *Études théâtrales*, n° 28-29 : *Arts de la scène, scène des arts*, Louvain, 2004, p. 141

L'origine du voguing remonte aux années 1960, à New York, au sein des communautés gays noire et latino. Diverses scènes sont ensuite apparues aux États-Unis avant d'essaimer dans d'autres pays, et notamment à Paris. Depuis les années 2000, en lien avec une présence plus étendue des cultures *queer*, le voguing est devenu une référence dans les danses urbaines. Quentin Monville, journaliste spécialisé dans les musiques actuelles, décrypte le fonctionnement du voguing et les enjeux d'émancipation dont il est porteur.

[...] c'est véritablement à la fin des années 1980 que le voguing new-yorkais explose, popularisé par le *Vogue* de Madonna et le désormais célèbre documentaire *Paris Is Burning*. Dans ce dernier, on y suit toute une population black, gay, travestie, transgenre, prostituée et parfois camée qui s'organise en une véritable communauté. Comme nous le dit Lasseindra Ninja, figure tutélaire de la scène parisienne : « Le voguing est la danse de la *ball room scene*, qui est une culture noire gay américaine. [...] C'est axé sur la vie des homosexuels noirs en général. »

Loin d'être une simple danse, ou un divertissement, le voguing est une culture complexe et codifiée. Les vogueurs s'organisent en houses rivales qui appliquent toutes une hiérarchie stricte : une *mother*, au rôle essentiel, et un *father* s'occupent des *children* dont le titre dépend des compétitions gagnées et de leur ancienneté. Chaque *house* se prépare à affronter les autres lors des *balls* inspirés par la mode française (d'où le terme voguing). C'est le moment que tous attendent. Ces événements sont incroyablement énergiques, éblouissants et fiers. Les *balls* offrent un espace de liberté et d'expression à une frange de la population américaine très fortement stigmatisée, comme l'a très bien montré l'auteur du documentaire Jennie Livingstone. Ils peuvent être qui ils veulent, et ils rejouent pendant leurs performances bon nombre de stéréotypes de genre.

[...] Le danseur François Chaignaud [...] raconte le choc qu'il a vécu en découvrant le voguing : « Les *balls* à NYC submergeraient n'importe qui. C'est bouleversant par son impact visuel et sonore. C'est une organisation hyperstructurée, très construite. C'est très complexe et pas juste amusant : il y a des enjeux de statuts, de grammaire sociale et gestuelle et surtout un impact chorégraphique énorme. Je trouve cette danse très intéressante parce que c'est un véritable langage. Il y a une passion de la fabrique identitaire. » [...]

[...] le voguing fascine. Il offre un espace de liberté, la possibilité de s'inventer, de jouer avec les normes, d'expérimenter le corps et de le performer. Il remet au centre des identités la fierté, la possibilité de la différence et le goût de la *mimesis*.

Quentin Monville, « Le voguing : des *balls* à la danse contemporaine », *Les Inrockuptibles*, 9 juillet 2014

Jean-Luc Nancy était un philosophe français, proche de Jacques Derrida et de Philippe Lacoue-Labarthe. Formé à la tradition philosophique allemande, il a cherché à la dépasser en multipliant les sujets de recherche. Parmi ceux-ci, le corps tient une place particulière, due à sa propre expérience d'une greffe du cœur en 1992. Pour lui, la pensée est indissociable du corps: « Le corps est un lieu. Je suis partout où est mon corps. Mon corps est dans mes écrits. Une écriture, une pensée, c'est un corps. » Dans le texte suivant, il analyse le lien entre le corps, le regard et le toucher.

**Notre image, c'est-à-dire nous-même: je ne suis présent au monde que dans mon corps. Mes pensées, mes sentiments ne s'expriment ou ne se révèlent que par mon corps. Je pense avec ma parole et je parle avec ma bouche. J'éprouve une inquiétude et cette émotion serre ma gorge ou mon estomac. Je n'existe que selon cette matérialité, qui n'a rien de « matériel » opposé à la supposée substance « spirituelle » d'un sujet, mais qui n'est pas autre chose que l'exposition, la présentation, la manifestation de ce que je peux bien comprendre comme une intériorité ou une « intimité » mais qui ne peut être telle que parce qu'elle peut s'exposer, s'offrir aux autres.**

**[...] Le contact ici, ne doit pas être limité au toucher. Il désigne toutes les formes de rapport. Un corps est une possibilité de rapports. Il touche, il regarde, il entend – mais surtout il se sait lui-même touché, regardé, entendu, etc. Je sens le monde et je me sens senti de toutes parts par tous les éléments du monde.**

**Mon corps n'est donc pas une enveloppe externe sous laquelle j'existerais indépendamment de lui. Il n'est pas du tout une enveloppe: il est le développement de ce point singulier qu'on désigne comme « quelqu'un ». Sans ce développement, le point resterait limité à son existence de point, qui est sans dimension et inexistante. Dans ce développement, le point se fait ligne et volume, contour, stature, allure, figure.**

**C'est bien cela que le corps sait: il se sait ligne, trait, tracé, galbe, maintien, tenue et ainsi façon, manière, ton, aspect. Le corps est *aspectus* aux deux sens que le mot pouvait prendre: l'acte de regarder ou le fait d'être regardé. Ces deux sens sont d'ailleurs noués dans le mot « aspect »: il nomme la façon dont quelque chose ou quelqu'un se présente au regard, et plus précisément même à tel ou tel regard déterminé: quelqu'un se montre ou bien est regardé « sous » tel ou tel aspect.**

Jean-Luc Nancy, « Corps en regard », in *Le Corps-image au XX<sup>e</sup> siècle*, cat. exp., Musée d'art de Shanghai, Éditions du musée des Beaux-Arts de Lyon, 2010, p. 16-17

Dans la tragédie de William Shakespeare, Ophélie perd la raison lorsque Hamlet, son ancien prétendant, assassine son père, Polonius. John Everett Millais (1829-1896) la représente chantant juste avant sa noyade. Les nombreuses fleurs présentes dans la scène ont toute une valeur symbolique, renvoyant à l'amour déçu, à la jeunesse ou à la mort. L'attention minutieuse apportée aux détails du vêtement et du décor a contribué au succès du tableau et du mouvement préraphaélite, dont Millais est l'un des représentants les plus connus.



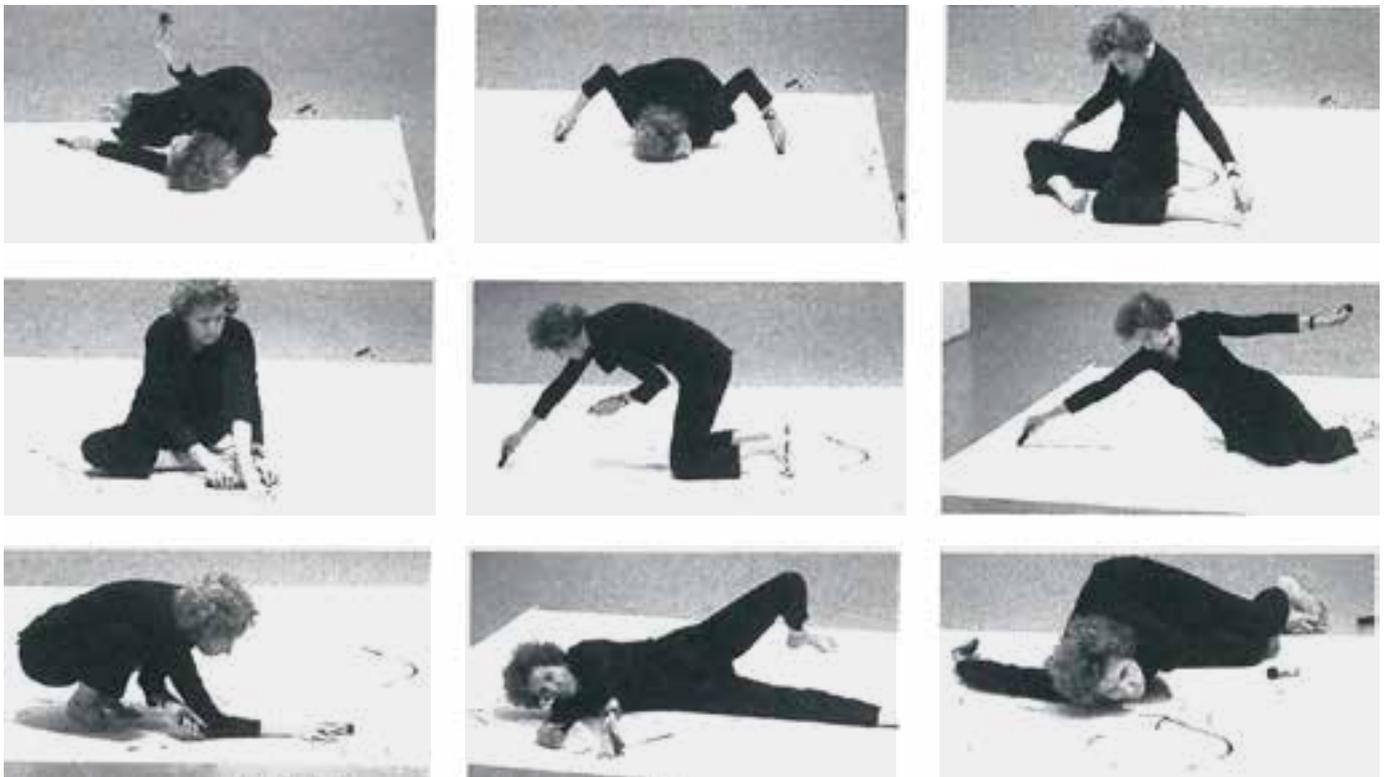
John Everett Millais, *Ophelia*, 1852. Huile sur toile, 76,2×111,8 cm.  
Tate Britain, Londres. Photo Creative Commons

**Willi Ruge (1892-1961) était un photographe spécialisé dans l'aviation. *Quelques secondes avant l'atterrissage* est le dernier des quatre autoportraits qu'il a réalisés pendant les 7 minutes d'un saut en parachute depuis un avion survolant Berlin. Le risque potentiel de chute et l'engagement physique du photographe transforment celui-ci en aventurier et en expérimentateur. Pour produire cette image, Willi Ruge utilise d'ailleurs un dispositif expérimental qu'il met au service d'une vision inédite. Semblant libéré de la gravité, il donne l'impression non de tomber mais de voler – ou de marcher – au-dessus de Berlin.**



**Willi Ruge, *Quelques secondes avant l'atterrissage*, 1931, série *Je me photographie en train de sauter en parachute*, 1931. Épreuve gélatino-argentique, 20,4×14,2 cm. The Museum of Modern Art, collection Thomas Walther, New York**

Danseuse et chorégraphe, Trisha Brown (1936-2017) est une figure de la *postmodern dance* aux États-Unis. Elle développe dès ses débuts une approche transdisciplinaire. Dans *It's a Draw*, elle associe danse, performance et arts visuels. Sur une feuille de papier de 4×3 mètres, elle trace, à l'aide de bâtons de pastel noir attachés aux mains et aux pieds, les mouvements de son corps. Nourrie de ses collaborations avec plusieurs artistes, notamment Robert Rauschenberg, cette performance s'inscrit aussi dans la continuité de nombre de ses œuvres dans lesquelles le mouvement produit une trace graphique.



Trisha Brown, *It's a Draw*, 2002, performance. © Trisha Brown Dance Company.  
Photo © Kelly & Massa Studio

En 1930, Antonin Artaud et Roger Vitrac publient une série de photomontages réalisés avec le photographe Eli Lothar. Accompagnés par Josette Lusson, ils se livrent à des actions violentes et macabres. Tous les quatre sont liés au mouvement surréaliste, dont ils partagent le goût pour le théâtre d'ombres et la pantomime. Artaud écrit: « Ce ne sont pas à proprement parler des photographies de mise en scène qui illustrent cette brochure. On voudra bien les considérer comme l'histoire sans paroles, en neuf tableaux vivants, de l'esprit dans lequel nous nous efforçons de nous tenir. »



Antonin Artaud et Eli Lothar, sans titre, 1929-1930. Épreuve gélatino-argentique, 13,6×8,8 cm. © Centre Pompidou, musée national d'Art moderne.  
Photomontage publié dans Antonin Artaud et Roger Vitrac, *Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique*, Paris, Théâtre Alfred Jarry, 1930



## L'équipe des publics

### Responsable des publics et des partenariats éducatifs

Pauline Cortinovis

### Chargée de projets actions culturelles et éducatives

Annabel Bernardon

T +33 (0)1 43 91 14 68

annabel.bernardon@macval.fr

### Chargé de programmation culturelle

Thibault Capéran

T +33 (0)1 43 91 61 75

thibault.caperan@macval.fr

### Secrétariat (hors réservation)

Sylvie Drubaix

T +33 (0)1 43 91 61 70

sylvie.drubaix@macval.fr

### Chargée de l'accessibilité et du champ social

Irène Burkel

irene.burkel@macval.fr

### Réservation des groupes

Marie Flahaut

T +33 (0)1 43 91 64 23

reservation@macval.fr

Kalliopi Valantasi

T +33 (0)1 43 91 64 23

reservation@macval.fr

Roxane Deschamps

T +33(0)1 43 91 64 38

reservation@macval.fr

### Conférencières et conférenciers

Arnaud Beigel

arnaud.beigel@macval.fr

Sou-Maëlla Bolmey

sou-maella.bolmey@macval.fr

Cristina Catalano

cristina.catalano@macval.fr

Jade Masson

jade.masson@macval.fr

Iris Medeiros

iris.medeiros@macval.fr

Charlotte Potot

charlotte.potot@macval.fr

Valentine Brémaud

valentine.bremaud@macval.fr

## Professeur relais

Jérôme Pierrejean

Professeur relais de la Daac (Délégation académique à l'éducation artistique et à l'action culturelle) du rectorat de l'Académie de Créteil, accompagne la réflexion de l'équipe des publics pour un accueil adapté des publics scolaires.  
jerome.pierrejean@macval.fr

## Équipe de réaction du CQFD

Arnaud Beigel, Sou-Maëlla Bolmey, Cristina Catalano, Pauline Cortinovis, Charlotte Potot, Jade Masson

## Relecture

Julie Houis

## Catalogue parcours de la collection du MAC VAL, *À mains nues*

Textes de Marie Darrieussecq, Romina De Novellis, Alexia Fabre, Agnès Gayraud, Caroline Honorien, Philippe Liotard, Claire Moulène, Mathieu Potte-Bonneville, Fabienne Radi, Anne-Lou Vicente, Marion Zilio.

## Conception graphique:

Atelier Lisa Sturacci

Broché, 224 pages, 160 reproductions, 17×21 cm, 15 euros

© MAC VAL, 2022

ISBN : 978-2-900450-13-0

## 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

Design graphique : Spassky Fischer  
Impression : Imprimerie départementale



# MAC VAL



Frédéric Nauczyciel, *Vogue! Baltimore, Marquis Revlon*,  
2011. Tirage Ilfochrome contrecollé sur aluminium, 152×122 cm.  
Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du  
Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2022. Photo © André Morin