

PARCOURS # 2

Être présent au monde – collections 2007

cqfid
(ce qu'il faut découvrir)

Le corps et le tableau :
«Pour en finir avec la mort
de la peinture»

**Histoires de peintures,
histoires de figures**

**Quelques traits
du portrait**

Identité et société

Corps et espace :
mesurer / habiter

Corps et espace : marcher / flâner

Corps et gestes :
sculptures du quotidien

Le Rituel

Le Récit

La Performance

ÊTRE PRÉSENT AU MONDE

*Visible et mobile, mon corps est
au nombre des choses, il est l'une
d'elles, pris dans le tissu du monde
et sa cohésion est celle d'une chose.
Mais, puisqu'il voit et se meut,
il tient les choses en cercle autour
de soi, elles sont une annexe ou un
prolongement de lui-même, elles sont
incrustées dans sa chair, elles font partie
de sa définition pleine et le monde est fait
de l'étoffe même du corps.*

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

Un an après son ouverture, le musée propose aujourd'hui d'envisager un autre pan de la collection, un autre regard sur la scène artistique en France, mais aussi une autre façon de vivre le bâtiment et d'y rencontrer les œuvres. Il s'agit de prolonger le premier accrochage en situant toujours le visiteur au cœur des œuvres et de leur apparition. Mais c'est maintenant un face à face qui s'établit; pour se retrouver face à soi, et face aux autres, avec des œuvres qui traitent du corps, de sa présence au monde, de sa représentation, du regard donc.

Entre hier et aujourd'hui, entre un passé proche et un présent en devenir, la collection se déploie dans ce nouvel accrochage où les œuvres, de toutes formes, sont rassemblées autour d'une histoire commune pour évoquer la question de la présence au monde: la présence de l'artiste, par son regard en premier lieu, en creux donc. La présence de chacun aussi à travers la représentation de l'être, du corps: la figure. La figure rassemble et sépare en même temps: longtemps sujet exclusif, elle

se perd dans une histoire de l'art qui l'abandonne pour mieux la retrouver. Elle cristallise les attitudes artistiques, repousse puis attire à elle les avant-gardes. Elle anime donc notre histoire récente et ponctue les œuvres de sa présence, figurée ou en creux. Elle parle de soi, de l'autre, et renvoie une image, un reflet parfois.

Le corps, notre enveloppe, la figure et la façon dont nous voulons apparaître, le regard, sont les thèmes qui rassemblent les œuvres de la collection, des plus anciennes aux plus récemment acquises. La collection s'est donc enrichie d'œuvres d'artistes essentiels des années 1970 et 1980 à aujourd'hui.

Parmi les nouveaux venus figure Esther Shalev-Gerz, qui livre ici son attention et son regard singulier sur l'histoire humaine. Des artistes plus jeunes, comme Marylène Negro, Pierre Huyghe, Bertrand Lamarche, Bruno Perramant, nous entraînent dans des mondes parallèles, où le réel se teinte de fiction. Sur le fil ténu de la présence impossible, un ensemble rétrospectif de Philippe Ramette et des œuvres sur papier de Françoise Pérovitch parlent de la difficulté d'être au monde. Enfin, la présence invisible et qui pourtant donne tant à voir de Dominique Petitgand ouvre avec Daniel Buren le parcours sur le corps, par des œuvres sans images. Des artistes de tous âges dialoguent entre eux et les artistes déjà présents dans la collection reviennent avec de nouvelles œuvres : Annette Messager, Erró, Orlan, Valérie Jouve et Valérie Belin, Eugène Dodeigne... Le parcours propose également, en lien avec la belle collection d'œuvres sur papier de la Ville de Vitry-sur-Seine, un espace consacré à Antonio Seguí, merveilleux artiste argentin vivant en France depuis 1959. Son œuvre, nourrie d'histoire politique, met en jeu des personnages récurrents qui se cognent au réel, figurant, au-delà de leur propre histoire, celle du genre humain.

Dans cette jonction du passé, du présent et de l'avenir, le musée a un rôle à jouer dans l'apparition de nouvelles œuvres. Il peut être à l'origine de nouvelles pièces en permettant aux artistes de les produire. Comme nous avons invité Felice Varini et Michel Verjux pour jouer avec l'architecture du musée au moment de son ouverture, nous avons proposé à Cécile Bart de créer une œuvre dans l'espace. Une œuvre qui n'existait pas, qui ne peut exister que là, en intelligence avec le lieu. Rappelons enfin qu'en raison de leur fragilité, les œuvres se succéderont sur les murs dans un renouvellement constant.

Au-delà de leur expression, les artistes se retrouvent dans les salles et livrent des œuvres qui nous ramènent à nous-mêmes, à ce que nous vivons, à ce que nous sommes, en tenant souvent le réel à distance pour mieux le révéler, en le nourrissant de fiction, de possibles en devenir.

Alexia Fabre, Conservateur en chef.

Extrait de *Parcours #2*, catalogue des collections du MAC/VAL, 2007.

LE CORPS ET LE TABLEAU : «POUR EN FINIR AVEC LA MORT DE LA PEINTURE.»

Les œuvres d'art peuvent manifester le corps en deux dimensions – corporelle et symbolique – car il est à la fois physique et imaginaire. De nombreuses peintures de la collection du MAC/VAL rappellent l'avènement d'une période de mise en doute des valeurs esthétiques à partir des années 50. Le rejet de la figuration (de l'image), une certaine fidélité à la nature et l'exaltation de la matière picturale apparaissent comme les bases d'un nouveau langage plastique sans compromis avec le passé.

DANS L'ESPACE DU TABLEAU



📄 Dans une vision moderniste de la peinture, l'invention fondamentale du XX^{ème} siècle est celle du plan du tableau, c'est-à-dire l'affirmation de sa surface, la suppression de la profondeur illusionniste et la disparition de la référence directe au monde réel. L'historien d'art américain Léo Steinberg explore ce passage sous forme d'un basculement fondamental dans le travail de l'espace du tableau, où le corps humain, émetteur et récepteur des données visuelles et sensorielles qui l'entourent, n'est plus le point nodal de la représentation.

Robert
Rauschenberg
Bed, 1955

Le basculement du plan du tableau

Je propose d'utiliser ce mot pour décrire le plan du tableau tel que le concevaient les années 1960 – surface picturale horizontale dont la position angulaire par rapport à la station humaine verticale conditionne le contenu qui s'y inscrit.

J'ai déjà expliqué que les maîtres anciens concevaient le plan du tableau de trois manières. Mais toutes se fondaient sur le même axiome, maintenu pendant les siècles suivants et même pendant le cubisme et l'expressionnisme abstrait, selon lequel le tableau représente un monde, une sorte d'espace naturel qui se lit sur son plan en accord avec la station verticale de l'homme. Le haut du tableau correspond à la position de notre tête tandis que le bas gravite vers l'emplacement de nos pieds. Même dans les collages cubistes de Picasso, où le concept d'espace naturel est presque anéanti, il reste une allusion à des manières de voir convenues, à quelque chose qui a déjà été vu dans la réalité.

Un tableau qui fait allusion au monde naturel fait appel aux données sensorielles perçues en station debout normale. Le tableau de la Renaissance affirme la verticalité comme sa condition essentielle. Et ce concept a survécu aux changements de style les plus radicaux. Les toiles de Rothko, Still, Newman, De Kooning et Kline nous sont toujours présentées de haut en bas, comme celles de Matisse ou de Miro. Ce sont des révélations dues à la vision que l'on a du sommet d'un corps-colonne. (...)

Mais, en 1950, quelque chose s'est produit en peinture, plus particulièrement, du moins à mon sens, dans l'œuvre de Robert Rauschenberg et de Dubuffet. On peut toujours accrocher leurs œuvres au mur – comme on le fait pour des cartes ou des plans d'architecture, ou même pour un fer à cheval porte-bonheur –. Cependant ces tableaux n'imitent plus des champs verticaux mais des plateaux horizontaux opaques. Ils ne s'accordent pas plus qu'une feuille de papier journal à la verticalité de la station humaine. Le plan pictural en plateau fait symboliquement référence à des surfaces dures, comme des dessus de table, des sols d'atelier, des cartes, des panneaux d'affichage, n'importe quelle surface réceptrice où sont éparpillés des objets, insérées des données, sur lesquelles on peut recevoir, imprimer des informations, de façon cohérente ou non. La peinture des quinze ou vingt dernières années a pris une orientation radicalement nouvelle, où la surface peinte n'est plus la traduction de l'expérience visuelle imposée par la nature mais celle de procédés opérationnels.

Léo Steinberg, *Le Basculement du plan du tableau*, in Charles Harrison & Paul Wood, *Art en théorie 1900 – 1990*, Anthologie, Hazan, 1997



Jouant sur l'idée de fenêtre comme ouverture sur le monde réel, Pierre Buraglio (1939) en rendant opaque la vitre de la porte de deux CV manifeste encore l'abolition de la profondeur dans la peinture.

Pierre Buraglio,

Paysage 2 CV, 1993

MAC/VAL

Vitry-sur-Seine



Alain Jacquet (1939) agence dans ce tableau un «feuilleté» complexe de surfaces où la transparence joue avec l'espace bidimensionnel sous forme d'une affirmation. L'antique Vénus grecque s'est vêtue du voile orientaliste et primitif de la modernité. Quant à la carte à jouer, son motif bascule le plan de la figure : le haut, le bas de la figure féminine sont aussi à percevoir comme le plan horizontal de la table sur lequel se pose la carte.

Alain Jacquet
Camouflage Vénus noire,
 1964
 MAC/VAL
 Vitry-sur-Seine

L'anticonformisme de Jean Dubuffet



Jean Dubuffet,
Demoiselle au teint bleu,
 mai 1958
 Dépôt de la
 Fondation
 Jean Dubuffet.

Jean Dubuffet,
Le Voyageur sans boussole,
 1952

Jean Dubuffet (1901 – 1985) est un artiste anticonformiste : négation de la peinture des musées, attaques contre les représentants de la culture, audacieuses innovations en matière de peinture, sens de l'humour grotesque.

Comme Picasso, Dubuffet a une œuvre abondante, variée, et surtout expérimentale. Si la peinture de Picasso a la capacité de modifier la perception du volume, la peinture de Dubuffet a basculé le plan du tableau de la verticale à l'horizontale. La toile est aussi surface d'expérimentation de la peinture, afin que cette matière picturale prenne des apparences inouïes, inattendues.

Ce que l'on reprochait à Dubuffet, c'était la facture de ses tableaux, le sacrilège d'abandonner la peinture à l'huile de Van Eyck pour la remplacer par un mélange de céruse et de blanc de Meudon, du mastic liquide, du sable, des graviers, du goudron, du vernis pour devantures, du plâtre, du poussier de charbon, des cailloux, des éclats de verre, du Ripolin. Comme de surcroît Dubuffet dessinait dans ce relief avec un grattoir, tel un écolier dans le bois de son pupitre, ou avec une cuiller, voire avec ses doigts, on prit très mal la chose et le scandale ne fit que s'amplifier avec l'exposition des portraits où il maltraitait quelque peu Paulhan, Ponge, Dhôtel, Fautrier, Michaux et Léautaud.

Michel Ragon, *50 ans d'art vivant*, Fayard, Paris, 2001

PEINTURE : DE LA COULEUR AU VOLUME DANS L'ESPACE

Daniel Buren,
La Cabane éclatée
 polychrome aux miroirs,
 2000
 MAC VAL
 Vitry sur Seine

Daniel Buren,
 store du restaurant «chez
 Georges», Paris, 1974



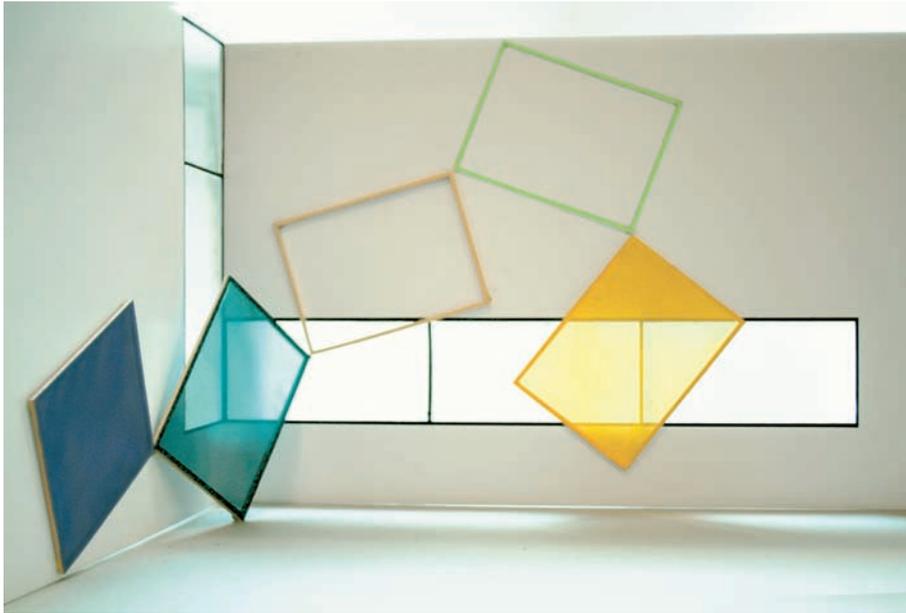
Daniel Buren

Daniel Buren (1938) disait en 1968 que la peinture commence avec lui : dans son nouveau rapport à l'espace, hors du musée, hors de la citation, hors de la narration. Dans son idée de l'anonymat pictural, Buren choisit les bandes peintes et les dispose dans l'espace : «un motif simplifié qui donne au peintre l'occasion de se concentrer sur d'autres problèmes». Repousser le regard, le diriger vers ailleurs, sur autre chose que le motif, c'est aussi la préoccupation de Cécile Bart.

L'indifférence au sujet (au «thème») de la peinture, que Bataille relevait dans l'œuvre de Manet, est portée à son comble chez Buren. À tel point que, pour désigner son motif de bandes blanches et colorées, Buren emploie à plusieurs reprises le signe X. À l'origine, X est un rectangle de toile de store. Les deux bandes recouvertes de peinture industrielle, appliquée à la main aux extrémités, indiquent qu'en dépit du caractère préfabriqué de l'objet, X n'est pas un ready-made, même «assisté». Par la suite, X prend différents aspects physiques. Buren fait imprimer spécialement pour son usage du papier rayé; les couleurs des bandes alternant avec les bandes blanches peuvent alors se multiplier; la largeur des bandes demeure toutefois identique : 8,7 cm. Les bandes alternées se retrouvent également peintes sur du verre, du miroir, du bois, de la pierre, sur des films de plastique transparent, sur du métal, etc. (...) X, Buren l'appelle aussi «outil visuel». Il en souligne ainsi la fonction instrumentale par opposition à l'œuvre d'art (...). Il est neutre et anonyme, sans signature («il n'est pas de moi»). Son intérêt, néanmoins, est de se prêter à un agencement qui méritera de s'appeler artistique et qui, lui, sera signé.

(...) Ce qui apparaît donc est ceci : la littéralité de l'«outil visuel» peut être altérée par son mode d'utilisation (c'est pourquoi l'unique et monotone motif est transfiguré dans certaines conditions). Son indifférence se dissipe dès lors qu'intervient le facteur temps qui transforme cette indifférence en différence. On peut dire qu'avec le temps, X, d'insignifiant devient (un) signifiant.

Catherine Francblin, *Daniel Buren*, artpress/Flammarion, 1987



Cécile Bart

Farandole pour Vitry,
interprétation n° 1, 2006
MAC/VAL
Vitry-sur-Seine

Cécile Bart

Cécile Bart (1958) choisit d'abord l'ancrage de sa future pièce dans le musée tout en pensant à celui du musée dans son environnement. Elle prend en compte la fenêtre comme lieu et élément de départ pour une succession de cinq tableaux-écrans colorés et transparents. Elle met littéralement la peinture «en scène» grâce à cet «outil visuel» qu'elle revendique à l'instar de Daniel Buren. La toile est voile et la peinture teinture pour ne jamais obturer la trame (du Tergal) et au contraire révéler le jeu entre sa profondeur et sa surface. La modulation par la lumière naturelle, intéressante parce qu'imprévisible, induit, sans en avoir l'air, le regard et la place du visiteur.

À la différence de Felice Varini (1952), *Trois cercles désaxés, vestibule MAC/VAL*, Cécile Bart ne cherche pas à privilégier un point de vue unique. L'angle comme point de contact entre chaque tableau écran est ce qui va permettre à l'ensemble de «se tenir» et de «se lâcher» : la danse (la farandole) comme métaphore du mouvement du regard, du déplacement du visiteur dans l'espace.

HISTOIRES DE PEINTURES, HISTOIRES DE FIGURES

Toujours pour interroger la peinture et ses modalités, après la dimension spatiale, c'est la question de la représentation qui semble centrale dans les réflexions théoriques et critiques.

La peinture figurative : ennemie de la modernité ?

 Alison Gingeras, critique et conservateur au musée national d'Art moderne à Paris de 1999 à 2004, développe en 2002 dans son exposition *Cher peintre...* un point de vue sur la continuité de la pratique picturale aujourd'hui en remettant en cause certaines idées sur la peinture héritées de la doctrine moderniste : l'abolition de la mimésis, de la figuration serait preuve de progrès dans l'histoire de la peinture. En référence au travail d'artistes qui peignent figuratif aujourd'hui, Alison Gingeras éclaire des postures artistiques subversives à travers l'étude de stratégies d'emprunts et de citations à des modèles précédents et/ou pré-existants.

(...) la peinture figurative est-elle intrinsèquement traditionnelle, politiquement conservatrice et ennemie de l'avant-garde ? Est-ce que peindre un visage humain implique nécessairement de revenir à des thématiques humanistes, à une représentation fidèle, par exemple, des expériences et des émotions humaines ? La peinture figurative peut-elle être à la fois provocatrice et sincère, critique et sentimentale ?

(...) la peinture, ayant été détrônée par diverses formes de médiums de masse, n'est plus la forme essentielle de fabrication des images dans notre culture occidentale contemporaine. Alors que même un public amateur était, il y a un siècle, habitué au langage formel, iconographique et historique de la peinture et pouvait en décoder le sens, la peinture figurative aujourd'hui a perdu sa lisibilité autant que sa visibilité en général. Le style pictural et l'habileté technique ont été dévalués et sont passés de

mode. Dans le champ du discours historique sur l'art, la figuration est devenue synonyme de programme politique réactionnaire – une idée héritée des débats de l'École de Francfort opposant «réalisme et modernisme» durant la seconde guerre mondiale. Toutefois, au-delà de ces accusations, il est possible de dégager un courant singulier de peinture figurative qui a pu transformer ces critiques négatives en une force de dissidence, adoptant la perte de crédit général de la peinture comme moyen de s'affranchir des dogmes de l'histoire de l'art, du bon goût et de l'authenticité. Cette mutation du statut culturel de la peinture a eu une influence cruciale sur l'aptitude de la peinture figurative à transmettre un contenu conceptuel, sans sacrifier pour autant sa faculté à être source de plaisir visuel. Les peintres occupent un espace ouvert dans lequel ils peuvent faire jouer les différents styles picturaux : réalisme, naturalisme, kitsch, académisme, expressionnisme, et dans lequel ils peuvent aussi manier et échanger librement les styles vernaculaires selon leurs programmes conceptuels. De même, les artistes ne sont plus tenus par les critères traditionnels d'appréciation des techniques et du métier. Au contraire, émerge un sentiment de continuité entre les pôles traditionnels de la virtuosité technique et de la peinture délibérément mauvaise. En somme, styles et techniques forment désormais autant d'outils conceptuels à la disposition de l'artiste dans le traitement des sujets qu'il s'est choisis.

Alison M. Gingeras, «Lieber Maler, male mir... – Tirer les leçons de Kippenberger : la peinture figurative considérée comme provocatrice et sincère, critique et sentimentale» dans le catalogue d'exposition *Cher Peintre...*, Centre G. Pompidou, Paris, 2002

Re-présenter

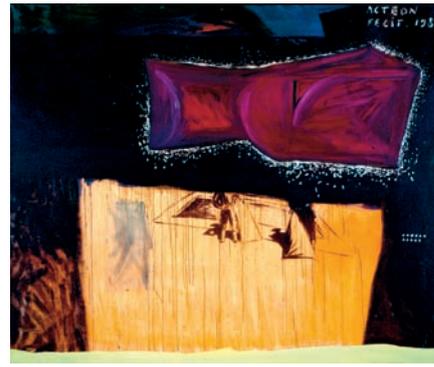
L'histoire de la peinture considérée comme répertoire de formes et de procédures dans lequel puiser : de la représentation du prince chez Pontormo (1494 – 1556) à la représentation des modalités du portrait chez Valérie Favre (1959).



Pontormo,
*Portrait de Cosme Ier en
hallebardier*, 1537

Valérie Favre,
Pontormo IV, 1996
MAC/VAL
Vitry-sur-Seine





Le Tintoret
(1518–1594)
Suzanne et les vieillards,
1560

Jean-Michel
Albérola
Suzanne
et les vieillards;
la chambre vide, signé
Acteon fecit 1984
MAC/VAL
Vitry-sur-Seine

La citation comme concept, comme fond de programmation;
et le thème du dédoublement du regard intérieur, sous la forme
de l'identité métaphorique du peintre qui lui permet de se voir peindre.
Acteon comme rôle de miroir.

Le tableau d'Albérola (1953) multiplie les interrogations, notre œil erre
dans la toile cherchant des justifications à ces figures énigmatiques.
Des couleurs, des bruns au prune, une arène ou une scène ?
Il n'y a pas d'évidence. Jean-Michel Albérola esquisse, interrompt,
suggère... Le titre cite et renvoie à l'histoire biblique de
«Suzanne et les vieillards», la signature «Acteon fecit 1984»
renvoie au mythe de Diane et Actéon tiré des *Métamorphoses*
d'Ovide (livre III).

Les histoires de Suzanne et Actéon parlent de regard,
du privilège d'une vision extraordinaire, celle du nu féminin –
l'une étant le contraire de l'autre : elles tournent autour de la pureté,
du désir, de la culpabilité et de la punition.

L'art d'Albérola est de l'ordre de la rhétorique, l'art du bien dire.

De la citation il fait tout un programme. Son nom d'artiste ACTEON,
devient métaphorique du regard du peintre et «Suzanne» remplacée
par «peinture» traduit le travail du peintre dans son «corps à corps»
avec la peinture.

Albérola fait partie de cette génération de peintres post-conceptuels
pour qui l'idée, ici la citation, est le fond sur lequel il va développer
son système formel.

Lien : <http://orfeo.grenoble.free.fr/Annexes/renaissance.htm>

La culture populaire comme réservoir d'images

Parfois, la peinture va puiser dans la bande dessinée, le cinéma,
la télévision, etc., tantôt comme filtre de l'impact des médias de masse,
parfois sous forme de remise en question des critères du goût ou encore
dans une lutte contre la dimension décorative de l'art...

Peter Saul
(1934),

Cake and Pie, 1996
MAC/VAL
Vitry-sur-Seine

Bruno Perramant
(1962),

When Martin meets Henri,
2000
MAC/VAL
Vitry-sur-Seine

Erro (1932),

*Le Pont de l'anglais,
le billard spatial*, 1985
MAC/VAL
Vitry-sur-Seine



QUELQUES TRAITS DU PORTRAIT

LE VISAGE HUMAIN EST UNE FORCE VIDE



Le visage humain est une force vide, un champ de mort.

La vieille revendication révolutionnaire d'une forme qui n'a jamais correspondu à son corps, qui partait pour être autre chose que le corps. C'est ainsi qu'il est absurde de reprocher d'être académique à un peintre qui à l'heure qu'il est s'obstine encore à reproduire les traits du visage humain tels qu'ils sont ; car tels qu'ils sont ils n'ont pas encore trouvé la forme qu'ils indiquent et désignent ; et font plus que d'esquisser, mais du matin au soir, et au milieu de dix mille rêves, pilonnent comme dans le creuset d'une palpitation passionnelle jamais lassée.

Ce qui veut dire que le visage humain n'a pas encore trouvé sa face et que c'est au peintre à la lui donner. Mais ce qui veut dire que la face humaine telle qu'elle est se cherche encore avec deux yeux, un nez, une bouche et les deux cavités auriculaires qui répondent aux trous des orbites comme les quatre ouvertures du caveau de la prochaine mort.

Le visage humain porte en effet une espèce de mort perpétuelle sur son visage dont c'est au peintre justement à le sauver en lui rendant ses propres traits.

Depuis mille et mille ans en effet que le visage humain parle et respire, on a encore comme l'impression qu'il n'a pas encore commencé à dire ce qu'il est et ce qu'il sait. (...)

Le seul, Van Gogh a su tirer d'une tête humaine un portrait qui soit la fusée explosive du battement d'un cœur éclaté.

Le sien.

Antonin Artaud, extrait du texte de l'exposition de ses dessins à la galerie Pierre Loeb, juillet 1947

DE L'IMPOSSIBILITÉ DU PORTRAIT

Dans la collection du MAC/VAL, les portraits sont nombreux ; certains en particulier abordent la question de la déformation du réel et proposent une image métamorphique du corps humain.

Gaston Chaissac,
Personnage debout,
1961–62
MAC/VAL
Vitry-sur-Seine

Jean Dubuffet,
Solitude illuminée, 1974
Dépôt de la Fondation
Jean Dubuffet



Gaston Chaissac et Jean Dubuffet

Personnage debout de Gaston Chaissac (1914–1964) doit beaucoup à l'Art Brut, exprimé par Jean Dubuffet comme un refus de toute orthodoxie en art. Il dévoile une figure totémique, de face, morcelée, comme peut l'être l'identité du personnage. Réduit à des morceaux de papiers-peints, ce portrait est fait de matériau pauvre, domestique, et nous dévoile un personnage qui n'est en apparence qu'une surface épidermique, une peau.

Il fut un temps où, trouvant que j'avais trop peint de bonshommes, je les transformais en peinture abstraite, mais voilà que j'aurais tendance à faire de mes non-figuratifs des bonshommes.

Lettre à Jean Dubuffet, 1957

Solitude illuminée de Jean Dubuffet (1901–1985) appartient au cycle de l'«Hourloupe» (1962–74). Le mot Hourloupe est le titre d'un petit livre publié dans lequel figurent des reproductions de dessins réalisés aux stylos-billes rouge et bleu. Il l'associa, par assonance, à hurler, hululer, loup, Riquet à la Houpe, louter et au titre *Le Horla* du livre de Maupassant inspiré d'égarement mental.

Mes travaux procédant de ce cycle mettent en œuvre des graphismes sinueux répondant avec immédiateté à des impulsions spontanées et, pour ainsi dire, non contrôlées, de la main qui les trace. Dans ces graphismes s'amorcent des figurations incertaines, fugaces, ambiguës. Leur mouvement déclenche dans l'esprit de qui se trouve en leur présence une suractivation de la faculté de visionner dans leurs lacis toutes sortes d'objets qui se font et se défont à mesure que le regard se transporte, liant ainsi intimement le transitoire et le permanent, le réel et le fallacieux. Il en résulte (...) une prise de conscience du caractère illusoire du monde que nous croyons réel, auquel nous donnons le nom de monde réel. Ces graphismes aux références constamment ambiguës ont la vertu (...) de mettre en question le bien-fondé de ce que nous avons coutume de regarder comme réalité et qui n'est en vérité qu'une option collectivement adoptée pour interpréter le monde qui nous entoure parmi une infinité d'autres options tout autres, qui ne seraient ni plus ni moins légitimes.

Valérie Belin, Orlan : le corps objet, le corps hybride



Dans ses portraits photographiques, Valérie Belin (1964) questionne la représentation du corps par la fixité de la pause, l'usage systématique du noir et blanc. Allant jusqu'à transformer les sujets de ces photographies en objet, l'artiste met en évidence la «réification» du corps opérée par sa matérialisation en image. Les corps de culturistes huileés deviennent bronze, les mariées figées par l'ampleur de leur costume deviennent des poupées inanimées)

Valérie Belin,
Sans titre (série des Mariées marocaines),
2000
MAC/VAL
Vitry-sur-Seine

Manifeste de l'Art Charnel

Définition :

L'Art Charnel est un travail d'autoportrait au sens classique, mais avec des moyens technologiques qui sont ceux de son temps. Il oscille entre défiguration et refiguration. Il s'inscrit dans la chair parce que notre époque commence à en donner la possibilité. Le corps devient un «ready-made modifié» car il n'est plus ce ready-made idéal qu'il suffit de signer.

ORLAN, 1992



Orlan,
Profil de femme mangbetu et profil de femme euro-stéphanoise (série «Self Hybridations africaines»),
2002
MAC/VAL
Vitry-sur-Seine

Depuis quarante ans, Orlan (1974) place son propre corps au centre de ses recherches artistiques. Elle se lance dans une performance «absolue» où, à l'aide de la chirurgie esthétique, elle transforme son corps et son visage qu'elle modèle aux idéaux de la beauté féminine à travers l'histoire de l'art (Vénus de Botticelli, Mona Lisa...). À partir de 1998, elle s'approprie les canons de beauté des civilisations précolombiennes puis africaines. Ces hybridations sont réalisées à l'aide des technologies numériques de traitement de l'image.

liens

- Guido Cerronetti, *Le Silence du corps*, Paris, Albin Michel, 1984
- Pierre et Galiene Francastel, *Le Portrait, cinquante siècles d'humanisme en peinture*, Paris, Hachette, 1959
- Andreas Bayer, *L'Art du portrait*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2003
- Pascale Dubus, *Qu'est-ce qu'un portrait ?*, Éditions l'insolite, 2006

Sites

Sur Valérie Belin

<http://www.valeriebelin.com>

Sur Jean Dubuffet

www.dubuffetfondation.com

Sur Gaston Chaissac

<http://www.lemondedesarts.com/Dossierchaissac.htm>

Sur Artaud

<http://www.culturactif.ch/livredumois/deco5allet.htm>

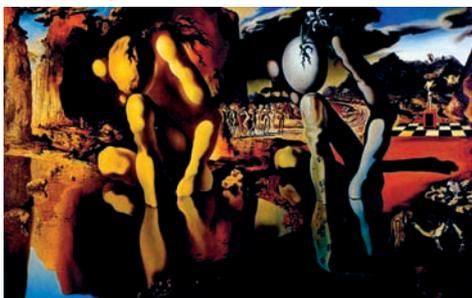
Sur Orlan

<http://www.orlan.net>

IDENTITÉ ET SOCIÉTÉ

IMAGE DE SOI

Narcisse ou le mystère de l'identité



Dalí,
*La métamorphose
de Narcisse*, 1937

Nicolas Poussin,
Narcisse et Echo,
vers 1650

¶ Dans ses analyses de la figure d'Eros, Jean-Pierre Vernant, historien de la pensée grecque, fait apparaître le paradoxe de l'identité individuelle. Le désir de l'Autre est recherche de mon image magnifiée mais cette relation à autrui révèle une incomplétude de l'individu. Un autre qui, pour être parfait, devrait être un double identique de moi-même mais qui doit être différent de moi pour que je puisse avoir une relation avec lui. Un paradoxe que le mythe met en scène à travers le drame de l'amour impossible d'Echo et de Narcisse. Celui-ci, étant, selon Ovide dans *Les fastes* : «malheureux de n'être pas différent de lui-même.»

Le flux érotique, qui circule de l'amant à l'aimé pour se réfléchir en sens inverse de l'aimé vers l'amant, suit en aller et retour le chemin croisé des regards, chacun des deux partenaires servant à l'autre de miroir où, dans l'œil de son vis-à-vis, c'est le reflet dédoublé de lui-même qu'il aperçoit et qu'il poursuit de son désir.

Couple amoureux, dichotomie sexuelle ou au moins dualité des partenaires et de leur rôle, la relation érotique institue pour chacun, dans l'élan qui le porte vers un comparse, un autre que soi, l'expérience de sa propre incomplétude ; elle témoigne de l'impossibilité où l'individu se trouve de se limiter à lui-même, de se satisfaire de ce qu'il est, de se saisir dans sa particularité, son unité singulière, sans chercher à se dédoubler par et dans l'autre, objet de son désir amoureux.

Jean-Pierre Vernant, «Un, deux, trois : Eros», *L'individu, la mort, l'amour*, Gallimard, Paris, 1989, p.159 – 160.

Jean-Luc
Vilmouth,

Bar séduire, 1997-2004

MAC/VAL

Vitry sur Seine



Au miroir de l'autre

Un monde semi-fictionnel où le visiteur est invité à des rencontres virtuelles. Il devient le destinataire anonyme d'une séduction médiatisée par la caméra de Jean-Luc Vilmouth (1958). Les personnes filmées, transformées en acteurs le temps d'une séquence, sur-jouent les codes de la séduction, à travers la danse, le strip-tease, les mimiques... Du narcissisme, on passe à une mise en évidence, par l'exagération, des attitudes féminines et masculines. À travers ce dispositif artificiel, ce sont alors les codes masculins et féminins qui sont révélés : les genres.

Ceux-ci sont d'ailleurs mimés et moqués par certains protagonistes.

La sphère intime de la séduction et du tournage devient un espace social dont chaque individu incorpore et reproduit les normes sexuelles.

La séduction représente la maîtrise de l'univers symbolique, alors que le pouvoir ne représente que la maîtrise de l'univers réel.

Jean Baudrillard, *De la séduction*, Éditions Galilée, 1980.

Selon Jean Baudrillard, la séduction tient du domaine du simulacre, de la parure, du voile. Un voile qui ne cache rien puisque la séduction, comme finalité en soi, est vide. Charmer ou séduire, c'est substituer au monde un univers de simulacre, c'est ouvrir un espace-temps joué et codifié qui n'est pas une rencontre désirante avec l'autre mais une parade qui tourne à vide.

De l'intime au collectif

Judith Butler, philosophe et auteure de *Troubles dans le genre*, exprime comment le corps est le médium privilégié qui relie notre identité personnelle à la sphère publique, c'est à dire à la société.

Le corps implique mortalité, vulnérabilité et puissance d'agir : la peau et la chair nous exposent autant au regard de l'autre qu'au contact et à la violence. Le corps peut être l'instrument de la puissance d'agir aussi bien que de tout cela, il peut être le lieu où le «faire» et l'«être fait pour» deviennent équivoques. Alors que nous luttons pour obtenir des droits sur notre propre corps, ces corps pour lesquels nous luttons ne sont presque jamais exclusivement les nôtres. Le corps a toujours une dimension publique ; constitué comme un phénomène social dans la sphère publique, mon corps est et n'est pas le mien. Offert aux autres depuis la naissance, portant leur empreinte, formé au creuset de la vie sociale, le corps ne devient que plus tard, et avec une certaine incertitude, ce dont je revendique l'appartenance.

Judith Butler, *Défaire le genre*, Éditions Amsterdam, Paris, 2006, p. 35.

CORPS ET FEMMES

Brève histoire du corps

Laura Cottingham resitue ici, dans une perspective historique, pourquoi les artistes femmes des années 70 se sont emparées du corps autant comme sujet que comme médium.

«Les artistes féministes considéraient que l'art, tout comme le «vécu personne», est politique, c'est-à-dire qu'il existe à l'intérieur d'un espace historique.»

Cette deuxième vague du féminisme, qui se déploie en tant que mouvement politique de masse vers la fin des années soixante et le début des années soixante-dix, est axée autour du corps. Chacune des principales réformes politiques revendiquées par les féministes des pays occidentaux lance un défi aux lois et coutumes qui réglementent le corps de la femme. Les questions essentielles dans la perspective des féministes des années soixante-dix concernent les interdictions touchant l'avortement et la contraception, les lois du mariage et de la garde des enfants, le viol et les autres formes de violence sexualisée des hommes envers les femmes. Le principal fondamental du sexisme – le mot est introduit et la pratique nommée par le féminisme des années soixante-dix – est précisément la discrimination contre le corps de la femme. C'est en tant que corps que les femmes sont désignées comme femmes, et assujetties. (...) À cause de la suprématie masculine, le corps féminin devient l'identité et la prison de la femme, à la fois ce que la femme est et ce qu'elle n'est pas. La conscience féministe permet aux artistes femmes de voir jusqu'à quel point la circulation des représentations du corps féminin avant 1970 existait au niveau du spectacle, métaphore, fétiche, objet, propriété, récipient, caricature et symbole.

Laura Cottingham, «Are you experienced ? Le féminisme, l'art et le corps politique», *L'Art au corps*, Musée de Marseille - RMN, 1996, p. 334 – 335.

Annette Messenger

Annette Messenger,
Péché, 1990. MAC/VAL
Vitry-sur-Seine

Gina Pane,
Les Enneigées Blessées I,
1974-1976,
Photographies couleurs,
sépia, un dessin au sang
et texte manuscrit.
MAC/VAL
Vitry-sur-Seine



Annette Messenger (1943) utilise souvent l'ironie et le macabre pour questionner les stéréotypes sociaux. Ici, elle joue, par l'utilisation d'images érotiques renvoyant à des pratiques sado-masochistes, à déranger le rapport bien pensant, un peu paternaliste, des femmes au plaisir sexuel. Le titre évoque la transgression de l'interdit, une culture qui veut normaliser les pratiques sexuelles et en particulier les formes du désir féminin.

Gina Pane (1939 – 1990) : le langage du corps

La mise en forme de notre corps se fait selon les exigences normatives de la Société, les valeurs qu'elle véhicule à travers lui, conditionne notre comportement : par la censure intérieure qu'elles y exercent et par la culpabilité qu'elles y suscitent. En effet, cette structuration sociale de notre corps concerne aussi toute notre activité quotidienne et apparemment naturelle. Or il est bien évident que mon « langage du corps » n'a pas seulement le désir d'établir un renouveau des relations du corps au corps d'autrui, mais aussi et surtout de lui faire prendre conscience de ses fantasmes qui ne sont eux-mêmes que le reflet des mythes créés par la Société.

Gina Pane, 24 juin 1974. Texte paru dans *Opus international* n° 55, 1975, p.45.

liens

– À propos de Gina Pane, voir la fiche Rituel, partie rituel et performance.

IDENTITÉ CULTURELLE

noir / blanc



David Hammons

Portrait du Pasteur
Jesse Jackson, 1988

En 1988, David Hammons réalise un portrait géant du Pasteur Jesse Jackson qu'il représente avec la peau blanche, des cheveux blonds et des yeux bleus. Le buste est peint sur un support métallique de plus de cinq mètres de haut ; une phrase écrite à la bombe noire, comme un graffiti sur un mur, se détache sur le panneau HOW YA LIKE ME NOW ? En posant la question «comment me trouvez-vous maintenant ? – sous-entendu en «Blanc» – Hammons émet un message assez simple concernant une personnalité comme Jackson, qui, la même année, avait obtenu 30% des voix de la convention démocrate pour être candidat aux élections présidentielles. (...) L'œuvre présentée sur un parking, à Washington, comme un immense panneau d'affichage lors du Black History Month (le mois de l'histoire noire) l'année suivante, reçoit un accueil négatif provoquant même la colère de jeunes Noirs qui, lisant l'œuvre comme une agression raciale, l'abîment à coups de massues. Jesse Jackson, prenant connaissance de l'œuvre quelques jours après l'acte de vandalisme, est sensible à l'intention de Hammons : «Ce n'est pas l'image qui est une insulte, affirme-t-il aux journalistes, c'est la réalité qui est derrière l'image qui en est une». Le panneau réparé est dorénavant exposé accompagné d'une douzaine de massues posées verticalement, d'un drapeau américain et de l'article de presse avec la remarque de Jackson.

Elvan Zabunyan, *Black is a color, une histoire de l'art africain-américain contemporain*, Éditions Dis Voir, Paris, 2004. p.164.

Langue et territoire

L'identité est souvent pensée à travers l'appartenance à une communauté et à une langue. La littérature peut dès lors devenir un enjeu identitaire et politique, en particulier pour les minorités.

D'abord, il nous faut entendre qu'une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure mais qu'elle est celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. Selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, il y a trois caractéristiques qui permettent de définir

une littérature mineure. La première caractéristique est que la langue est affectée d'un fort caractère de territorialisation. À savoir que la langue majeure utilisée par une minorité devient une langue déterritorisée, exilée en quelque sorte et qui se charge donc immédiatement de faire territoire. La seconde caractéristique, plus simple à appréhender, est que dans les littératures mineures, tout est politique. Enfin le troisième et dernier caractère de la littérature mineure est la valeur collective dont elle se charge ; elle est dans l'impossibilité de s'individualiser. Ce que dit l'écrivain, à lui seul, constitue déjà une action commune. Une action pour tous. Ce qui raconte qu'au fond, écrire lorsqu'on est dans un espace mineur devient un acte politique, un acte collectif et une prise de territoire.

Muriel Ryngaert, *La langue comme territoire romanesque*, thèse de 3ème cycle, Université Paris VII, p.102.

Se servir du polylinguisme dans sa propre langue, faire de celle-ci un usage mineur ou intensif, opposer le caractère opprimé de cette langue à son caractère oppressif, trouver les points de non-culture et de sous-développement, les zones de tiers-monde linguistique par où une langue s'échappe, un animal se greffe, un agencement se branche. Combien de styles, ou de genres, ou de mouvements littéraires, même tout petits, n'ont qu'un rêve : remplir une fonction majeure du langage, faire des offres de service comme langue d'État, langue officielle (la psychanalyse aujourd'hui, qui se veut maîtresse du signifiant, de la métaphore et du jeu de mots). Faire le rêve contraire : savoir créer un devenir-mineur.

Gilles Deleuze-Félix Guattari, *Kafka*, pour une littérature mineure, éd. de Minuit, Paris, 1975, p. 50.

Esther
Shalev-Gerz,
First Generation,
2004-2006.
MAC/VAL
Vitry-sur-Seine



«À l'époque je trouvais que c'était bien d'avoir perdu ma langue maternelle ; mais aujourd'hui, avec le recul, je me rends compte à quel point cela a joué contre moi sur plusieurs plans, aussi bien sur le plan personnel que sur le plan matériel. Si on veut trouver un point d'ancrage, être malin et se débrouiller dans la société, il faut maîtriser la langue.»

Dans un centre social en Suède, l'artiste réalise des entretiens avec des immigrants de première génération. «Qu'avez-vous perdu ? Qu'avez-vous trouvé ? Qu'avez-vous reçu ? Qu'avez-vous donné ?» sont les questions qu'elle leur pose. Dans son installation, Esther Shalev-Gerz (1948) expose des fragments de paroles avec les gros plans des personnes écoutant leurs propres récits. La langue se révèle centrale comme vecteur de l'identité et comme marqueur de la transformation.

liens

Pour Narcisse, voir Ovide, *Les Métamorphoses*, livre III, v. 338 à 510. Traduction Georges Lafaye, Les Belles Lettres. Texte intégral sur <http://www.ac-nice.fr/lettres/nouveau/articles.php?lng=fr&pg=18>

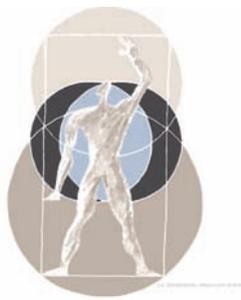
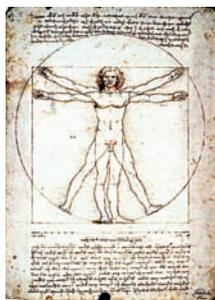
http://fr.wikipedia.org/wiki/Genre_sexuel

Voir également l'interview d'Annette Messenger dans le documentaire «Art et Sexe» de Stéphane Druais, Lieurac Production, 1997. Dvd consultable au centre de documentation du musée.

CORPS ET ESPACE : MESURER / HABITER

MESURER

De l'homme de Vitruve au Modulor



Léonard de Vinci,
*Étude de proportions du
corps humain selon
Vitruve, aux alentours de
1492*

Le Corbusier,
Le Modulor

📱 À la Renaissance, se développe une pensée humaniste qui met l'homme au centre du monde, au cœur de toute chose, allant jusqu'à le penser comme mesure absolue. L'architecte Le Corbusier (1887–1965) au XX^{ème} siècle prolonge d'une manière renouvelée cette idée. Dans une réflexion sur les rapports d'échelle entre l'homme et son environnement, il invente le modulor, un nouveau système de proportions à visée universelle, abolissant le système métrique et celui du pied-pouce pour rationaliser les productions industrielles et les constructions architecturales à partir des proportions humaines.

Mesure-t-on assez ce que fut, un beau jour, dans le calcul, la création du zéro, clef du décimal ? On ne peut pas calculer pratiquement sans le zéro du décimal. La révolution française jeta aux orties le pied-pouce et ses calculs compliqués et lents. Rejetant le pied-pouce, il fallut trouver un autre étalon. Les savants de la Convention adoptèrent une mesure concrète si dépersonnalisée et si dépassionnée qu'elle en devenait abstraction, – une entité symbolique : le mètre, quarante millionième du méridien terrestre. Le mètre fut adopté par une société imbue de nouveauté. Un siècle et demi plus tard, à l'heure où les produits usinés voyagent, la Terre se trouve divisée en deux : les tenants du pied-pouce, ceux du mètre. Le pied-pouce fermement raccroché à la stature humaine, mais d'une manipulation atrocement compliquée. Le mètre, indifférent à la taille des hommes et se divisant en demi-mètre, en quart de mètre, en décimètres, en centimètres, en millimètres, autant de mesures indifférentes

à la taille humaine puisqu'il n'existe aucun homme de un mètre ou de deux mètres.

(...)

S'agissant de construire des objets d'usage domestique, industriel ou commercial, fabricables, voyageables et achetables en tous lieux du monde, la société moderne manque de la mesure commune capable d'ordonner les dimensions des contenants et des contenus, capable, par conséquent, de provoquer des offres ou des demandes assurées de sécurité. Ici s'attache notre effort. C'est sa raison d'être : apporter de l'ordre.

Et si de surcroît, l'harmonie couronnait notre effort ?...

(...)

le «Modulor» est un outil de mesure issu de la stature humaine et de la mathématique. Un-homme-le-bras-levé fournit aux points déterminants de l'occupation de l'espace, – le pied, le plexus solaire, la tête, l'extrémité des doigts le bras étant levé, – trois intervalles qui engendrent une série de section d'or, dite de Fibonacci. D'autre part, la mathématique offre la variation la plus simple comme la plus forte d'une valeur : le simple, le double, les deux sections d'or.

Le Corbusier, *Le Modulor*, Réédition fac-similé de l'édition d'origine, 1950–2000, Édition d'Architecture, Bâle, Suisse.

Se mesurer à l'immensité

Dans une confrontation directe avec l'espace qui entoure le corps et de manière métaphorique et sensible, les oeuvres de Richard Long, de Gina Pane ou encore de Philippe Ramette présentent des images symboliques, tentatives de confrontation du corps à l'espace.

Richard Long,

A line made by walking,
1967, photographie

Philippe Ramette,

Métaphore
photographique, 2003,
photographie
MAC/VAL
Vitry-sur-Seine

Gina Pane,

Terre protégée II (Pinerolo),
1970, photographie
MAC/VAL
Vitry-sur-Seine



HABITER

L'architecture peut être regardée comme une manifestation visible, une matérialisation du lien entre le corps et son environnement.

En étudiant spécifiquement les relations entre le corps et l'architecture, Marc Perelman souligne les relations de projection de l'un vers l'autre. Il fait

émerger un double mouvement : façonner l'espace en fonction du corps semble impliquer, par effet boomerang, une contrainte du corps dans la structure ainsi créée.

Le projet d'architecture, puis l'architecture, se manifestent comme ce «corps non-organique» de l'homme, pour reprendre une formule de Marx employée à d'autres fins. Il faut cependant reconnaître que toute cette logique mentale et visuelle avait été mise au jour par Marsile Ficin, qui estimait en son temps déjà que «si quelqu'un veut savoir comment la forme corporelle peut ressembler au concept de l'âme et de l'esprit et à la notion rationnelle, qu'il considère la construction d'un architecte. Il commence par concevoir une notion (ratio) de l'édifice, et comme une idée (idea) dans son âme ; puis il fait bâtir autant que possible la maison telle qu'il l'a imaginée. Qui peut refuser l'existence corporelle à la maison et nier qu'elle ressemble à l'idée incorporelle de l'architecture, à l'imitation de laquelle elle a été bâtie ?». À l'idée incorporelle de l'architecture se substitue progressivement celle de la composition du bâti, de son articulation, de son organicité, bref de son corps.

(...)L'idée de la constitution de l'architecture dérivant du corps est ainsi à rattacher dans son essence au procédé visuel qui la fixe : la perspective. Et celle-ci indique la véritable nature du projet d'architecture : un déplacement du corps, une mise hors corps, une métamorphose du corps par un transfert hors de soi, une manière d'anaphorisation.

(...)Au même titre et peut-être plus encore que toute autre forme sociale ou d'institution, à savoir une organisation partielle de la société mais représentant totalement celle-ci, l'architecture est ce qui ressortit à une structure. Elle est à la mesure d'un «phénomène social total», tel que l'aura exprimé Marcel Mauss. C'est elle qui enveloppe, dispose et circonvient de facto des populations entières, surtout dans les pays à grands taux d'urbanisation. L'architecture encadre physiquement des millions d'individus pour ce qui est considéré comme un besoin absolu : se loger, c'est-à-dire se protéger des éléments extérieurs (naturels pour l'essentiel), s'isoler. Sans chercher à remettre en cause cette nécessité absolue de se protéger contre la nature ou l'environnement parfois hostiles, ce qui reste a priori un besoin sur le très long terme (suffira-t-il un jour de se revêtir d'un survêtement, d'une «sur-peau» pour s'affranchir de toute enveloppe construite ?), il faut admettre que derrière, ou plutôt avec cette fonction somme toute banale, l'architecture n'a pas toujours répondu dans les mêmes termes à ce besoin immédiat, inhérent à l'espèce humaine. (...) j'estime que l'architecture participe de sa toute puissance matérielle et symbolique à un certain régime du corps. (...) Pour cette raison, il m'intéresse de tenir l'architecture pour une idéologie particulière (un appareil idéologique d'État, quitte à reprendre une bonne formule) de la modernité actuelle; et elle l'a été en d'autres temps mais avec le même moyen si l'on veut, je veux dire en intime association avec le corps humain, telle une structure idéologique de coercition des corps. (Ce dernier étant évidemment mobilisé dans toutes ses valeurs symboliques et autres.)

Marc Perelman, *Construction du corps / Fabrique de l'architecture* – Figures, Histoire, Spectacle, Les Éditions de la Passion, 1994

Pierre Huyghe,

Streamside Day,
2003, vidéo
MAC/VAL
Vitry-sur-Seine



**Jean-Luc
Vilmouth,**

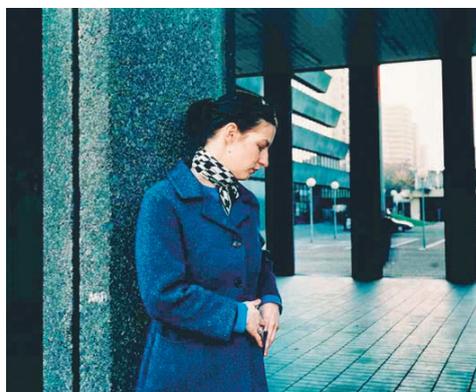
*The White Building (The
Model, The Name,
Drawings)*, 2006,
installation
MAC/VAL
Vitry-sur-Seine

Le film de Pierre Huyghe (1962), *Streamside Day*, raconte la construction d'une ville et la naissance de la communauté qui l'habite. Il évoque dans une atmosphère féerique une tentative de constitution d'un lieu de vie idéal, d'un Eden perdu.

Évocation d'un site que Jean-Luc Vilmouth a découvert lors d'un voyage au Cambodge, par le biais d'une installation comprenant des dessins, une maquette en étagère, des vidéos, des photos, etc., l'œuvre *The White building* reconstitue l'histoire d'un bâtiment, son glissement d'un projet architectural rationaliste à un lieu transformé par ses habitants en système organique.

Antonio Segui,

Los Sueños de Aniseto,
1984, huile et acrylique
sur toile
MAC/VAL
Vitry-sur-Seine



Valérie Jouve,

*Sans titre (série «Les
personnages»*, avec Anouk
Schoellkopf), 2002,
photographie
MAC/VAL
Vitry-sur-Seine

En changeant les rapports d'échelle entre les bâtiments et les habitants, Antonio Segui crée une vision onirique et inquiétante, mettant en question les rapports physiques et psychiques des corps à l'espace urbain.

Les photographies de Valérie Jouve mettent souvent en scène un corps dans un espace contemporain architecturé. L'ambiance du lieu, sa qualité rentrent en écho avec le personnage, son attitude, son état apparent.

CORPS ET ESPACE : MARCHER / FLÂNER

LE MARCHEUR ET LA VILLE

L'historien de l'art Daniel Arasse (1944 – 2003), traçant un panorama de la figure du marcheur dans la peinture, fait apparaître comment la marche dans le territoire urbain constitue une rupture avec la figure précédemment dominante du pèlerin et un signe de la modernité.



Gustave
Caillebotte,
*Boulevard Haussmann,
effet de neige*, 1879 ou
1881, huile sur toile
Collection particulière,
© RMN, Hervé
Lewandowski

L'apparition et le développement de la figure du flâneur sont en fait étroitement liés, comme on le sait, aux transformations urbaines de Paris qui, conduites par le baron Haussmann sous l'autorité de Napoléon III, visent à effacer les souvenirs des récents combats de rue et à se réappropriier la capitale pour exalter la modernité et «les plaisirs de la vie urbaine moderne». Dès 1863, le promeneur baudelairien «admire l'éternelle beauté et l'étonnante harmonie de la vie dans les capitales, harmonie si providentiellement maintenue dans le tumulte de la liberté humaine». Après la guerre de 1870 et la Commune, la République mène rapidement à bien les travaux de reconstruction et, dès l'Exposition Universelle de 1878, on peut exalter en Paris «la ville de l'égalité, la ville de la démocratie par excellence», où se crée «la véritable promenade de l'avenir, le véritable jardin de la nation émancipée, les boulevards». En accord avec leur propre volonté de «modernité», les peintres impressionnistes font simultanément de la rue et de ses promeneurs un de leurs

thèmes. Ils manifestent ainsi leur acceptation de l'embourgeoisement de la capitale et prennent pour sujet le spectacle de la ville comme espace de plaisir en refusant de peindre les maux de la société urbaine en période d'industrialisation rapide – dont la littérature se fait par ailleurs pourtant l'écho.

Daniel Arasse, «La meilleure façon de marcher, introduction à une histoire de la marche»,
Les figures de la marche, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2000, p. 50.

Le flâneur et le labyrinthe

Dans son projet de livre total où il cherche à montrer la modernité à travers un ensemble de faits, d'études, de réflexions sur Paris, Walter Benjamin (1892 – 1940) accorde une place très importante aux passages et au thème du flâneur. Sur ce dernier, il s'oppose à la plupart des auteurs de l'époque, qui font du flâneur un être rationnel, dont l'observation est l'essence. Selon lui «La ville est la réalisation du rêve ancien de l'humanité, le labyrinthe. Le flâneur se consacre sans le savoir à cette réalité.»

Les rues sont l'appartement du collectif. Le collectif est un être sans cesse en mouvement, sans cesse agité, qui vit, expérimente, connaît et invente autant de choses entre les façades des immeubles que des individus à l'abri de leurs quatre murs. Les brillantes enseignes en émail des maisons de commerce sont pour ce collectif un décor mural qui a autant de prix, sinon plus, qu'une peinture à l'huile dans son salon aux yeux du bourgeois. Les murs avec «Défense d'afficher» lui servent de pupitre pour écrire, les kiosques à journaux sont ses bibliothèques, les boîtes aux lettres ses bronzes, les bancs son mobilier de chambre à coucher et la terrasse de café la fenêtre en encorbellement d'où il peut surveiller son ménage. L'endroit où, sur la grille, des cantonniers ont accrochés leur veste, c'est le vestibule, et la porte cochère qui, de l'enfilade des cours, conduit à l'air libre, c'est le long corridor qui terrorise le bourgeois et qui est, pour elles, l'accès aux chambres de la ville. Le passage était de toutes ces pièces celle qui servait de salon. La rue, plus qu'en tout autre endroit, se présente ici comme l'intérieur familial et meublé des masses.

Walter Benjamin, *Paris, capitale du XX^{ème} siècle*, «Le flâneur», Les éditions du Cerf, Paris 2002.

Le voyageur : personnage de fiction



Pour l'une de ses premières actions, *The collector*, 1991, Francis Alÿs (1959-) se promène dans le centre de Mexico en traînant derrière lui un chien aimanté qui attire tous les déchets métalliques. Pour *The Leak*, 1995, il perce un trou dans un bidon de peinture et sillonne la ville, laissant une fine ligne bleue sur le trottoir tel un itinéraire tracé sur une carte. Pour *Re-enactment*, 2001, la consigne était «Marcher le plus longtemps possible avec un Beretta 9 mm dans la main droite».

Francis Alÿs
Re-enactment, 2001,
Vidéogrammes

En ce sens, l'œuvre d'Alijs, s'appuie fondamentalement sur la logique de la marche, pour en extraire toute la fluidité qu'elle transforme en fable, en mythe, qu'elle parachève en invention ou en légende, ce qui, là aussi nous renvoie à la structure même et au pouvoir absolu du déplacement : «Le voyage, comme la marche, est le substitut des légendes qui ouvraient l'espace à de l'autre (...) Ce que produit cet exil marcheur, c'est très précisément le légendaire qui manque à présent dans le lieu proche; c'est une fiction...». Fable, légende, fiction, autant de moyens pour Alijs de travailler dans la ville et de faire travailler cette dernière, et plus précisément son ordre, son organisation, en les orientant dans une direction imprévue voire inadmissible. Autant de moyens aussi de produire des écarts dans le réel, de le fracturer en le mettant à distance, en le rendant étrange par l'élaboration de constructions ou de déconstructions critiques, ou tout simplement symptomatiques, de l'état des lieux dans lequel elles circulent. En ce sens, tout mouvement inventé par le flâneur est une menace potentielle pour le tissu urbain, une façon de le mettre en crise, une déchirure en acte ou qui s'annonce, une commotion possible.

Thierry Davila, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXème siècle*, Éditions du Regard, Paris, 2002.*

Pierre Huyghe



Un piéton marche sur un tapis roulant monté à l'intérieur d'un véhicule éclairé dont les parois sont transparentes. Il est transporté selon un parcours qui relie son domicile aux différents endroits importants de sa vie publique.

Pierre Huyghe
(1962)

Trajet, Paris, 1992, poster,
Courtesy Galerie Marian
Goodman

EXPÉRIENCES DE LA TRAVERSÉE

Hamish Fulton

Hamish Fulton,

Un voyage à pied de 14 jours autour de la péninsule de Baldwin. En voyageant par le chemin Kotzebue Cape Blossom The Arctic Circle Nimiuk Point Pipe Spit Kotzebue. Alaska, automne 1977



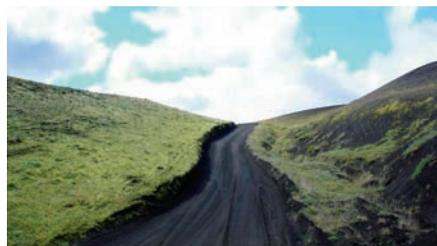
Depuis la fin des années 60, Hamish Fulton (1946) réalise des marches dans le paysage qui sont autant d'œuvres immatérielles, de «sculptures invisibles». Par le texte, la photographie, ou le dessin, il restitue des visions, des impressions, la durée et l'étendue de la marche. Tout ce qui fait l'essence de son travail, soit une expérience physique qui engage le corps de l'artiste.

Lien : <http://www.hamish-fulton.com>

Marylène Negro

Marylène Negro,

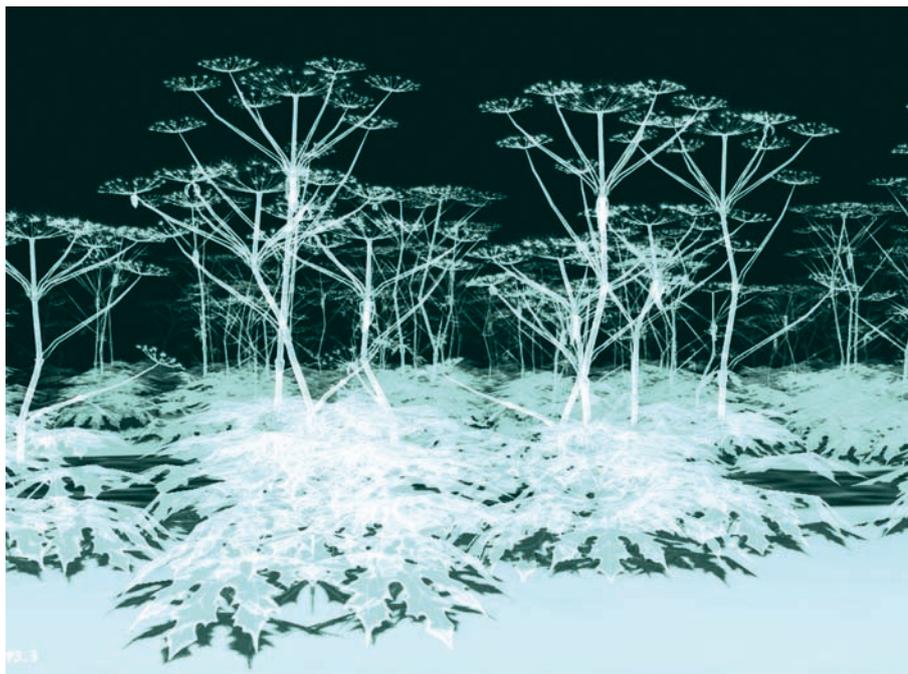
Seeland, 2005.
22'15"
MAC/VAL
Vitry-sur-Seine



Road-movie en plans fixes, *Seeland* de Marylène Negro (1957) est une traversée, un parcours de l'espace où le temps est discontinu, à l'image de la radio qui diffuse de manière intermittente, *Are You Lonesome Tonight* d'Elvis Presley. Voyage mélancolique, il permet à chacun de tenir la place du photographe / conducteur. Le temps passe mais l'horizon reste toujours aussi lointain. Le récit se dissout dans un climat, la route cesse d'être un espace de transit pour devenir une fin en soi.

Bertrand Lamarche

Traversée d'un jardin imaginaire de berces du Caucase, la vidéo virtuelle, *Le Terrain ombelliférique* de Bertrand Lamarche (1966) propose un long travelling en camera subjective. On se prend à imaginer les dédales de cette étrange forêt, projetée à échelle humaine, constituée d'une seule espèce. Îlot dans la ville, elle pose la question du jardin d'agrément, du parc public et de l'usage qu'on peut en faire.



Bertrand
Lamarche,
Le Terrain ombelliférique,
32', 2005.
MAC/VAL
Vitry-sur-Seine

CORPS ET GESTES : SCULPTURES DU QUOTIDIEN

Au cours des années 60, un groupe de chorégraphes new-yorkais, (Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton, Simone Forti...) instaura dans le monde de l'art des conceptions très diverses du corps. (...) Ces artistes, tous danseurs accomplis, fondèrent le Judson Dance Theater en 1962. Ils y organisèrent des ateliers où les pas traditionnels du ballet étaient tous systématiquement remplacés par des mouvements ordinaires, comme ceux de la marche à pied, de la course et du saut, ainsi que par les gestes de tâches quotidiennes, soulever une boîte ou éplucher un oignon, par exemple, démontrant par là que le corps lui-même pouvait être relevé, ramassé, soulevé et déposé comme un objet dans un espace, et susceptible de revêtir de multiples significations. (...) N'importe qui pouvait danser, et tout – film, poème, action – pouvait être danse. Leur grisante inventivité séduisit des artistes tels que Carole Schneemann, Robert Morris, Jim Dine, Robert Rauschenberg, entre autres, fascinés par les conceptions très différentes du corps dans le temps et l'espace que prônaient ces danseurs, ainsi que par le vocabulaire gestuel qui émergeait du contact étroit avec d'autres corps.

RoseLee Goldberg, *Performance, l'art en action*, Thames and Hudson, Paris 1999, p.18.

Bruce Nauman , Pacing Up and Down



Dans les années 60, Bruce Nauman (1941) réalise une série de vidéos autour de mouvements ordinaires et répétitifs et principalement la marche : *Slow angle walk* (Beckett Walk), *Bouncing*, *Pacing up and down*. Le corps devient ici le médium qui permet de transposer en vidéo des questionnements de la sculpture : la gravité, le rapport d'une forme à l'espace qui l'entoure, le rapport entre masse et volume.

Bruce Nauman,
Slow angle walk, 1968

La caméra installée en un point fixe, totalement renversée, montre Bruce Nauman, les bras tendus au-dessus de sa tête et les mains croisées, en train de se déplacer d'un pas saccadé autour d'un périmètre constitué par un carré dessiné sur le sol de l'atelier. (...)

Au début de l'action, Bruce Nauman marche simplement autour du carré, puis les mouvements deviennent de plus en plus élaborés : il parcourt la pièce en cercles concentriques, en diagonale, en zigzag et en huit. Les cercles qu'il dessine avec ses piétinements sur le sol s'élargissent jusqu'à le faire totalement sortir de notre champ de vision pour le faire réapparaître à l'autre bout de l'écran. Parfois, nous ne voyons que ses pieds, ses jambes ou bien ses bras.

Cristina Ricupero, à propos de *Pacing Up and Down*, encyclopédie des nouveaux medias (site internet)

<http://www.newmedia-art.org/>

(Une quinzaine d'œuvres de Bruce Nauman sont commentées sur le site).

Un corps disparaît



Cet espace ménagé, contrairement à un tableau, des points de vue multiples ; il est, par son éclatement, une œuvre ouverte, une invitation à la promenade, à l'expérimentation des passages, de l'extérieur vers l'intérieur et jusqu'au centre.

Le corps du spectateur est agi par la structure, qui propose un jeu d'apparition et de disparition, semblable au rapport champ / hors-champ de la caméra.

Le geste comme sculpture

Daniel Buren,
La Cabane éclatée
polychrome aux miroirs,
2000
MAC/VAL
Vitry-sur-Seine

Eric Wurm,
Morning Walk



Erwin Wurm
Morning Walk, 2001,
œuvre papier, 29,7 x
21 cm. Collection de
l'artiste. Courtesy: Art
Concept, Paris.
©Adago, Paris 2002.

One minute sculpture, est le titre générique des œuvres qu'Erwin Wurm (1954) réalise depuis 1997 en invitant une personne à se mettre en situation temporaire avec un vêtement ou un objet. Elles reprennent l'invention de Gilbert and Georges qui, dans les années 60, proposaient des performances intitulées «Living sculptures». Mais chez Wurm, le temps très court autorise des attitudes physiques défiant la gravité autant que le sérieux. D'autre part, elles permettent d'inviter des personnes de toutes sortes à se transformer, l'espace d'une minute, en sculpture, par un geste ou une position de corps.

LE RITUEL

Qu'il soit profane ou religieux, le rituel est une pratique réglée de caractère sacré ou symbolique dont le corps humain occupe le rôle central.



Claude Rivière, anthropologue, propose une définition synthétique des rites : *les rites sont toujours à considérer comme ensemble de conduites individuelles ou collectives, relativement codifiées, ayant un support corporel (verbal, gestuel, postural), à caractère plus ou moins répétitif, à forte charge symbolique pour leurs acteurs et habituellement pour leurs témoins, fondées sur une adhésion mentale, éventuellement non conscientisée, à des valeurs relatives à des choix sociaux jugés importants, et dont l'efficacité attendue ne relève pas d'une logique purement empirique qui s'épuiserait dans l'instrumentalité technique du lien cause-effet.*

Claude Rivière, *Le Rite enchantant la concorde*, cahiers internationaux de sociologie. Juin 1992.

Ainsi, depuis les sociétés archaïques, le rituel met en forme, donne des points de repère dans le déroulement de l'existence. La répétition de l'acte rituel en créant un cycle, permet d'obtenir un temps social récurrent, une coupure entre le temps quotidien et le temps du rituel.



Peter Bruegel
(1525–1569),
*Le Combat de Carnaval et
de Carême*, 1559 (détail)

DETOURNEMENT DES PRATIQUES RITUELLES

Convivialité et hospitalité

Plusieurs artistes contemporains utilisent le langage corporel et symbolique du rituel, pour interroger le corps, sa présence au monde, son rapport à la société et à la norme. La performance court-circuite l'ordre des échanges de valeurs, d'information, de communication. Elle perturbe les formes sociales pour en proposer une réorganisation, réinterprète la forme rituelle pour révéler l'inanité des rites contemporains.

Rirkrit Tiravanija

Untitled, 2001

Vidéogrammes



En conviant les visiteurs à un repas improvisé, Rirkrit Tiravanija (1961) provoque la rencontre et la convivialité en dehors de l'espace et du moment approprié.

Dans son essai *Esthétique relationnelle*, Nicolas Bourriaud théorise le travail d'artistes contemporains qui, à travers leurs œuvres, explorent l'intersubjectivité, l'interaction au public. L'œuvre relationnelle, selon Bourriaud, se présente comme un interstice social et produit un espace-temps relationnel, une expérience interhumaine qui s'essaie à se libérer des contraintes de l'idéologie de la communication de masse.

[...] Vous voulez de la chaleur partagée, du bien-être à deux ? Goûtez donc notre café... Ainsi l'espace des relations courantes est-il celui qui se voit le plus durement touché par la réification générale. Symbolisé par des marchandises ou remplacé par elles, signalisé par des logos, le rapport interhumain doit prendre des formes extrêmes ou clandestines s'il entend échapper à l'empire du prévisible : le lien social est devenu un artefact standardisé. Dans un monde régulé par la division du travail et l'ultra-spécialisation, le devenir-machine et la loi de rentabilité, il importe aux gouvernants que les relations humaines soient canalisées vers des embouchures prévues à cet effet, et qu'elles s'effectuent selon quelques principes simples, contrôlables et répétables. La «séparation» suprême, celle qui affecte les canaux relationnels, constitue le dernier stade de la mutation vers la «Société du spectacle» décrite par Guy Debord. Société dans laquelle les relations humaines ne sont plus «directement vécues», mais s'éloignent dans leur représentation «spectaculaire». C'est là que se situe la problématique la plus brûlante de l'art d'aujourd'hui : est-il encore possible de générer des rapports au monde, dans un champ pratique – l'histoire de l'art – traditionnellement dévolu à leur «représentation» ? Contrairement à ce que pensait Debord, qui ne voyait dans le monde de l'art qu'un réservoir d'exemples de ce qu'il fallait «réaliser» concrètement dans la vie quotidienne, la pratique artistique apparaît aujourd'hui comme un riche terrain d'expérimentations sociales, comme un espace en partie préservé de l'uniformisation des comportements. Les œuvres dont il sera ici question dessinent autant d'utopies de proximité.

Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Éditions les presses du réel, 2001, extrait p 8-9.

«Se déporter de soi»



Philippe Ramette

Espace à vis-à-vis, 1997

MAC/VAL

Vitry-sur-Seine

Machine de torture pour un rituel inconnu ? Les liens, les ceintures suggèrent l'idée d'un corps suspendu, emprisonné, offert au regard, à la collectivité, comme sacrifié. Le titre de l'œuvre *Espace à vis-à-vis* de Philippe Ramette (1961), occupe une place importante dans la prescription : il induit que cet objet est support d'une fonction qui prévoit une relation à autrui, une convivialité forcée et éprouvante. Les objets, espaces ou prothèses inventés par Philippe Ramette constituent des machines à se déporter de soi, où le corps devient simple surface de démonstration. Manipuler le vide, apprendre à voir en détail, communiquer avec soi-même, s'écouter parler... déterminent des gestes, des attitudes corporelles qui révèlent un point de vue décalé et réflexif sur la réalité et la société.

D'autres œuvres de Philippe Ramette exposées dans le Parcours #2 :

Objet à voir le monde en détail (utilisation), 1990–2004

Inversion de pesanteur, 2003

Métaphore photographique, 2003

Re-naissance

Grossesse, naissance, initiation, mariage et mort. Les rituels de passage (ou rituels initiatiques) marquent le changement de statut social ou sexuel d'un individu, son entrée ou sa sortie par rapport au groupe. Le rituel se matérialise par une cérémonie, fête, liturgie où le franchissement réel ou symbolique occupe une place centrale.

Pierre Huygue,
Streamside Day, 2003
MAC/VAL
Vitry sur Seine



Aux États Unis, au bord de l'Hudson, un lotissement en construction est en voie d'achèvement. Sur un mode mêlant fiction et réalité, Pierre Huygue raconte la naissance d'une communauté et sa célébration. Le passage du temps individuel au temps collectif se matérialise par le changement d'espace, d'une forêt dense et idyllique au village de Streamside Knolls. Pour rompre avec le passé et le quotidien, cette première journée de vie commune est marquée par une succession de moments partagés et fêtés : gâteaux d'anniversaires, concerts... qui deviendront peut-être des coutumes. La métamorphose est également soulignée par des protagonistes dont l'identité est cachée derrière d'étranges masques et déguisements totémiques qui célèbrent la nature et la vie animale. À travers ce film, Pierre Huygue fait référence à l'histoire de la civilisation américaine. En effet, si la première partie du film, le franchissement de la forêt qui correspond à l'image d'une Amérique rêvée, fantasmée, par l'imaginaire européen du XV^{ème} siècle (société primitive dans son état d'innocence, espace vierge à conquérir) renvoie à la première naissance de l'Amérique, à la colonisation; la deuxième partie du film et l'entrée dans la communauté renvoie à la deuxième naissance de l'Amérique, à son origine mythique : l'arrivée des pionniers.

RITUEL ET PERFORMANCE

Comme le rituel, la performance place le corps au centre de l'expression. Forme artistique éphémère, elle établit un rapport unique au temps et à l'espace et utilise le geste pour énoncer un rapport symbolique au monde, à la société. Exécutée face à un public, la performance explore, tout comme le rituel, une forme d'intersubjectivité, d'interaction qui ouvre un potentiel de transformation mutuelle entre le spectateur et le performeur.

Gina Pane

Les performances ou «actions» réalisées par Gina Pane entre 1970 et 1979 semblent obéir à des rituels emprunts de mysticisme et d'érotisme, questionnant la relation entre le singulier, la communauté et l'universel. L'artiste y invente un langage symbolique fondé sur quelques gestes (percer, couper, inciser), objets (rasoir, scalpel), matériaux (verre, eau, feu...), sons, et l'implication de son propre corps. Ces gestes élémentaires sont réglés par un scénario très maîtrisé et contenus à l'intérieur d'une durée fixée entre 1 h et 1 h 30. Exceptionnelles, ces actions sont uniques, Gina Pane ne les répétant jamais deux fois.

La blessure, dans la pratique de Gina Pane, souligne à la fois sa fragilité et son énergie sous cutané mais n'est pas un événement privé. Elle énonce au contraire un rapport à la société en rendant compte d'une aliénation du corps.

J'ai une pratique picturale du corps, je reste dans ce champ spécifique.

La blessure ? Par cette ouverture de mon corps, je ne veux pas donner du sang au public, ni être un gladiateur, ni même un primitif d'une société archaïque, même si certaines de ces sociétés pratiquent incisions et inscriptions sur leurs corps. La blessure, repère, identifie et inscrit un certain malaise.

Elle est au centre de ma pratique, est un cri et le blanc de mon discours.

L'affirmation de la nécessité vitale, élémentaire de la révolte de l'individu.

Une attitude absolument pas autobiographique. Je perds mon identité en la retrouvant chez les autres, un va-et-vient, un équilibre de l'individuel et du collectif, le corps transindividuel.

Gina Pane dans *L'art au corps*, «le corps exposé de Man Ray à nos jours», Musée de Marseille, Réunion des Musées nationaux, 1996.



Gina Pane,
Action sentimentale, 1973

RITUEL ET GESTE PICTURAL

Entrer dans la toile

Dans cet extrait de *Les Peintres américains*, Harold Rosenberg, auteur critique de l'expressionnisme abstrait, intervient sur l'engagement du corps de l'artiste dans l'acte de peindre :

Pour chaque peintre américain, il arriva un moment où la toile lui apparut comme une arène offerte à son action – plutôt qu'un espace où reproduire, recréer, analyser où «exprimer» un objet réel ou imaginaire. Ce qui devait passer sur la toile n'était pas une image, mais un fait, une action. Ce n'est plus avec une image dans l'esprit que le peintre s'approchait de son chevalet ; il y venait, tenant en main le matériau placé devant lui. L'image serait le résultat de cette rencontre. [...] Que l'on qualifie cette peinture d'«abstraite» ou d'«expressionnisme» ou d'«abstraite expressionnisme», ce qui compte c'est son but particulier : elle abolit l'objet autrement que ne le font abstraits ou expressionnistes à d'autres stades de l'art moderne. La nouvelle peinture américaine n'est pas de l'art «pur» : ce n'est pas un souci esthétique qui lui fait repousser l'objet. On n'a pas chassé les pommes de la table pour faire place à de parfaits rapports d'espace ou de couleur. Elles devaient disparaître pour que rien ne puisse faire obstacle à l'action de peindre ; Dans cette manipulation des matières, l'esthétique, elle aussi, est passée au second plan. Forme, couleur, composition, dessin ne sont que des composantes dont aucune n'est indispensable ; en toute logique, certains peintres ont tenté de se passer de toutes en présentant des toiles vierges. Mais ce qui compte à tous coups, c'est la valeur de révélation que renferme l'acte. Il faut tenir pour certain que dans l'impression finalement obtenue, l'image, quel qu'en soit le contenu, sera une tension.

Harold Rosenberg, *Les Peintres d'actions américains*, 1952, *Art en théorie 1900 – 1990*, Une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood, Editions Hazan, 1997.*

Gestes opératoires de la peinture : code et protocole

Valérie Favre,
Balls and Tunnels, 1999
MAC/VAL
Vitry-sur-Seine



Valérie Favre (1959) développe une peinture figurative peuplée de personnages fantastiques issus de nos histoires collectives. *Pontormo IV*, 1996, *Lapine Univers tout entière, sur fond jaune*, 2001. En parallèle de ce travail, elle met en place depuis plusieurs années une série s'appuyant sur un rituel immuable. Même si le hasard entre ici en jeu, le déroulement de l'acte n'en est pas moins très précisément organisé en une série de gestes déterminés à l'avance par

l'artiste. Ce protocole s'inscrit dans le temps (une fois par an), de façon régulière et répétitive.

[...] je poursuis une série d'œuvres autonomes : les Balls and tunnels. Chaque année, je réalise une toile de la même manière. C'est un mode de fabrication aléatoire. La toile est immergée dans l'eau et les formes, les couleurs sont réparties au hasard.

Entretien avec Valérie Favre par Sylvie Couderc. Extrait de *Vols de nuit dans les forêts claires*, Valérie Favre, Forêts. Catalogue Exposition M Picardie – Amiens, 2003.



Judith Reigl,
New York
(11 septembre 2001),
2001
MAC/VAL
Vitry-sur-Seine

Judith Reigl (1923) réalise dans les années 50 des peintures totalement gestuelles qui marquent encore son travail actuel. À partir de la série des *Déroulements* (1973 – 1980), Jean-Paul Ameline, retrace les différentes procédures mises en œuvre par Judith Reigl dans la réalisation d'une toile.

La première étape en est l'installation d'une toile libre et très fine le long des murs de l'atelier, la même qu'elle avait utilisée précédemment pour Drap/décollage. Dans une deuxième phase, cette toile est marquée sur son endroit de traces horizontales à l'aide d'une éponge découpée, consolidée, et trempée dans une peinture glycérophtalique grasse. Dans une troisième étape, l'envers de la toile est imprégné à son tour d'une peinture acrylique fluide qui traverse le tissu et submerge sur l'endroit les zones non recouvertes de glycérophtalique. Après séchage de chacune des deux peintures qui se sont mutuellement repoussées à la surface de la toile, l'œuvre est installée sur châssis et devient visible sur l'endroit ou sur l'envers dans sa forme définitive.

Extrait de *La Lutte avec l'ange*, Judith Reigl, Éditions Pérégrines / Le Seuil, 2003.

LE RÉCIT

DU RITUEL AU RÉCIT

📱 *Innombrables sont les récits du monde. C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute manière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits : le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances ; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à *La Sainte Ursule de Carpaccio*), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation. De plus, sous ces formes presque infinies, le récit est présent dans tous les temps, dans tous les lieux, dans toutes les sociétés ; le récit commence avec l'histoire même de l'humanité ; il n'y a pas, il n'y a jamais eu nulle part aucun peuple sans récit ; toutes les classes, tous les groupes humains ont leurs récits, et bien souvent ces récits sont goûtés en commun par des hommes de culture différente, voire opposée : le récit se moque de la bonne et de la mauvaise littérature : international, transhistorique, transculturel, le récit est là, comme la vie.*

Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* n° 8
(*Analyse structurale du récit*), Seuil, 1966.

Récits de vie ou pures fictions, plusieurs œuvres du Parcours #2 infiltrent l'imaginaire et présentent un fort potentiel narratif. Certaines adoptent une structure narrative plutôt traditionnelle. *Streamside day* de Pierre Huygue développe ainsi une intrigue linéaire, un récit structuré qui s'inscrit dans une unité de temps (la journée, du lever au couché du soleil) et qui fait appel au mythe ou au conte pour construire un schéma actantiel simple : le départ, la traversée, la rencontre, la transformation. D'autres s'emploient au contraire à déconstruire la forme du récit traditionnel. Des personnages qui n'agissent pas : *Bar séduire* de Jean Luc Vilmouth, *So sad* d'Ange Leccia ; un espace-temps éclaté : Dominique Petitgand ; des traversées sans aboutissements : *Seeland* de Marylène Negro et *Terrain ombelliférique* de Bertrand Lamarche...



Ange Leccia,
So Sad, 1995 – 1996
MAC/VAL
Vitry-sur-Seine

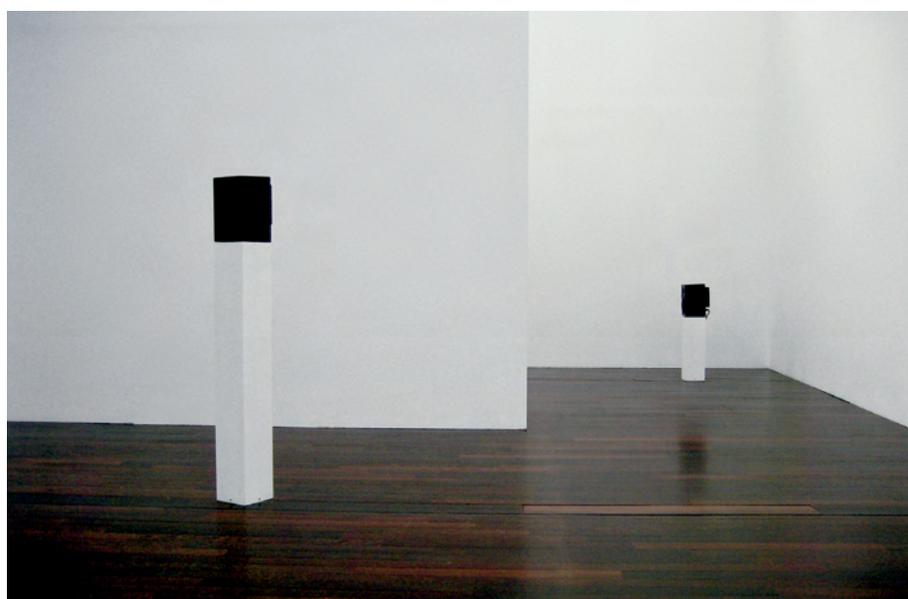
Dans le récit traditionnel, le lieu, le but à atteindre par le héros est séparé de la maison paternelle par une forêt impénétrable, une mer, un lac, une rivière de feu ou encore un ravin à traverser... Plusieurs épreuves attendent le héros tout au long de cette périlleuse traversée. Dans la vidéo *Seeland* de Marylène Negro, le spectateur a bien l'impression d'être le copilote d'une quête, d'une traversée qui n'en finit pas. Égaré dans la forêt profonde, le héros de Bertrand Lamarche erre dangereusement à l'intérieur d'un *Terrain ombelliférique*.

LE GRAIN DE LA VOIX

La voix donne à entendre la parole ou le murmure qui raconte (Dominique Petitgand), qui anime, qui chante (Elvis Presley dans *Seeland*, Marylène Negro ; *So sad*, Ange Leccia)...

Dominique
Petitgand (1965),

Il y a, ensuite,
1994–2005
MAC/VAL
Vitry-sur-Seine
Photo:
Dominique Petitgand



*Raconter, c'est se raconter. N'importe quel propos, même anodin, est une manière de dévoilement. Mieux, c'est probablement à travers l'attachement aux choses les plus terre à terre, les plus bêtes comme on dit, que s'expriment les facettes de notre vraie personnalité ; là où, pour parler comme Barthes, se donne à lire « toute la moire de notre imaginaire ». Ce constat n'a rien de rigoureux. C'est plutôt une intuition, comme en avait précisément Roland Barthes lorsque, décortiquant telle « mythologie », il en révélait l'essence profonde à partir d'un indice infime. On trouve cela aussi chez Paul Valéry. Prenez *Tel quel*. Tout n'y est que glissement de la pensée à partir d'un bavardage solitaire faisant apparaître ici ou là quelques évidences révélatrices. Au hasard, on y lit ceci : « C'est au timbre de la voix que je juge ou préjuge les inconnus, et même les autres. Il me trompe rarement. La voix me suggère certaines qualités de l'esprit. Ceci ressemble assez à ce déchiffrement des gens par leur écriture que pratiquent les graphologues. Mais ma phonologie est moins objective. » *La Voix !* Ce n'est pas un hasard s'il est question de la voix. Elle est le fondement de toute expression humaine jusque dans sa forme première, le cri.*

La voix, ou plus exactement les voix, sont aussi le véhicule de la parole. Des paroles, toutes singulières, d'où nous parvient le récit de soi. Pour Dominique Petitgand qui laisse parler (plus qu'il ne fait «parler») les individus, en roue libre pourrait-on dire, les voix sont plus qu'un matériau sonore. Elles sont aussi ce dont elles parlent, chacune différemment. Et de quoi parlent-elles ? De la vie. De pas grand chose. De l'essentiel. De tout ce que la littérature, le cinéma s'emploient à nous faire toucher du bout des doigts, ou plutôt des yeux. Au moyen toutefois de l'artifice. Lui laisse parler, dérouler la parole ; ses enregistrements s'écourent comme des fors intérieurs.

Patricia Brignone, Dominique Petitgand, *Ciné-mental*, Point Ligne Plan, Éditions Léo Scheer, 2002, p. 124

Ces paroles entendues, ces récits écoutés sont souvent hésitants, balbutiants, brouillés, interrompus mais toujours font sens... Roland Barthes, dans *Le Bruissement de la Langue* parle du bredouillement et du bruissement, étapes suivantes du murmure.

La parole est irréversible, telle est sa fatalité. Ce qui a été dit ne peut se reprendre, sauf à s'augmenter : corriger, c'est, ici, bizarrement, ajouter. En parlant, je ne puis jamais gommer, effacer, annuler ; tout ce que je puis faire, c'est de dire «j'annule, j'efface, je rectifie», bref de parler encore. Cette très singulière annulation par ajout, je l'appellerai «bredouillement». Le bredouillement est un message deux fois manqué : d'une part on le comprend mal, mais d'autre part, avec effort, on le comprend tout de même ; il n'est vraiment ni dans la langue ni hors d'elle : c'est un bruit de langage comparable à la suite des coups par lesquels un moteur fait entendre qu'il est mal en point ; tel est précisément le sens de la ratée, signe sonore d'un échec qui se profile dans le fonctionnement de l'objet. Le bredouillement (du moteur ou du sujet), c'est en somme une peur : j'ai peur que la marche vienne à s'arrêter. (...) Le bruissement, c'est le bruit de ce qui marche bien. Il s'ensuit ce paradoxe : le bruissement dénote un bruit limite, un bruit impossible, le bruit de ce qui fonctionnerait à la perfection, n'a pas de bruit ; bruire, c'est faire entendre l'évaporation même du bruit : le ténu, le brouillé, le frémissant sont reçus comme les signes d'une annulation sonore. (...) Et la langue, elle, peut-elle bruire ?

Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Éditions du Seuil, 1984.

LE PERSONNAGE EN QUESTION



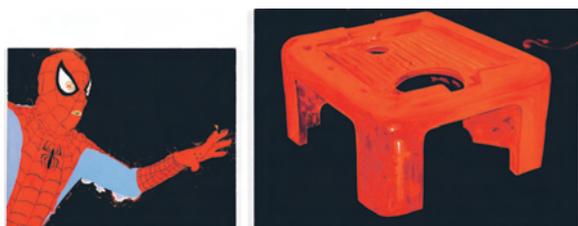
Portraits incomplets ou fragmentaires (Marylène Negro, Esther Shalev-Gerz...), absence ou perte d'identité (Valérie Jouve, Bruno Perramant, Ange Leccia...), personnages dont les actes et le discours sont mécaniques ou incohérents (Antonio Segui, Philippe Ramette, Jean-Luc Vilmouth...), objets ou bâtiments qui remplacent le sujet, les artistes présents dans ce deuxième accrochage semblent mettre en

Antonio Segui,
Trois généraux, 1963
Dépôt de la collection
de Vitry-sur-Seine

doute la cohérence du personnage, sa nature et sa fonction.
La fonction actantielle du personnage se dissout :
il attend et rêve, pense sans agir.

Généraux, prostitués... Des personnages types qui reviennent de façon récurrente dans les peintures et dessins d'Antonio Segui (1934) pour dépeindre les travers d'une société.

Bruno Perramant,
When Martin meets Henri,
2000
MAC/VAL
Vitry-sur-Seine



En littérature, théâtre, cinéma... le personnage désigne un être imaginaire, un individu agissant, sans identité ou sans caractère précis. La catégorie du personnage dans le récit littéraire est restée l'une des plus obscures des études se rapportant à la poétique. Dans la poétique aristotélicienne, la notion de personnage est secondaire, entièrement soumise à la notion d'action: il peut y avoir des fables sans «caractère», dit Aristote, il ne saurait y avoir de caractère sans fable. Cette vue a été reprise par les théoriciens classiques (Vossius). Plus tard, le personnage, qui jusque-là n'était qu'un nom, l'agent d'une action, a pris une consistance psychologique, il est devenu un individu, une «personne», bref un «être» pleinement constitué, alors même qu'il ne ferait rien, et bien entendu, avant même d'agir, le personnage a cessé d'être subordonné à l'action, il a incarné d'emblée une essence psychologique; ces essences pouvaient être soumises à un inventaire, dont la forme la plus pure a été la liste des «emplois» du théâtre bourgeois (la coquette, le père noble, etc.).

Roland Barthe, *Poétique du récit*, Éditions du Seuil, 1977, chap III. Les actions, p 32.

Bousculé par les découvertes de l'Histoire et de la psychanalyse, le personnage romanesque est, au milieu du xx^e siècle, en crise. Le sujet est soumis à des déterminations sociales, aux pressions de l'inconscient, à un discours dont il n'est pas le maître. Pour le nouveau roman, le personnage est une catégorie périmée (Alain Robbe-Grillet). Dans *Tropismes*, Nathalie Sarraute s'efforce de capter les flux souterrains de l'être, ces mouvements qui préparent nos paroles et nos actes et qui débordent des contours du personnage. Silhouettes floues, les personnages n'ont pas de noms.

Ils semblaient sourdre de partout, éclos dans la tiédeur un peu moite de l'air, ils s'écoulaient doucement comme s'ils suintaient des murs, des arbres grillagés, des bancs, des trottoirs sales, des squares. Ils s'étiraient en longues grappes sombres entre les façades mortes des maisons. De loin en loin, devant les devantures des magasins, ils formaient des noyaux plus compacts, immobiles, occasionnant quelques remous, comme de légers engorgements.

Nathalie Sarraute, *Tropismes*, Les éditions de minuit, 1957

LA PERFORMANCE

[L'art de la performance] ne vise que rarement à séduire son public mais cherchera vraisemblablement à démêler et analyser de manière critique les techniques de séduction, tout en déconcertant ses spectateurs, plutôt que de proposer à ces derniers une mise en scène ambiguë du désir. Ses manifestations sont parfois ridicules, parfois grotesques, voire terrifiantes.

Roselee Goldberg

UN ART BIENTÔT CENTENAIRE

La performance comme expression artistique est née au début du ^{xx}e siècle avec les recherches des futuristes italiens et la contestation radicale et ironique des artistes Dada. Elle est «ré-inventée» dans les années 50, à la fois par le groupe japonais Gutai et au Black Mountain College par John Cage, Merce Cunningham et Rauschenberg, tous reconnaissant dans Dada, une source d'inspiration majeure. Depuis, elle n'a plus quitté le devant de la scène artistique, trouvant sans cesse des modalités et des intentions différentes pour produire des formes, des récits, interroger les habitudes, les perceptions et les stéréotypes. Les happenings, le groupe Fluxus en proposeront des modèles. Elle devient une pratique majeure d'un art politique et engagé dans les années 60. Elle devient protéiforme dans les années 90 et 2000.

Définition

Il existe plusieurs termes désignant des types de performances se rattachant à différentes traditions. La «performance concrète», est essentiellement une action artistique comportementale entreprise par un (ou des) artiste(s), face à un public; la «manœuvre» active une tentative d'infiltration comportementale de l'environnement par l'artiste et des objets prolongateurs; le happening; la «poésie-action» relève de la mise en situation d'une action impliquant le texte et la présence; la «situation

Joseph Beuys,
*I like America and
 America likes me, 1974*

construite» est une action dirigée vers le tissu social; l'«art corporel» ou «body-art» des années 60 et 70 définit une pratique où les limites du corps sont mises à l'épreuve dans un cadre artistique et où l'artiste vise à expérimenter et à faire partager une œuvre dans laquelle le corps est mis en état de déstabilisation cognitive ou expérientielle. D'autres traditions artistiques proposent d'autres concepts de performance. Une chose semble néanmoins claire: le corps, le temps et l'espace constituent généralement les matériaux de base d'une «performance».

http://fr.wikipedia.org/wiki/Art_performance



Performance, années 60

L'affirmation délibérée du corps et de l'identité de l'artiste dans le processus de création considéré comme œuvre d'art, et surtout dans l'émergence d'un travail qui s'est d'abord appelé performance, a fonctionné pour beaucoup d'artistes comme une manière directe de refuser toute médiation, comme l'acte de prendre position. En ce sens, il ressemble aux actions que les protestataires des droits civils, du mouvement contre la guerre et du mouvement féministe ont entreprises en descendant dans la rue avec leur corps individuel et collectif. D'un autre point de vue, le propos du body art n'a jamais vraiment été le corps. Beaucoup des processus artistiques qui utilisent le corps de l'artiste visent en fait à sortir des limites corporelles de l'être humain, contestent les cadres idéologiques qui règlent le mouvement dans l'espace de certains corps (des corps de couleur, des corps de femmes) (...). On a pensé que si les objets (surtout ceux en bronze, peut-être), peuvent durer à travers l'espace physique et le temps, les expériences, elles, peuvent durer dans la mémoire, et circulent grâce aux interactions humaines. Cette idée d'effets durables des expériences éphémères, temporelles et subjectives est abordée du point de vue de l'artiste/performer aussi bien que du public. De la même manière que beaucoup d'artistes de performances cherchent à offrir une expérience, ils la cherchent aussi pour eux-mêmes. Adrian Piper veut non seulement perturber la conscience populaire et quotidienne des gens, à New-York, qui voient son corps défiguré par les ballons enfoncés dans ses vêtements, ou le chewing-gum collé sur son visage, (...), elle veut aussi ces expériences pour elle-même; elle veut, comme elle le dira plus tard à propos de *Mythic Being*, expérimenter son identité propre à l'intérieur d'un corps marqué socialement et qui n'est plus vraiment le sien (...).

Laura Cottingham, «Are you experienced? Le féminisme, l'art et le corps politique», *L'art au corps*, Musée de Marseille – RMN, 1996, p. 328 et p. 332.

Performances années 2000 : un parcours au MAC/VAL

La performance est devenue une pratique au même titre qu'une autre. Elle se dissémine et s'infiltré dans l'ensemble du champ artistique notamment dans la photographie et la vidéo. En perdant son caractère novateur et expérimental, elle devient une forme investie par des artistes aux motivations hétérogènes et qui, très souvent, ne se limitent pas à ce support. Certains continuent une tradition moderne liée au burlesque ou à l'idiotie. D'autres, notamment Nathalie Tallec et Elodie Lesourd, investissent la musique populaire, rock ou variété, retrouvant ainsi le sens anglais du mot «performance» : une certaine idée du spectacle et de la «scène».

Le micro-événement

Les «micro événements» de Tsuneko Taniuchi s'élaborent, depuis 1995, en étroite conjonction avec le contexte où ils prennent place. Ces actions allient réel et fiction, présence physique et mise en scène. Avec le *Micro événement n° 25 – Public Communication Bar*, elle invite tous les visiteurs à son cocktail *V.I.P. (Vermouth Ice Piled)*.



Tsuneko Taniuchi,
Micro événement n° 25
Public Communication Bar,
MAC/VAL, 2004

Micro-événement est une forme de réalisation artistique dont je suis à l'origine et à laquelle j'ai donné le nom. Pour moi, les événements macro, ce sont des choses comme les catastrophes naturelles, les guerres, etc. qui s'inscrivent dans l'histoire collective et dans la société. Micro, en revanche, renvoie à la vie quotidienne, c'est ce qui arrive au niveau de l'individu et s'inscrit dans sa mémoire. Je cherche une expérience forte avec le public qui partage l'action avec moi. Je ne fais pas une performance, je cherche à construire un événement au niveau individuel, un événement qui ne sera pas aussitôt recouvert par un autre, comme cela se produit pour les médias de masse.

Tsuneko Taniuchi

Micro événement n° 25 a été présenté au MAC/VAL en octobre 2004 dans le cadre d'*Occupations #1*. Vous pouvez retrouver toutes les informations sur le programme *Occupations* à <http://www.macval.fr/occupations>

Attendre un bus

Joël Hubaut installe un abri-bus dans le musée. Il y joue l'attente d'un bus qui ne viendra jamais.

Joël Hubaut,
Sculpture latente,
arrêt sur image/arrêt
musée, 2004



Avec «Sculpture latente – arrêt sur image/arrêt musée –», Joël Hubaut met en place une installation-performance autour de l'attente, du suspend, de l'errance immobile dans un abribus, installé dans le hall, jouant de la mythologie de ce lieu de sociabilité et d'expectative. Avec cet objet de notre quotidien, c'est tout l'extérieur qui pénètre dans le musée. C'est l'amorce d'un dialogue avec l'environnement qui se noue dans cette reconstitution de la situation : attendre quelque chose dans un espace vitré.

extrait du site internet du MAC/VAL : <http://www.macval.fr/occupations>

Lien : <http://joelhubaut.juuart.com/rabbito1.html>

Sculpture latente «arrêt sur image/arrêt musée» a été présenté au MAC/VAL en octobre 2004 dans le cadre d'*Occupations #1*. Vous pouvez retrouver toutes les informations sur le programme *Occupations* à <http://www.macval.fr/occupations>

Une compression sonore



Élodie Lesourd,
Hunky Dory,
performance,
9 juillet 2006

Élodie Lesourd s'intéresse au rock comme culture. Par des œuvres sonores, des tableaux, des peintures murales et des performances, elle se réapproprie les signes et les référents légendaires de l'histoire du rock qu'elle hybride avec l'histoire de l'art. Avec *Hunky Dory*, elle s'empare de l'album éponyme de David Bowie et de ces onze chansons, pour en faire un morceau unique de 5'11". Onze musiciens, dont l'artiste, sont nécessaires pour réaliser cette performance dont la durée est celle de la chanson la plus longue de l'album, les musiciens s'arrêtant les uns après les autres. Cette compression sonore est accompagnée de compressions visuelles de tablatures et de paroles.

«Ce travail est réellement pensé en termes de sculpture, puisqu'il s'agit de matérialisation de sons, et la référence à César n'est pas anodine. C'est bien une compression. (...) Le résultat sonore s'apparente à un morceau avec ses vagues d'intensité, ses pauses mais l'ensemble relève davantage de la cacophonie.»

Élodie Lesourd

Cette performance a été notamment réalisée au MAC/VAL, dans le cadre des Rencontres vidéo #2, le 9 juillet 2006. Élodie Lesourd présente au MAC/VAL *Obituary*, exposition faisant partie du cycle Zones de Productivités Concertées du 8/02/07 au 29/04/07.

Nathalie Talec,
Sympathy for the Vinyl,
 25 mars 2006



Depuis plusieurs années, Nathalie Talec a choisi la chanson, à mi-chemin entre parodie rock et séduction de la variété, comme forme d'intervention et de création artistique. Tout dans ce projet d'infiltration sentimentale du territoire de l'art (chansons, personnages, actions, décors et images) se construit à partir de références, de citations, de descriptions d'œuvres de l'art moderne et contemporain. Elle joue avec les modes et les codes d'une culture souvent perçue comme «populaire» ou médiatique par opposition à un art sérieux et savant qui s'incarne dans le musée. Invitée du colloque «L'art peut-il se passer de commentaires», elle crée *Sympathy for the Vinyl*, avec la collaboration de Laurent Prexl, une litanie de prénoms évoquant des artistes célèbres et leur «identité» plastique.

(...) Avec Claude, les murs sont des méthodes

Avec John, le mobilier étonne

Avec Martial, les filles sont cannibales

Avec Niki, c'est nanas et paradis

Avec Vincent, ça remue dans les champs

Avec Janis, tous les chevaux hennissent

(...)

Refrain:

Comment te taire

Mes commentaires

Comment te dire

Tous mes désirs

C'est pire, c'est pire.

L'art peut-il se passer de commentaires, MAC/VAL, 2006, p. 126.

liens

- Roselee Goldberg, *La performance: du futurisme à nos jours*, Thames & Hudson, Paris, 2001.*
- Jens Hoofmann et Joan Jonas, *Action*, Thames & Hudson, Paris, 2005.*
- *Hors limites, l'art et la vie*, 1952–1994, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994.*
- Arnaud Labelle-Rojoux, *L'Acte pour l'art*, Al Dante, Paris, 2004.
- Adolphe Joanne, *Paris illustré en 1870 et 1877, guide de l'étranger et du Parisien*, Paris 1877, p. 44.
- Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, p. 153-154.
- Roland Barthes, *Le Grain de la voix*, Éditions du Seuil, Paris, 1981.

L'ÉQUIPE DES PUBLICS DU MAC/VAL

Direction de l'équipe et action culturelle

Muriel Ryngaert
tél.: 01 43 91 14 67
courriel:
muriel.ryngaert@macval.fr

Action éducative et jeune public

Stéphanie Airaud
tél.: 01 43 91 14 68
courriel:
stephanie.airaud@macval.fr

Assistant et chargé du pôle maternel

Luc Pelletier
tél.: 01 43 91 64 22
courriel:
luc.pelletier@macval.fr

Réservations des groupes

Diana Gouveia
tél.: 01 43 91 64 23
courriel:
diana.gouveia@macval.fr

Secrétariat (hors réservation)

Sylvie Drubaix
tél.: 01 43 91 61 70
courriel:
sylvie.dubraix@macval.fr

Les inventeurs, accompagnateurs de visites, ateliers et autres rencontres

Florence Gabriel
florence.gabriel@macval.fr

Marion Guilmot
marion.guilmot@macval.fr

Arnaud Beigel
arnaud.beigel@macval.fr

Julien Blanpied
julien.blanpied@macval.fr

Professeur-relais de la DAAC

Jérôme Pierrejean
courriel:
jerome_profrelais@hotmail.com

MAC/VAL

Musée d'art contemporain
du Val-de-Marne
Place de la Libération – BP 147
94404 Vitry-sur-Seine CEDEX
tél.: 01 43 91 64 20
fax: 01 43 91 64 30
www.macval.fr

Crédits photographiques

© Adagp, Paris 2007:
pour les œuvres de ses membres

© Photos Jacques Faujour:
pour les œuvres de la collection
du MAC/VAL

© Photos Marc Domage:
pour les œuvres
de Philippe Ramette
et vues d'exposition

© D.R. : autres documents