

JE

REVIENDRAI

PARCOURS#3 DE LA COLLECTION

EXPOSITION
À PARTIR DU 10 OCTOBRE 2008

(cqfd)

ce qu'il faut découvrir

 **MAC/VAL**
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
DU VAL-DE-MARNE

Pour accompagner cette nouvelle présentation de la collection du musée, le CQFD (ce qu'il faut découvrir), réalisé par l'équipe des publics, propose une exploration de la figure du voyageur, et plus largement de la notion de déplacement, de dépaysement. Marcheurs, explorateurs, colonisateurs, touristes, grands reporters, hommes d'errance, conteurs, parce qu'il appelle une polyphonie de personnages, l'ailleurs, ce territoire physique ou métaphorique à découvrir ou à (re)composer, suscite aussi une pluralité des discours. Textes littéraires, scientifiques, poétiques ou politiques, sont présents aux côtés des œuvres du Parcours*3 pour cerner plus en avant les pratiques contemporaines liées au voyage, réel ou intérieur, toutes enracinées dans une tradition artistique séculaire. A partir du 1er septembre 2008.

Ce troisième parcours résonne avec l'exposition rétrospective Nathalie Talec, artiste dont l'œuvre invite également à un voyage mi fantasmé, mi réel où se croisent de nombreux personnages, de l'explorateur ou biologiste, du cerf mythologique à l'actrice de sitcom.

Sommaire

PREMIÈRE EXPLORATION DU PARCOURS avec Alexia Fabre, conservateur en chef du MAC/VAL	UN EXIL ... ORDINAIRE MOBIL-HOME : paysage américain
LE DÉPAYSEMENT	LE RÉCIT DE VOYAGE COMME UN MIROIR
LES FORMES DU VOYAGE	Liste des œuvres du parcours *3
L'IMAGINATION MINIATURANTE	Bibliographie sélective
VOYAGE DANS LE TEMPS	

PREMIÈRE EXPLORATION DU PARCOURS#3

avec **Alexia Fabre, conservateur en
chef du MAC/VAL**



Tatiana Trouvé, *Sans titre (Je
reviendrai)*, série des « Lapsus »,
2003. Collection du MAC/VAL.

Voyager, partir, quitter, emporter, imaginer, rêver, espérer, chercher, trouver, fabriquer, réaliser, revenir... Entre autres verbes, des verbes d'action qui jalonnent ce troisième parcours de la collection, et qui racontent au fil des œuvres une histoire, de l'art et de la vie.

Cette nouvelle présentation de la collection du MAC/VAL présente des œuvres encore jamais vues pour la plupart, souvent récemment acquises, ou remontées des réserves, ou encore nouvellement produites, liées à l'histoire du musée, à l'accueil des artistes étrangers en résidence. Les œuvres de « Je reviendrai » interrogent la question du déplacement et du voyage, de leurs différentes formes et causes, de ce qui les nourrit, de ce que l'on poursuit.

Au fil des œuvres se dessine l'histoire de l'exil, de ceux qui ont dû partir pour fuir une terre brûlée (Vladimir Velickovic). Le départ de la terre natale anime *Caraiibes* d'Hervé Télémaque et *Le Bateau Kriegsschatz* de Sarkis, accompagné des photographies d'Istanbul d'Ara Güler : le bateau du départ, celui de la séparation, mais aussi les lumières de l'espoir et du futur.

Les œuvres parlent des espoirs traqués, tels des mirages (*L'Île* de Pierre Ardouvin), de la traversée du territoire et du trajet comme vérification de sa propre présence au monde au fil des kilomètres (le *Ryder Project* d'Alain Bublex), du voyage immobile dans un ascenseur (*Expansion of a Closure Step 1* de Tatiana Trouvé) pour une nouvelle appréciation de l'espace-temps, pour un autre rapport au monde.

Mais le voyage peut aussi être empêché, rencontrer des contraintes, ce dont témoignent les œuvres de Peter Klasen et de Barthélemy Toguo. Autant de signes de l'interdiction d'aller librement, de traverser les frontières, d'être empêché par ce que l'on est soi-même.

Les souvenirs de voyage de Nathalie Talec sont le fruit de la rencontre de son imaginaire et de la science, plus personnels alors, car distants de la réalité. Dans l'œuvre *Large de vue, hommage à Erik Satie*, Elina Brothérus déroule un paysage personnel, découvert, où l'exploration des terres du bout du monde rejoint celle de soi. Le transport est chez cette artiste finlandaise, un déplacement dans un ailleurs véritable, romantique, comme une fugue musicale qu'elle poursuit dans cette œuvre, mais un transport immobile aussi, un repli ou un retour sur soi.

Le voyage peut valoir pour lui-même, comme en témoigne la valise enregistreuse et diffuseuse de l'ailleurs traversé de Davide Balula (*Concrete Step Memory Recorder*) ou les expéditions entreprises par Laurent Tixador et Abraham Poincheval. *Journal d'une défaite* est bien la chronique d'un périple, inabouti certes, interrompu à Verdun, mais entrepris pour la beauté du geste : tracer sur la carte un tour de France accompli. Mais tout voyage trouve sa chute, rencontre une arrivée, se cogne au réel. C'est ce dont témoigne la longue série entreprise en 2000 par Melik Ohanian (toujours en cours), *Selected Recordings*. Elle ponctue l'ensemble du parcours, comme un fil d'Ariane, tissant un lien entre ces départs et ces arrivées, entre le réel et le rêve, toujours chargé d'espoir. Des images sans paroles, sans légendes, des voyages on ne sait où, ni quand. Une histoire sans personnages, faite de paysages et de géographie sans carte. Un parcours impossible à retracer, et pourtant une histoire universelle, connue de tous ceux qui sont partis, et qui sont arrivés. Quelque part.

Le voyage appartient à tout le monde. Il peut aussi être celui du quotidien, d'un regard qui extrait au paysage banal son potentiel de merveilleux (*La Fontaine aux amoureux* de Jean-Luc Moulène). Il peut être l'évasion du trivial, du trajet imposé, une forme de résistance chez Valérie Jouve (*Sans titre (avec Pierre Faure)*, *Time is Working Around Rotterdam* ou *Synopsis d'un territoire*). Avec un regard implacable, Jean-Luc Moulène met à plat un rêve, celui du pavillon de banlieue, avec *3 standards*, *Le Blanc*, *26 décembre 2004* : un pavillon et sa descendance, la cabane en plastique, la niche du chien, la déclinaison totale. Enfin, le foyer vu par Claude Closky : la douceur du feu de cheminée, son leurre, potentiel de danger aussi...

Cette présentation sera enrichie en cours d'année, comme l'ont été les deux précédents accrochages, eux-mêmes renouvelés plusieurs fois. De nouvelles présences d'artistes en résidences seront l'occasion de ré-interroger notre façon d'habiter le monde et de faire avec.

Nous espérons accueillir en 2009, Alain Bublex, Éric Hattan, puis Mona Hatoum, qui viendront chacun interagir avec le sujet de cet accrochage et nourrir le projet du musée de leur vision et de leur présence.

Alexia Fabre, extrait du catalogue du Parcours#3 à paraître en janvier 2009.

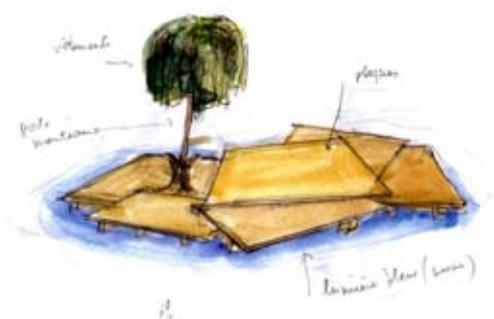


Jean-Luc Moulène, *La Fontaine aux amoureux*, 3 avril 2006, 2007. Photographie. © Adagp, Paris 2008. Collection du MAC/VAL.

LE DÉPAYSEMENT

(ou comment aller du domestique à l'exotique)

Le Chez-soi est souvent synonyme de chaleur, bien-être et d'identification. Mais il peut être vu aussi comme un enfermement mental, un espace aliénant. Dès lors, modifier la maison, sortir dehors, aller voir ailleurs deviennent des outils pour s'ouvrir, apprendre à se connaître. Les voyages de toutes sortes : randonnée, vacances, exil, produisent le dépaysement. Fantasmatique ou réel, celui-ci est l'occasion de changer son regard et de se transformer.



Le stéréotype de l'exotique : l'île déserte et son palmier, représenté à l'aide de la banalité domestique : le porte-manteau. Où est l'idéal, où est le standard ? Qu'y-a-t-il au bout du désir d'évasion ? Jouant sur les formes et sur les mots (« Lille, l'île »), Pierre Ardouvin propose une métaphore du dépaysement et une interrogation sur le spectaculaire.

■ Pierre Ardouvin, Dessin préparatoire pour *L'île*. Collection du MAC/VAL.

■ Pierre Ardouvin, *L'île*, 2007. Bois, linoléum, porte-manteau, vêtements, néons colorés. Collection du MAC/VAL.

Dans leur *Dictionnaire des lieux imaginaires*, Alberto Menguel et Gianni Guadalupi, constituent un corpus des territoires fictionnels, entités géographiques inventées et fantasmées par la littérature (Plinie, Tolkien, Rabelais ou encore Prévert). Le lecteur (voyageur) constate très vite l'omniprésence des espaces insulaires, propres à l'installation d'organisations magiques, merveilleuses, aux pays dépayés, « patries où l'impossible n'est pas incompatible avec l'environnement ».

L'île des Rêves

Dans l'océan Atlantique, à peu de distance de l'archipel Malfaisant. Elle est d'un abord difficile, car elle semble s'éloigner quand on l'approche. Il est préférable d'y arriver au crépuscule. Aux portes de la ville des Rêves, une jungle épaisse de mandragores et de pavots abrite des quantités de chauves-souris, « les oiseaux de l'île ». Au pied des murs, jaillissent deux sources qui portent le nom de Sommeil éternel et de Nuit profonde ; elles donnent naissance à une large rivière appelée Voyageur de la Nuit. Les hautes murailles de la cité ont toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. Elles sont percées de quatre

portes, dont deux mènent à la prairie de l'Indolence. Construites en brique et en fer, elles laissent échapper des rêves d'angoisse, de meurtre et de péché. Les deux autres de cornes et d'ivoire donnent sur la mer. En venant de la côte, on admirera sur la droite le temple de la déesse de la Nuit, qui, avec le temps du Coq, dressé à l'entrée du port, est le plus fréquenté de l'île ; à gauche, le palais royale ainsi qu'une petite place ornée de la fontaine des Eaux Somnolentes et, tout près, deux petits temples : la Vérité et le Mensonge. Les habitants, appelés les Rêves, se présentent sous différents aspects. Ils peuvent être longs, beaux et délicats, ou petits, revêches et laids, avoir des ailes ou un mufler ahurissant ou bien porter des robes de grand apparat.

Virgile, L'Enéide, Ier siècle avant J.-C.

Lucien de Samosate, Histoire véritable, IIe siècle après J.-C.

Dictionnaire des lieux imaginaires, Alberto Menguel et Gianni Guadalupi, Actes Sud. Collection Babel. p. 131-132.

DÉS-HABITER / DÉSHABITUER

[...] Il existe un lien étymologique entre habitude et habitation. Les habitations sont en réalité les lieux des habitudes qui durent, des lieux où les habitudes peuvent être inscrites dans un espace fait pour elles. [...]

Habitude et oubli sont les deux extrêmes de la non-connaissance. L'habituel, réconfortant parce qu'il offre la sécurité garantie de la proximité des choses et des personnes, pervertit le regard. En ce qui concerne le confort et la répétition de la vie quotidienne, de nombreux artistes et architectes essaient aujourd'hui de supprimer les habitudes ; il n'est peut-être pas possible de les supprimer totalement mais on peut tenter de les écarter. La suppression de l'habituel devient ainsi un moment fort et dangereux de la connaissance.

Georges Teyssot, « Habitudes et habitations », Exposé n°4 La maison, revue d'esthétique et d'art contemporain, Editions HXX, Orléans, 2003. p.22 et p.24.

Les tableaux d'Edward Hopper dégagent des sentiments de solitude, de mélancolie et parfois d'aliénation. Le sujet est pourtant, à de rares exceptions, le quotidien, la maison, la normalité américaine.



Edward Hopper,
City Sunlight, 1954



L'habitat est ainsi un motif de choix pour questionner non seulement les habitudes mais les standards de vie et l'idéologie masquée de l'urbanisme. Dans la grande remise en cause des institutions, les artistes des années 70, parmi lesquels Vito Acconci et Gordon Matta-Clark trouvent semble-t-il un « lieu » propice pour repenser les rapports à la propriété, au chez-soi, à la maison individuelle comme signe et horizon du bonheur de chacun.

Jean-Luc Moulène,
3 standards, Le Blanc,
26 décembre 2004 (2007).
Photographie.
Collection du MAC/VAL

Vito Acconci, *House of cars # 2*,
1988

Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974.



■ Closky, *On fire*, video, 2006.
 Courtesy galerie Laurent Godin.
 Collection du MAC/VAL.

Une vidéo qui confronte l’emblème du « home sweet home », le feu de cheminée, à l’avertissement du danger, introduit par une sonnerie d’alarme continue. En associant séduction optique et agression sonore, Claude Closky crée un *dérangement*. Manière d’appeler à ne pas s’endormir dans la quiétude du foyer et à rester vigilant sur les désirs standardisés du consommateur.

Par la reproduction et par des procédés qui induisent la déformation, l’altération, Philippe Cognée réussit à faire « bégayer » les images stéréotypées du quotidien collectif. Partant d’une photographie, la pâte de la peinture crée du mou, du flou, du trouble donc. La cité et son cortège de représentations, quittent le domaine de l’évident et du trop connu. Déformer revient ici à libérer : libérer la forme de l’objet, l’image du réalisme, le quotidien de son cliché.

LE VOYAGE COMME DÉSHABITUDE

J’ai fait aujourd’hui l’ascension de la plus haute montagne de cette contrée que l’on nomme avec raison le Ventoux, guidé uniquement par le désir de voir la hauteur extraordinaire du lieu.

Malaucène, 26 avril 1336.

Lettre de François Pétrarque à Denis Robert. Traduction de Victor DEVELAY, 1880.

Depuis Pétrarque et son ascension du Mont Ventoux en 1336, l’excursion, la randonnée, le voyage permettent de sortir de l’ordinaire. Sortir de chez-soi, changer son environnement, faire l’expérience de l’inédit créent de la déshabitude.

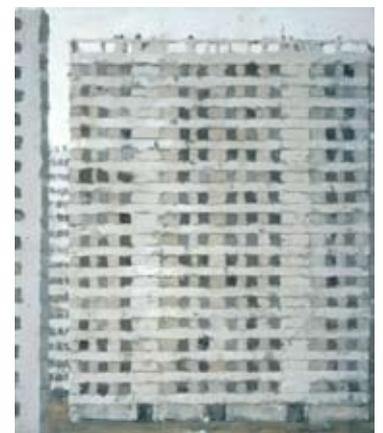
Fidèles à une pratique d’expérience du réel, Tixador et Poincheval entreprennent en 2006 de faire un tour de France en forme de cercle en vélo. L’installation et la vidéo sont produites dans cet « atelier mobile ».

Ce qui nous motive, c’est la découverte, et surtout ne jamais refaire les mêmes expériences. Nous avons vécu huit jours sur l’Ile du Frioul en face de Marseille comme des hommes préhistoriques se nourrissant de figues et de moules.

Nous avons marché de Nantes à Metz, avec une boussole, en ligne droite, d’octobre à décembre. Laurent est allé en tant que premier artiste déposer un drapeau au pôle nord géographique. (...) Nous réfléchissons en permanence à imaginer des parcours, des situations que nous n’avons jamais pratiqués.

On souhaite ainsi s’immerger dans des milieux inconnus qui génèrent des réflexions, des approches, des comportements que l’on n’aurait jamais eus sans cela.

Abraham Poincheval et Laurent Tixador, *Journal d’une défaite*, 2006



■ Philippe Cognée, *Immeuble*, 1997. © Photo André Morain.
 Collection du MAC/VAL.



■ Abraham Poincheval et Laurent Tixador, *Journal d’une défaite*, 2006. Courtesy galerie In Situ, Paris. Collection du MAC/VAL.

L'exotisme pour tous ou les vacances du Club Med



David Noble, Butlin's Skegness, The Beachcomber Bar, après 1969.
Martin Parr, *Notre sincère désir est votre plaisir*. Cartes postales de John Hinde. Paris, Éditions Textuel 2002, p.47.

Les vacances pour tous, la transhumance estivale des villes vers des lieux dédiés au loisir sont une invention récente. Le « Club Med » est devenu synonyme de ces vacances Plage-soleil-plaisir que l'on peut consommer toute l'année. Pourtant, le modèle élaboré par le Club Med, est plus original que la seule consommation de masse. Ce qu'il promeut à l'origine n'est rien d'autre qu'une expérience de l'extra-quotidien : un dépaysement autant géographique que social, une transformation de soi. Et c'est pourquoi, l'image emblématique du Club sera Tahiti, la figure exotique par excellence en France (notamment grâce à Bougainville et au *Supplément au voyage de Bougainville* de Diderot).

[...] le Club a innové en permanence : ses promoteurs ont misé délibérément sur le dépaysement radical par une modification des relations que l'on entretient ordinairement avec les autres. Rendre service aux adhérents, c'était exploiter aux mieux les possibilités de la mer et de l'espace alentour pour leur faire pratiquer des sports peu répandus à l'époque - ski nautique, chasse sous-marine, tennis - ou les classiques volley-ball et autres parties de pétanque. Mais c'était aussi les installer dans une ambiance dépayssante, voire fabuleuse et lointaine. Corfou, dans les années 1950, c'est le bout du monde. La nouvelle manière de vivre, qui inversait les normes sociales dominantes, compensait simultanément l'absence de confort qui faisait partie, comme le vouvoiement, le sens de la hiérarchie, etc., de la « nonimportance des choses sans importance »... pour employer le langage indigène, celui des G0 (la formule serait originaire de Tahiti, dont on sait qu'elle fut pendant longtemps le modèle de la « vraie vie » au Club).

Le contact, la possibilité d'être autre, de participer à l'aventure de la différence, la liberté (du tutoiement à la libération des mœurs en passant par la possibilité de se mettre en scène ou de faire autant de sports que l'on voulait), voilà des choses importantes. L'essentiel était d'arracher les clients à leur environnement physique et social habituel - un arrachement symbolisé par des rites d'entrée au village marquant avec force la différence avec le dehors.

Alain Ehrenberg, *Le Club Méditerranée 1935-1960, Les Vacances*, Autrement, Paris, 1990

Dans les *Films de vacances*, les Kolkoz traversent des espaces urbains en touristes, depuis l'aéroport jusqu'à l'hôtel au centre ville jusqu'à la plage, en empruntant taxis, métros, trains... Ces documents adoptent les codes esthétiques du film amateur et entretiennent en ce sens, un rapport ténu avec la sphère privée et stipulent l'authenticité d'une expérience vécue. Tout cela ne porterait pas grand intérêt si une opération, la numérisation en 3D de ces images filmées, ne venaient profondément en modifier la nature. Dans ces images, la banalité de l'expérience vécue adopte les traits de l'hyper



Kolkoz, *Films de vacances Hong-Kong*, 2000.

banal. La version numérisée du film fait basculer l'expérience touristique de la traversée de l'ordinaire vers un hyper-ordinaire, et emporte avec elle toute une idéologie de l'authenticité.

L'expérience touristique est rendue inauthentique par la numérisation des images filmées, et le film de famille perd sa relation privilégiée au vrai.

Cargo Sofia – Paris : se faire étranger chez-soi

Avec *Cargo Sofia – Paris*, le collectif allemand Rimini Protokoll propose à 45 personnes d'embarquer à bord d'un camion, en compagnie de deux vrais routiers bulgares, pour un voyage à travers des zones d'activités industrielles – rampes de chargement, entrepôts, restoroutes – de la région parisienne. On y écoute les histoires de ces forçats de la route dans une Europe aux frontières abolies. Le camion, petite salle de spectacle nomade, fait le tour des grandes métropoles européennes. La façade vitrée se fait écran de projection (de films tournés dans d'autres villes) ou fenêtre montrant le décor naturel. Documentaire en chair et en os, ponctué d'interventions artistiques et de rencontres inattendues, *Cargo Sofia – X* (Berlin, Marseille ou Paris) crée un espace théâtral atypique et nomade où les spectateurs, passant de l'image au réel, de leur banlieue à d'autres villes, perdent leurs repères spatio-temporels.



CARGO SOFIA-X de STEFAN KAEGI
[RIMINI PROTOKOLL]

Sortir du territoire, sortir de la langue

Pour Gilles Deleuze et Félix Guattari, la langue est un lieu de pouvoir, la littérature un lieu de lutte. Prenant comme modèle Kafka, ils pronent le renversement : plutôt que de vouloir être dans son « territoire », être « nomade » dans sa propre langue.

Combien de gens aujourd'hui vivent dans une langue qui n'est pas la leur ? Ou bien ne connaissent même plus la leur, ou pas encore, et connaissent mal la langue majeure dont ils sont forcés de se servir ? Problème des immigrés, et surtout de leurs enfants. Problème des minorités. Problème d'une littérature mineure, mais aussi pour nous tous : comment arracher à sa propre langue une littérature mineure, capable de creuser le langage, et de le faire filer suivant une ligne révolutionnaire sobre ? Comment devenir le nomade et l'immigré et le tzigane de sa propre langue ?

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Minuit, 1975, p.33.

Là caméra frôle un mur, puis la scène se précise : deux enfants, le visage et la main d'un répétiteur qui leur enseigne leur propre langue, le wolof. Conviés dans l'apprentissage d'une langue, nous sommes incapables de déceler le roulement infime nécessaire à l'écart entre «clair» et «souper». À force de répétition, nous y parvenons un temps. Puis, comme l'enfant nous échouons, de nouveau obligés de croire à des traductions. L'homme lance des mots que ses élèves relancent. Dans ce staccato aux allures de poésie abstraite, il est question de noir et de blanc, de lumière et de teintes. En suivant le regard des enfants, la caméra s'accroche sur la lueur d'un néon où sont posés des papillons de nuit. Hypnotique, le motif se superpose à la ritournelle des enfants. À mesure que le rythme s'accélère, celle-ci glisse vers un champ lexical à double tranchant. De simples notions perceptives sont doublées par le discours de la différence : «Xees» [clair de peau] «ñàak» [l'autre].

Olivier Michelon, Collection « C'est pas beau de critiquer ? », MAC/VAL – AICA, Association Internationale des Critiques d'art.

Texte en entier téléchargeable sur le site Internet du musée : <http://macval.fr/editions-aica/>



Anri Sala, *Lakkat*, 2004.
Vidéo. Collection du MAC/VAL
(hors Parcours #3)

LES FORMES DU VOYAGE

Ou l'esthétique du promeneur

[...] je ne puis méditer qu'en marchant ; sitôt que je m'arrête, je ne pense plus, et ma tête ne va qu'avec mes pieds.

Jean-Jacques Rousseau, Les Confessions, Gallimard - Collection Folio Classique, 1995.

On ne voyage pas pour se garnir d'exotisme et d'anecdotes comme un sapin de Noël, mais pour que la route vous plume, vous rince, vous essore, vous rende comme ces serviettes élimées par les lessives[...].

Nicolas Bouvier, Le Poisson-scorpion, éditions Gallimard, Paris, 1982, puis Folio, Paris, 1996.

Voyage, mouvement, déplacement, parcours : les figures de la mobilité s'imposent comme forme d'art à part entière. Dans le champ de la représentation, le corps en mouvement dans un espace est chargé de symbolique : il convoque à la fois la métaphore du chemin et de la voie, mais aussi une réflexion politique liée au territoire et à l'itinéraire ou encore, parfois, une démarche scientifique de compréhension du monde.

MOUVEMENTS MÉTAPHORIQUES

Métaphore

Étymologiquement, la métaphore signifie le déplacement, le fait de transporter quelque chose d'un lieu à un autre. L'homme qui marche est donc un individu littéralement métaphorique, qui fait du transport le principe même de son existence, sa signification. Mais le processus dans lequel il est engagé, ses déambulations, entretiennent avec la figure de la métaphore un rapport beaucoup plus fondamental encore qui repose sur une homologie processuelle. De même que les transports amènent celui ou celle qui les vit à changer de lieu et d'espace continuellement, de même que « pratiquer l'espace [...] c'est, dans le lieu, être autre et passer à l'autre⁶⁷ », de même la métaphore est passage du sens d'un mot à une signification autre, translation d'un terme dans un contexte différent dans lequel il se voit octroyer une signification nouvelle, déplacement du sens dans l'autre. C'est ce bougé de et dans la signification, ce déplacement comme sens, qui fait que « la métaphore ouvre [...] l'errance du sémantique » et que, avec elle, « la signification sera dans une sorte de disponibilité⁶⁸ ». On est ici tout proche du « signifiant flottant », mis en évidence par Lévi-Strauss, dont il fait la marque de l'art. L'artiste qui conçoit la marche comme la ressource même de son travail, se retrouve partie prenante de ce déplacement du sens, de son errance, et, par le biais des détours et des dérives inventés par ses déambulations, participe d'une mise en suspens de l'acquis et de la signification de l'espace, de la ville et de ses signes, du paysage, de la relation à la durée... Il produit leur ébranlement, leur

flottement, en inventant une déstabilisation métaphorique.

Gilles Tiberghien, « La marche, émergence et fin de l'œuvre », *Les figures de la marche*, RMN/ Musée Picasso d'Antibes, Paris, 2000, p.275.

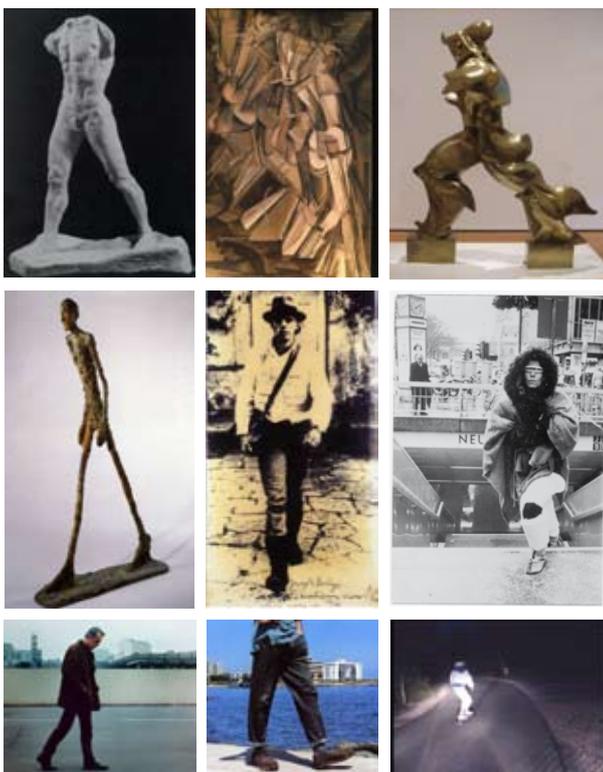
Note 47 : Michel de Certeau, *L'invention du quotidien I (arts de faire)*, Gallimard Folio, Paris, 1980 (pour la première édition) p.164.

Note 48 : Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris, 1972, p.287.



La vidéo de Kimsooja rend compte d'une performance réalisée entre le MAC/VAL à Vitry et l'église Saint-Bernard à Paris. Son déplacement, soigneusement choisi, trace un itinéraire symbolique. Chargé, dans tous les sens du terme, son parcours renvoie aux difficultés de l'exil et du déracinement, tandis que l'arrivée à l'église Saint-Bernard à Paris rappelle la situation toujours tragique aujourd'hui des sans-papiers dans notre pays.

Garder la trace du mouvement sans le figer et utiliser la signification du geste sont des préoccupations artistiques majeures. Une sélection subjective et non exhaustive d'œuvres ouvre une promenade visuelle entre sculpture, peinture, vidéo, installation et photographie :



Kimsooja, *Bottari truck – Migrateurs*, 2007, vidéo. © Photo Thierry Depagne. Collection du MAC/VAL.

Auguste Rodin, *L'Homme qui marche*, 1900 – 1907, sculpture bronze

Marcel Duchamp, *Nu descendant l'escalier*, 1912, huile sur toile

Umberto Boccioni, *Formes uniques de continuité dans l'espace*, 1913, sculpture bronze

Alberto Giacometti, *Homme qui marche I*, 1960, sculpture bronze

Joseph Beuys, *La Rivoluzione siamo noi*, 1971, sérigraphie sur polyester et texte manuscrit

Nathalie Talec, *Cinq minutes sur la route du pôle*, 1983, photographie. Collection du MAC/VAL.

Francis Alÿs, *Magnetic shoes*, La Havane, 1994, vidéo.

Valérie Jouve, *Sans titre (Les Figures avec Pierre Faure)*, 1997-2000, photographie. © Photo Jacques Faujour © Adagp, Paris 2008. Collection du MAC/VAL.

Cécile Paris, *Bianca*, 2002, vidéo. Collection du MAC/VAL.

Seulgi Lee, *Marcher sur les poissons*, 2007, vidéo visible sur le site Internet de l'artiste <http://seulgi.free.fr/poissons.html>

Davide Balula, *Concrete Step Memory Recorder*, 2005- (œuvre perpétuellement inachevée), sculpture mobile. Courtesy galerie Frank Elbaz. Collection du MAC/VAL.

En parallèle à cette iconographie du marcheur, ancrée dans l'histoire de l'art, une série de références littéraires et philosophiques, articulée par Dominique Baqué ouvre des passages et des coïncidences entre les catégories de la création :

Avec les artistes marcheurs et plus encore, avec les « piétons planétaires » que sont Francis Alijs et le laboratoire Stalker, la marche, bien au delà d'un simple déplacement spatial, engage une mobilité du corps et du psychisme, réactive le monde, invente de nouveau ailleurs. Elle est indissociablement mouvement du corps et nomadisme de la pensée.

Or la marche a depuis fort longtemps été associée au cheminement même de la pensée qui, pour se déployer comme telle, requiert un double et indissociable rapport au temps et à l'espace.

Dès l'Antiquité, les péripatéticiens désignent ces disciples d'Aristote qui, accompagnant leur maître dans ses déambulations, inventaient au fil des pas une pensée neuve. [...]

Le pas, associé au souffle et imprégné de pensée, est pour Dante le principe de la prosodie. Pour évoquer la marche il recourt à une foule de tournures charmantes. Pour lui, philosophie et poésie sont toujours en marchant, toujours sur pieds. [...] Le pied du vers est un pas. [...]

Nietzsche, qui enjoignait les philosophes à demeurer assis le moins possible et à n'accorder foi qu'aux idées advenues en plein air, lorsque le corps se meut librement. Car point de pensée sans corps : davantage encore, point de pensée qui ne trouve sa force, sa puissance active, à partir d'un corps sans cesse mobile. [...]

Or, à travers son périple italien, à travers l'éloge ébloui de Gênes, c'est tout un univers éminemment « plastique » - soleil, lumière, couleurs, formes - que va découvrir Nietzsche.

Dominique Baqué, *Histoires d'ailleurs, Artistes et penseurs de l'itinérance*, Editions du Regard, Paris, 2006

DÉRIVE

On trouve la dérive, l'errance ou encore la flânerie dans toute la littérature, le cinéma et les arts visuels. Porteuses d'une forte symbolique métaphysique et aussi parfois d'un rapport utopique à l'espace, les formes de dérive sont de véritables procédés utilisés par les artistes. En supprimant la notion de destination et d'efficacité, ils permettent de créer un rapport distendu, voir incertain au temps et à l'espace, laissant une large place au hasard.



Ascenseur pour l'échafaud, photographies de tournage.

Dans le film *Ascenseur pour l'échafaud* (1958) de Louis Malle, une scène célèbre montre l'héroïne, Florence Carala (jouée par Jeanne Moreau), en pleine dérive dans la ville. Cette marche citadine, au hasard, symbolise la perte de tous les repères et une forme moderne de solitude dans la foule. La scène complète est visible sur Internet à l'adresse suivante :

<http://fr.youtube.com/watch?v=saG7EELfMM>.



Cécile Paris, *Le Doorman*,
2004, vidéo. Collection du MAC/VAL

« [...] un doorman, en uniforme marche le long de Battery Park (une promenade touristique à New York). Le soleil se couche et cet homme décide sans raison apparente de laisser tomber sa veste avant de quitter le champ de l'image. » décrit Cécile Paris à propos de sa vidéo.

Le personnage s'est-il libéré du poids de sa fonction ? Court-il vers une nouvelle vie ? Avec une séquence très simple, l'histoire prend corps, un geste infime devient lourd de sens.

Quelques extraits de la revue *Potlatch*, édités entre 1954 et 1957 par l'Internationale lettriste (mouvement artistique et littéraire d'avant-garde, du milieu du 20^{ème} siècle) présentent la dérive comme outil de transformation de notre rapport à l'environnement urbain. Postulant que « La beauté nouvelle sera DE SITUATION, c'est-à-dire provisoire et vécue », ils utilisent la dérive comme moyen esthétique mais aussi politique.

Les grandes villes sont favorables à la distraction que nous appelons dérive. La dérive est une technique du déplacement sans but. Elle se fonde sur l'influence du décor. [...]

Nous rappelons qu'il s'agit d'inventer des jeux nouveaux.

G.-E. Debord, Jacques Fillon, extrait de Guy Debord présente *Potlatch* (1954-1957), Gallimard collection Folio, Paris, 1996, p. 91.

LA DÉRIVE AU KILOMÈTRE

Un article de Christian Hebert publié par France-Observateur dans son numéro du 19 août réclame une solution radicale à la difficulté de stationnement dans Paris : l'interdiction de toutes les voitures privées à l'intérieur de la ville, et leur remplacement par un grand nombre de taxis à tarif modique.

Nous ne saurions trop applaudir à ce projet.

On connaît l'importance du taxi dans la distraction que nous appelons « dérive », et dont nous attendons les résultats éducatifs les plus probants.

Le taxi seul permet une liberté extrême des trajets. Parcourant des distances variables en un temps donné, il aide au dépaysement automatique. [...] Le déplacement sans but, et modifié arbitrairement en cours de route, ne peut s'accommoder que du parcours, essentiellement fortuit, des taxis.

L'adoption des mesures proposées par M. Hebert aurait donc l'avantage – outre le règlement égalitaire d'un problème particulièrement irritant – de permettre à de larges couches de la population de s'affranchir des chemins forcés du « Métrobus » pour accéder à un mode de dérive jusqu'ici assez dispendieux.

Michèle Bernstein, extrait de Guy Debord présente *Potlatch* (1954-1957), Gallimard, collection Folio, Paris, 1996, p. 64.



■ Peter Klasen, *Rappel 60*, 1980, acrylique sur toile. © Photo Claude Gaspari © Adago, Paris 2008. Collection du MAC/VAL.

Dans l'œuvre de Peter Klasen, ces panneaux routiers hyperréalistes, organisant une confrontation directe entre représentation et réalité, instaurent l'idée de limitation, d'interdiction. La dérive et la mobilité en toute liberté ne seraient-elles que vues de l'esprit ?

REGARDS MOBILES SUR LA VILLE

La mobilité ne s'incarne pas que dans la représentation du corps mais aussi dans l'enregistrement du point de vue. Matérialisé par la photographie, la vidéo ou encore la littérature, le regard en mouvement intervient comme révélateur et agent de transformation.

Pour se rendre de Paris à Bobigny en vélo, on rejoint le canal de l'Ourcq place Stalingrad. On quitte Paris au parc de La Villette. On passe sous un pont, et c'est Pantin. Il suffit ensuite de longer le ruban d'eau. Défilent les moulins de Pantin, la mairie, les petits immeubles, de vastes usines abandonnées, des entrepôts, des rideaux d'arbres, les ateliers de la SNCF où l'on construit les nouveaux TGV, des fresques sauvages qui font l'objet d'une compétition à la fois secrète et effrénée, et que leurs auteurs renouvellent chaque semaine... Des faisceaux de rails suivent le tracé de la piste, sur lesquels passent les métros qui se dirigent vers Bobigny. A une quinzaine de minutes de Paris, sur la droite, on voit se dresser les tours de la cité Karl-Marx. On quitte le canal par le pont de la Folie. La bibliothèque se situe deux croisements plus loin. Sur les dépliants que l'office du tourisme a fait réaliser pour promouvoir la ville, on apprend que Bobigny peut se réclamer de nombreux patrons. Parmi eux, Henri IV - la «folie», c'est la sienne. Il s'y arrêtait, au retour de ses chasses à Livry. Le bon roi Henri IV, son goût pour les femmes, son amour du peuple, son horreur des guerres, sa tempérance religieuse, son origine béarnaise, son enfance à Pau.

On croise sur le chemin toutes sortes de gens. Des ouvriers qui déjeunent à midi d'un sandwich, assis sur des rouleaux de câble ; des coureurs, seuls, en petits groupes, portant le débardeur ou le K-Way; des jeunes gens qui promènent des molosses; des vagabonds, entraperçus, fuyants, inquiets ; des jeunes femmes qui pique-niquent sur un talus, ou téléphonent, le portable à l'oreille; des parents qui roulent lentement à côté de leurs enfants. Le chemin est agréable et changeant, les paysages se succèdent à une telle rapidité, ils sont comme une mosaïque pédagogique bariolée, présentant d'une façon enjouée les différents visages d'une ville, les usines, les logements, les jardins, les friches. Et puis il y a la sensation de l'air, si rare à Paris, le vent qui glisse ou balaie la rive, le soleil, la pluie, le silence. Et parfois des pêcheurs.

Marie Desplechin et Denis Darzacq *Bobigny centre ville*, Actes Sud, Paris, 2006, p.37- 38.

Scandé graphiquement par des lignes architecturales au cœur même de l'image ou généré par le montage et le cadrage, le rythme vient traduire un rapport à l'espace urbain, créant rapidité et fragmentations de la perception du paysage :



Alexander Rodchenko, *Gathering for a Demonstration*, 1928.

Valérie Jouve, *Time is working around Rotterdam*, 2006, vidéo. © Adagp, Paris 2008. Collection du MAC/VAL.

Chez Rodchenko, le basculement du point de vue et le cadrage dynamique organisé par un fort contraste entre gros plan et plan éloigné, transforme la ville en un espace constructiviste. Défini par des lignes de forces accentuées, le paysage urbain devient rythmique et vertigineux.

Valérie Jouve s'attache elle aussi aux rythmes et à la plasticité de la ville. Elle crée une « musique visuelle » par la recherche de nouvelles temporalités (grâce au montage vidéo) et par une recomposition permanente de l'espace à partir de vues hétérogènes. Elle utilise un « corps-caméra » pour chorégraphier la réalité.



Alfred Stieglitz, *From my window at the Shelton-West*, 1931, photographie.

Alain Bublex, *Dinner Time*, 2005, vidéo. Courtesy Galerie GP & N Vallois, Paris. ©Adagp, Paris 2008. Collection du MAC/VAL.

Le mouvement dans la ville, c'est aussi celui de la construction, de l'évolution permanente du bâti et du paysage urbain. L'architecture en projet et en chantier devient porteuse, que cela soit dans le domaine du réel ou de l'imaginaire, d'une forme d'utopie.

Depuis le début des années 1990, Alain Bublex se consacre à l'invention d'un regard nourri d'utopies qu'il porte sur la ville et le paysage. Inspirée de projets imaginés dans les années 60 par le collectif Archigram, la série *Plug-in city*, dont *Dinner Time* est un prolongement, propose une véritable réinvention du réel. Le paysage est envisagé comme un perpétuel chantier. Dans *Dinner Time*, les Plug sont devenus le prétexte pour entreprendre un portrait de la ville archétype du XXI^{ème} siècle.

L'IMAGINATION MINIATURANTE

De la projection d'un imaginaire, d'un idéal à la modélisation d'une réalité

Espace de projection, outil de conception ou instrument de persuasion...
Objet-étape éphémère ou forme définitive et stable... La maquette ou modèle réduit n'est plus seulement montré dans les expositions d'architecture ou de sculpture. Réductions de projets, paysages miniatures entièrement façonnés par l'imaginaire ou modélisation de l'existant, la maquette qui entre dans le champ de l'art contemporain entretient différentes formes de négociation avec le réel. En volume ou à plat, elle joue sur les codes visuels familiers au grand public. Ludique et didactique, elle permet la projection et donne l'illusion au spectateur de maîtriser l'objet réduit.



David Noble, *Butlin's Pwllheli, Train and Panorama*, après 1969.

L'EFFET GULLIVER



Slinkachu, *Tourists*, London, 2006

Laurent Tixador, *L'Inconnu des grands horizons*, 2002. Courtesy galerie In Situ, Paris. Photo Marc Damage.

Le modèle réduit est un espace de projection mentale. Le déplacement virtuel que constitue la « projection » est une forme de voyage imaginaire. Dans *La Poétique de l'espace*, au chapitre 7 traitant de la miniature, Gaston Bachelard, relate une page d'Hermann Hesse publiée dans la revue *Fontaine* (n°57, p.725) :

Un prisonnier a peint sur le mur de son cachot un paysage : un petit train y entre dans un tunnel. Quand ses geôliers viennent le chercher, il leur demande « gentiment qu'ils attendissent un moment pour que je puisse vérifier quelque chose. A leur habitude, ils se mirent à rire, car ils me regardaient comme un faible d'esprit. Je me fis tout petit. J'entrai dans mon tableau, montai dans le petit train qui se mit en marche et disparut dans le noir du petit tunnel. Pendant quelques instants, l'on aperçut encore un peu de fumée floconneuse qui sortait du trou rond. Puis cette fumée se dissipa et avec elle le tableau et avec le tableau ma personne »

Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, 1957.



Patrick Tosani, *Intérieur externe*, 2006. Courtesy galerie Claudine Papillon © Adagp, Paris 2008. Collection du MAC/VAL

La maquette, la miniaturisation produit une sorte « d'effet Gulliver » qui fascine le spectateur par la réduction de l'échelle et de la vie quotidienne. Au chapitre 4 du roman de Jonathan Swift, le héros fait la description de Mildendo, capitale de Lilliput :

La première requête que je présentai, après avoir obtenu ma liberté, fut pour avoir la permission de voir Mildendo, capitale de l'empire ; ce que l'empereur m'accorda, mais en me recommandant de ne faire aucun mal aux habitants ni aucun tort à leurs maisons. Le peuple en fut averti par une proclamation qui annonçait le dessein que j'avais de visiter la ville. La muraille qui l'entourait était haute de deux pieds et demi, et épaisse au moins de onze pouces, en sorte qu'un carrosse pouvait aller dessus et faire le tour de la ville en sûreté ; elle était flanquée de fortes tours à dix pieds de distance l'une de l'autre. Je passai par-dessus la porte occidentale, et je marchai très lentement et de côté par les deux principales rues, n'ayant qu'un pourpoint, de peur d'endommager les toits et les gouttières des maisons par les pans de mon justaucorps. J'allais avec une extrême circonspection, pour me garder de fouler aux pieds quelques gens qui étaient restés dans les rues, nonobstant les ordres précis signifiés à tout le monde de se tenir chez soi, sans sortir aucunement durant ma marche.

Jonathan Swift, *Les voyages de Gulliver*, Chapitre IV (extrait).

PROJECTION D'UN IDÉAL

Utopie constructiviste et moderniste. Renouvellement des formes, de la cité ou de la société... L'art, dans l'idéologie constructiviste ou moderniste, fait partie de l'organisation de l'espace collectif et ordonne la volonté d'une œuvre d'art totale à l'échelle de la cité.

L'œuvre d'art se définit par son utilité, fait partie d'une esthétique qui s'étend à la société entière. Elle ne se conçoit donc que comme une partie d'un ensemble plus vaste comprenant aussi bien la maison, avec son organisation intérieure, ses meubles, ses ustensiles quotidiens et son aspect extérieur, que l'environnement urbain.

Outil de domestication de l'architecture, la maquette joue alors sur les codes dominants pour rendre intelligible au plus grand nombre le projet et permet la projection dans cet idéal.



Tatlin, *Monument pour la Troisième Internationale*, 1919.
ADAGP, 2008.

Le Corbusier et la maquette de la ville radieuse, sans lieu, 1930.
Photographie FLC L4193053. © FLC ADAGP, 2008.



Dans la lignée des architectes utopistes de la fin du XVIII^{ème} siècle, et s'appuyant sur les recherches et propositions d'autres architectes comme Tony Garnier ou Le Corbusier, Alain Bublex met au point depuis le début des années 1990 un programme de réinvention du réel et de la ville. Le groupe d'architectes utopistes Archigram, et plus particulièrement le travail de Peter Cook, l'amènent à imaginer une ville modulaire, à envisager le paysage comme un chantier perpétuel. *Plug-in city*, 1964-2000, dont le MAC/VAL a fait l'acquisition en 2001 est la première oeuvre de ce programme. Une reproduction du plan de Peter Cook datant de 1964 est intégrée à la composition ; il constitue le fondement des modélisations informatiques mêlant réel et virtuel que compose Alain Bublex. Aujourd'hui, le projet *Plug-in City* (2000) perd progressivement sa relation presque exclusive à l'architecture pour s'ouvrir au paysage dans son ensemble. Dans les films créés à Houston, les « Plugs » sont devenus le prétexte pour entreprendre un portrait de la ville archétype du XXI^{ème} siècle.

Alain Bublex, *Plug-in city*, (1964-2000), 1964-2000.
Collection du MAC/VAL.

Alain Bublex, *Dinner time*, 2005. Courtesy Galerie GP & N Vallois, Paris. ©Adagp, Paris 2008.
Collection du MAC/VAL.

Je désire un univers parfait. À mon avis, on pourrait se laisser inspirer de ce travail de réellement construire une ville, de construire tout, presque une civilisation. Absalon

Entre sculpture, design, architecture et urbanisme, les compartiments d'Absalon – uniformément recouverts d'une couche de peinture blanche – ont de forts liens avec l'architecture moderniste et avec le minimalisme. Les cellules (créées par Absalon entre 1987 et 1993) reflètent les idéaux des systèmes collectifs et sociaux d'ordre et de fonctionnement, articulant en même temps des fantasmes individuels de recul et de démarcation. Bien que les cellules n'aient pas forcément été construites en tant qu'espaces fonctionnels, l'idée d'une utilisation potentielle leur est immanente. Le terme de cellule implique une multiplicité modulaire basée sur l'universalité uniforme et la réduction.

Delphine Coindet utilise l'outil informatique pour modéliser des objets qu'elle fait ensuite réaliser par des fabricants industriels. Elle pratique ainsi le dessin sur ordinateur avant de passer de deux à trois dimensions à l'aide d'un logiciel de CAO (création assistée par ordinateur) de manière à estimer l'inscription de l'objet dans l'espace. Avec la fabrication, elle fait accéder



Absalon, *Cellule*, 1993



Delphine Coindet, *Tunnel*, 1994.
Collection du MAC/VAL

l'objet virtuel à la réalité. Les matériaux utilisés rendent compte de l'aspect froid et lisse de l'image créée par ordinateur.

Tunnel de Delphine Coindet fut réalisé pour la première fois en 1994. Il s'agit de l'une des premières sculpture/image de l'artiste, et certainement l'une des plus emblématiques. Elle y exprime cette question du seuil et du passage d'un espace métaphorique, symbolique ou abstrait, à une réalité tangible.



Michel De Broin, *Energie réciproque*, 2008

La maquette est ici espace de projection dans un projet inadmissible. A l'origine d'*Energie réciproque*, un constat simple : utilisant de plus en plus l'automobile pour se déplacer, l'homme contemporain fait peu d'exercice et stocke inutilement de la graisse. Pendant qu'il engraisse, l'automobiliste dépense de l'énergie fossile non-renouvelable. L'approche scientifique décalée du projet présente ici une alternative improbable à cette crise : produire un bio-carburant à partir des tissus gras humains. Dans tout son travail, l'artiste met en jeu différentes traductions des principes de retournement, de parasitage, de résistance. Ces systèmes agissent comme des métaphores de l'espace social et des enjeux de pouvoir qui s'y développent.

Comme le dit Tatiana Trouvé, les *Polders* manifestent la possibilité de réaliser un projet en utilisant les changements involontaires opérés par la mémoire (qui sont aussi des changements d'échelle).



MODÉLISATION DU RÉEL

Je possède d'autant mieux le monde que je suis habile à le miniaturiser.
Gaston Bachelard, Poétique de l'espace, chapitre 7, La miniature, P.U.F., 1957.

Instrument de pouvoir, de communication ou de séduction, le modèle réduit met en œuvre des codes, des symboles qui l'éloignent encore un peu plus d'une expérience du réel.

Fabriquer des maquettes couvertes de couleurs et rendues en quelque sorte trompeuses par les fards de la peinture est le fait non pas d'un architecte soucieux de se faire comprendre, mais d'un ambitieux qui, pour se faire admirer, s'efforce de charmer et d'occuper l'œil du spectateur, en détournant son esprit de l'examen correct des parties soumises à son jugement. C'est pourquoi je souhaiterais qu'on te présente des maquettes non pas figolées, poncées et enjolivées avec un art consommé, mais simples et nues afin de permettre de juger le talent de l'inventeur et non l'adresse de l'exécutant.
Leon Battista Alberti, De re aedificatoria, vers 1540.

Tatiana Trouvé, *Polder*, 2005. © Photo Florian Kleinfenn. Courtesy galerie Emmanuel Perrotin, Miami & Paris. Collection du MAC/VAL

Lorsque la maquette manifeste, dénonce le standard et l'échec de l'utopie... elle met en doute le réel :

L'architecture de type fonctionnaliste que Didier Marcel prend, par exemple, pour modèle dans ses maquettes, est l'héritière des utopies modernistes ; ces maquettes, qu'elles soient des maquettes de bâtiments détruits ou neufs, sont des modélisations de bâtiments préexistants (hangars, immeubles, garages), un type d'architecture procédant, d'une manière plus ou moins lointaine, des préceptes du fonctionnalisme. En règle générale, les maquettes, en architecture, matérialisent un projet. Didier Marcel procède à un détournement de la fonction habituelle de cette forme, en reproduisant des constructions existantes – en procédant à la modélisation d'une réalité, et non à la projection d'un idéal. La maquette acquiert ainsi dans son travail un sens très différent de ce qu'elle représente d'une part dans l'architecture « standard », et d'autre part dans l'architecture avant-gardiste, où le terme de projet prend le double sens d'ébauche avant réalisation et de dessein social. On passe ici de la projection de l'utopie avant-gardiste dans la réalité à sa réversion dans l'art – processus au terme duquel la maquette constitue une forme de monument à une architecture qui s'est révélée impuissante, une fois confrontée à sa réalisation effective, séculaire, à remodeler politiquement l'espace social.

Vincent Pécoil, *Didier Marcel*, Fonds régional d'art contemporain de Franche-Comté, Dole, Centre régional d'art contemporain, Sète, 2001.



Didier Marcel, *Tribune (Karting)*, 2004. Collection du MAC/VAL. (hors Parcours #3)



Dan Graham, *Homes for America*, 1965.

Dan Graham, *Alteration of a suburban house*, 1974-1987.

novembre 1966, lors de l'exposition Project Art au Contemporary Wing of Finch College Museum of Art de New York, que Dan Graham présente pour la première fois *Homes for America*. L'œuvre est constituée d'un ensemble de diapositives montrant sans artifice l'architecture sérielle des pavillons de banlieue construits dans l'immédiate après-guerre.



Les maquettes des immeubles que le personnage arbore sont des étendards dérisoires, des provocations à l'utopie. Manière d'interpeller l'histoire, d'en revenir au projet Monsieur Hulot se perd dans le dédale des bureaux cloisonnés de la ville de Playtime.

Jordi Colomer, *Anarchitekton (Bucarest)*, 2003. Courtesy Galerie Michel Rein, Paris. © Adagp.

Julian Opie, *Tate Modern*, 2000.

Sammy Engramer, *Pavillon pour un kilo de nouilles*, 2004.

Jacques Tati, *Playtime*, 1960.

VOYAGE DANS LE TEMPS



Voyage de tête non de jambes, Jean Dubuffet.

Si le musée propose un voyage, l'œuvre situe précisément le regardeur devant le temps. L'œuvre tisse une partie du présent au passé, invite à regarder en arrière dans l'entassement continu d'images que l'histoire de l'art cherche à rendre vivantes. Souvenir, mémoire, histoire... L'auteur peut retoucher le passé, le teinter de rose dans le but de se consoler du sentiment de perte, ou au contraire garder le plus possible la vérité du détail. Quelle couleur le souvenir donne-t-il à l'œuvre ? Nostalgie ou coup de poing dans le présent ?

La courbe dynamique d'un paysage se dessine à partir de fragments de contreplaqué découpés juxtaposés en volumes colorés. Chaque forme est l'emblème d'un objet, d'un corps, d'une plante, et les couleurs lumineuses font écho à celles de son île natale, Haïti. Associé à la Figuration Narrative, le travail d'Hervé Télémaque se nourrit de son expérience, son quotidien, d'images intimes ou plus médiatiques.

LE MAL DU PAYS

Dans l'*Odyssée* d'Homère, l'épopée que vit Ulysse marque son désir obsédant de retour au foyer (nostos) et lui inflige une douleur psychologique (algos). C'est « le mal du pays » ou encore le sentiment nostalgique qui va pour le héros aller jusqu'au dépérissement causé par le regret obsédant du pays natal.

Sur les toits terrasse de New-York, un homme endimanché s'installe, au bord du vide, pour y écouter avec nostalgie sur son tourne-disque une version de « I Love Paris » [1953], musique de Cole Porter. A chaque vidéo, un seul personnage, une seule action et un seul décor. Chacun leur tour, les éléments structurant la narration débordent le réel et nous emmènent ailleurs.

Shilpa Gupta, *Memory*, 2007.
© Photo Jacques Faujour © Adagp, Paris 2008. Collection du MAC/VAL



Hervé Télémaque, *Caraïbe*, 1993, tableau-relief. © Photo André Morain © Adagp, Paris 2008. Collection du MAC/VAL



Cécile Paris, *Le mal du pays*, 2006, vidéo. Collection du MAC/VAL

COURT-CIRCUITER LE PATHOS



Pierre Ardouvin, *Holidays*, 1999-2006, installation. Courtesy Galerie Chez Valentin. © Adagp, Paris 2008. Collection du MAC/VAL

Fin du voyage. Feu, lumière, son, la tragédie renvoie à un sentiment insupportable, rappelle autant des situations que des époques déchirées. Le montage de la bande sonore en lecture inversée brouille la mémoire qui n'est plus soumise à l'effet nostalgique de la musique. Toute la plasticité de l'installation agit comme un coup de poing.



La nostalgie peut fonctionner comme maintien des liens relationnels. Se rappeler des gens qui font partie de notre passé permet de se replacer dans un ensemble plus vaste d'appartenance. Un sentiment de sécurité et d'attachement peut passer par l'image.

Sabine Weiss, *Etude sur les habitants du Val-de-Marne*, 1986, photographies. © Photo Claude Gaspari. Collection du MAC/VAL

LA RÉMINISCENCE

Sous la surface de la conscience, comme premier signe d'une représentation, le souvenir vague où domine la tonalité affective.



Elina Brotherus, *Large de vue, Hommage à Erik Satie*, 2006, photographies. Courtesy galerie gb Agency, Paris. Collection du MAC/VAL

Caspar David Friedrich, *Femme à la Fenêtre*, 1822.

Elina Brotherus n'hésite pas à confronter le réel photographique à l'esthétique romantique, à montrer comment « le paysage est un état d'âme¹ » asservi au sentiment. Plutôt que projection pure, le sentiment est ici représenté par les instructions du compositeur sur la partition *Aperçus désagréables*, pièce pour piano à quatre mains créée en 1912 par Erik Satie. *Assez lent, Très lié et mélancolique, Ne tournez pas, Positivement*, deviennent des instructions pour le regard ... contemplatif ?

UNE ARCHITECTURE DE LA PENSÉE



Tatiana Trouvé, *Bureau d'Activités Implicites*, 1999-2003. Collection du MAC/VAL.

Dans l'univers de Tatiana Trouvé, les objets sont moins présentés que projetés : même construits en volume, ils sont toujours dessinés. Le *Bureau d'Activités Implicites*, est la mémoire de l'artiste, l'équivalent formel d'espaces psychiques : espaces des attentes, latences, rémanences et réminiscences ou des transformations lentes qui opèrent en silence. *Polder* est un titre générique pour succession de micro-architectures. Tout y est métaphorique d'activité, de tissage, de langage, de travail concret ou psychique. Elle construit des lieux qui donnent forme à des images ou encore des choses mentales. En cela ils rappellent l'art de la mémoire selon Cicéron, ou comment la maison a présidé à l'invention d'un système *mnémonique*.



Tatiana Trouvé, *Polder*, 2002, installation.

Tatiana Trouvé, dessin issu de la série *Intranquillity*, 2006.

Les principes de l'art de la mémoire se sont fondés chez les orateurs antiques, à une époque où l'encre et le papier n'existent pas². Pour se rappeler un discours, ils avaient bien compris l'importance de la division de l'espace mental, et l'argumentation consistait à imaginer un bâtiment où placer des « images agissantes ». Contrairement à l'écriture qui d'après Platon, créera l'oubli dans l'âme de tous ceux qui l'apprendront, l'image et son intégration dans une architecture imaginaire de la mémoire constitue la mnémonique selon Cicéron : *l'ordre est ce qui peut le mieux guider et éclairer la mémoire. (...) choisir en pensée des emplacements distincts, se former les images des choses qu'on veut retenir, puis ranger ces images dans les divers emplacements. Alors l'ordre des lieux conserve l'ordre des choses ; les images rappellent les choses elles-mêmes. Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace.*

« Images de mémoire, lieux de mémoire 55 av.J.C. » in Fleckner & Sarkis, *Les Trésors de la Mnémosyne*, Dresde, 1998. p. 48.

Note 2 : au VIème siècle avant J.C. Une maison toujours trop oubliée, Bruno de La Salle, dans la revue *La Grande Oreille*, hiver 2002

LA MÉMOIRE SOCIALE



Sarkis, *Le bateau Kriegsschatz*, 1982-2005, installation. Courtesy galerie Jean Brolly. © Adagp, Paris 2008. Collection du MAC/VAL

Le trésor de souffrance de l'humanité devient un bien humain .
Aby Warburg, 1928.

A travers les œuvres d'art et les gestes transformés en images, la mémoire sociale se manifeste. Selon l'historien de l'art Aby Warburg (1866 – 1929) l'œuvre d'art se détermine en tant que document dans l'archive des souffrances vécues par l'homme. Le rôle de l'historien, comme le rôle de l'artiste, serait celui d'un « sismographe » qui, grâce à l'étude de l'histoire, reçoit les « ondes mnémiques » d'un passé douloureux. Cette conception du travail de l'artiste qui ne répond pas uniquement aux séismes de sa propre âme mais aussi et surtout à ceux qui lui parviennent du passé, Sarkis l'a détecté dans la notion de « *kriegsschatz* »

« L'expression m'est parvenue telle une chose étrangère qui ne m'appartenait pas, mais elle a suscité mon intérêt. Elle était comme un catalyseur pour la conscience. (...) Mon travail est toujours lié à la mémoire. Tout ce que j'ai vécu y est. L'histoire cependant est comme un trésor. Elle nous appartient. Tout ce qui s'est passé dans l'histoire, nous appartient. Tout ce qui s'est fait à travers l'humanité, dans la douleur comme dans l'amour, est en nous, et c'est cela notre plus grand trésor. (...) Et si on concrétise cela dans l'art, si on le rend visible, vivable, on peut voyager avec ces formes, on peut ouvrir des frontières au lieu de les fermer. »

Fleckner & Sarkis, *Trésor de la Mnémosyne*, recueil de textes sur la théorie de la mémoire de Platon à Derrida, Dresde, 1998. p.18.

MOBIL HOME : L'IMAGINAIRE DU PAYSAGE AMÉRICAIN

Le paysage peut incarner dans une image concrète des conceptions cosmiques entières, des systèmes philosophiques entiers. [...] Tout plan est un paysage. Sergueï Eisenstein.

Toutes les images ont une histoire, des filiations, des descendance et des codes. Mais il semble que le paysage soit, au moins dans l'iconographie occidentale, un lieu où s'accumule l'histoire de l'art. Peut-être parce qu'il offre un support privilégié à la métaphore. En parallèle à l'histoire picturale occidentale, il existe un autre répertoire de l'imaginaire du paysage, plus récent, plus américain aussi : celui du cinéma, du road-movie, du rock. Certains artistes font des références explicites à cet héritage, notamment Elina Brotherus, Alain Bublex, d'autres le font de manière plus implicite comme Melik Ohanian ou Cécile Paris.

LE NOMADISME AMÉRICAIN

L'imaginaire du paysage américain se construit originellement, avant le cinéma, dans l'histoire de la traversée du territoire, des pionniers, premiers colons. Le paysage et ses représentations racontent une identité nationale centrée sur le mouvement : de la conquête, du cow-boy, du vagabond, de l'aventurier.

Apparus, à la fin du XIXème, les hobos, des sans-domicile-fixe, se déplacent de ville en ville, le plus souvent en se cachant dans des trains de marchandises. Une culture spécifique s'est formée, créant notamment un argot spécifique à ces nomades du territoire américain. Ainsi des productions graphiques, les « Monikers », constituent un langage codé à base de pictogrammes, sorte de précurseur de nos guides de voyages.

Tout le monde est ainsi appelé à devenir migrant et itinérant, jeté sur les routes et dans les transits, en fonction du travail et de ses opportunités, en suivant les flux des capitaux comme les hobos suivaient, au début du XXe siècle, les chantiers mobiles à travers l'immensité du territoire américain. On peut ainsi supposer que le travail devenant progressivement saisonnier, aléatoire, flexible, selon les variations climatiques non du ciel mais de la bourse, toute la population suburbaine adoptera le mode de vie de



Roger Fenton, *Voiture photographique*, 1855.

Signe moniker

l' « Hobobohème ». Les marginaux futurs seront sans aucun doute ceux qui n'auront pas acquis cette capacité d'automobilité générale et qui, dans leur obstination locale, s'accrocheront désespérément à des lieux qui, pour les autres êtres émancipés du monde, ne veulent plus rien dire.

Bruce Bégout, *Lieu commun*, Allia, Paris, 2003, p.73.



Dorothea Lange, *Travailleurs saisonniers sur la route de Los Angeles, Californie*, 1937.

ROAD MOVIE ET ROCK'N ROLL : PAYSAGE ET IDENTITÉ AMÉRICAINE



Death Valley, La route vers Las Vegas. Photographie Amateur.

Le western, seule épopée nationale aux USA, fut la grande fabrique des espaces imaginaires. Monument Valley incarne ainsi l'Amérique mythique [...]. Ce paysage sculptural est avant tout le domaine de l'Inconnu : l'espace fictionnel de la Rencontre et de l'Altérité, le territoire sur lequel se joue l'avenir de la communauté, entre haine et amitié. Des Mormons en quête de terre (Le Convoi des braves) à la famille de pionniers menacée (La Prisonnière du désert), Ford filme toujours la même aventure communautaire : celle qui consiste à rendre familier un espace sauvage en l'acceptant, en l'assimilant ou encore en l'annexant. [...] C'est en pleine guerre du Viêt Nam que le désert, auquel se confrontaient naguère les pionniers, devient, à rebours du cinéma classique, l'espace réel – presque documentaire – de la dégradation de l'Amérique. Repaire de « rednecks » dégénérés (Delivrance, Easy Rider), vaste prison à ciel ouvert laissée aux mains d'une police brutale (Punishment Park, New York 97), il incarne désormais l'espace de la souillure, de la rencontre impossible, du traumatisme national. Le trajet inverse de celui des pionniers – d'ouest vers l'est – enregistre souvent une quête sans but géographique, une errance destructrice ou oisive (Macadam Cow-Boy, Badlands).

Frédéric Bas, Antoine Germa, extrait de la Présentation de la programmation consacrée au road-movie par le Forum des images en 2006.

Road -movie

Aux États-Unis, la métaphore de l'histoire ne provient que très rarement d'une construction humaine mais plutôt du paysage lui-même. C'est dans les vastes étendues du middle west que réside l'image de l'histoire et ce n'est pas un lieu précis mais plutôt une étendue et le mouvement qui la parcourt. C'est, je crois, la raison pour laquelle la route est dans ce pays un lieu à part entière et non pas un espace vide entre deux endroits. C'est en tout cas l'argument que j'ai suivi pour réaliser Ryder Project, une intervention éphémère dans le paysage américain constituée d'un convoi de trois camions de déménagement en location traversant le pays d'est en ouest. L'idée était précisément d'ajouter un signe dans le paysage qui puisse en révéler la nature



Alain Bublex, *Ryder project*, vidéo, 2000. Projet réalisé pour l'exposition « Alain Bublex Fictional Cities », Institute of Contemporary Art (PICA), Portland, 2000. Courtesy Galerie GP & N Vallois, Paris. © Adagp, Paris 2008. Collection du MAC/VAL.

métaphorique. Il nous a fallu onze jours de route pour mener à bien ce projet. L'action était en relation évidente avec le sentiment glorieux de la conquête de l'ouest que partagent, à tort ou à raison, nombre d'Américains et celui, moins glorieux, de l'exode des années trente et du sentiment d'abandon et d'échec qui accompagne de nombreux déménagements. Alain Bublex
Anne-Valérie Gasc, «Itinéraires bis. Entretien avec Alain Bublex», *La Voix du regard*, n°19, 2006-2007, p. 135.

Le film culte réalisé par Dennis Hopper marque la naissance du road-movie dans le cinéma américain. *Easy Rider* est l'emblème de la contre-culture et de la contestation américaines des sixties. "A man went looking for America and couldn't find it anywhere" : tout l'esprit du film est sans doute contenu dans ce slogan publicitaire de l'époque. La recherche de l'Amérique est au cœur de ce voyage mais celle-ci est devenue introuvable. *Easy Rider* affiche d'emblée son lien avec le passé mythologique de l'Amérique tout en l'affirmant impossible. Une ambiguïté qui explique en partie la fascination qu'exerce ce film : le voyage et son absence, la quête identitaire et son impossibilité, l'excitation de la vitesse et l'errance.

Extrait de la Présentation de la programmation consacrée au road-movie par le Forum des images en 2006.

Bianca, un road-movie où l'emblème de la culture adolescente américaine, le « skate », se substitue à la voiture. Un passage, une errance, un lieu solitaire et une disparition finale : les traits principaux du genre sont condensés dans la durée d'une chanson.

Rock'n car

Le rock est l'autre grand vecteur de cette imaginaire américain de la route, qui associe jeunesse et liberté. Dans *The Passenger*, Iggy Pop met en scène l'objet absolu de l'Amérique : la voiture. Le monde vu « sous le verre » du pare-brise est un monde qui, pour paraphraser la définition du cinéma par André Bazin, s'accorde à nos désirs.

*I am the passenger
And I ride and I ride
I ride through the city's backside
I see the stars come out of the sky
Yeah, they're bright in a hollow sky
You know it looks so good tonight
I am the passenger
I stay under glass
I look through my window so bright*

*I see the stars come out tonight
I see the bright and hollow sky
Over the city's a rip in the sky
And everything looks good tonight
Singin la la la la-la-la la
...
Iggy Pop, "The Passenger", album Lust for life, 1977.*

Objet de projections, de désirs, la voiture appelle de nombreuses images. On peut inscrire *Holidays* dans une histoire de la sculpture avec César, Arman, Bertrand Lavier, Erwin Wurm ... On peut l'inscrire dans un contexte politique et médiatique français. Mais elle évoque également une « image » rock, à la fois par son agressivité et par sa destruction. Ironique, détournant un tube pop (Michel Polnareff), elle fonctionne comme le négatif de « The Passenger », la négation du voyage hédoniste avec autoradio.



Dennis Hopper, *Easy rider*, 1969.



Cécile Paris, *Bianca*, 2002.
Vidéo. Collection du MAC/VAL.



Pierre Ardouin, *Holidays*, 1999. Courtesy Galerie Chez Valentin. © Adagp, Paris 2008. Collection du MAC/VAL.

LE PAYSAGE : ENTRE ENREGISTREMENT ET MÉMOIRE DES IMAGES DU MONDE

Vous voyez un paysage nouveau pour vous, mais il est nouveau pour vous, parce que vous le comparez en pensée à un autre paysage, ancien celui-là, que vous connaissez.

Jean-Luc Godard, *Éloge de l'amour*, Paris, P.O.L., 2001, p. 66-67.

Dans la série des *Selected Recordings*, Melik Ohanian, donne à voir des paysages sinon désertiques, du moins toujours désertés au moment de la prise de vue. Le mot anglais « recording » renvoie à la fois au souvenir et à l'enregistrement. Ce qui pourrait apparaître comme de la photographie souvenir, document et trace de voyages personnels devient au contraire une mise en abîme de la mémoire. En refusant au spectateur, le confort et le plaisir d'identification procurés par une légende, Melik Ohanian, rend l'image à l'histoire culturelle qui la constitue : celle de la peinture peut-être, celle de la photographie formaliste, celle du cinéma certainement, celle de la littérature aussi.

Tout au long du Parcours #3, les principaux topos du paysage sont ainsi convoqués : l'île déserte, le tunnel comme passage métaphorique, la campagne, la ville fantôme, la maison américaine... Explorant les notions de territoire et d'espace, Melik Ohanian crée des images palimpsestes où la surface visible est moindre que les références volontaires ou fortuites qu'elles déclenchent, que les histoires non-dites qu'elles contiennent.



Melik Ohanian,
Selected Recording 665,
2000-2006. Collection du MAC/VAL.



Melik Ohanian,
Selected Recording 063,
2000-2006. Collection du MAC/VAL.

UN EXIL ... ORDINAIRE



A travers des films tels que *Easy Rider*, *More*, *Ciao ! Manhattan*, ou encore le cinéma de Wim Wenders, on a pu voir combien les figures heureuses de la route – et de la culture underground – menacent toujours de se reverser dans des figures plus déceptrices, quand elles ne sont pas tragiques : soit l'errance, mais aussi l'exil.

De fait, du voyage on peut toujours estimer que, même dans ses égarements, il s'articule à des points de repère : quand bien même il échouerait, il a un point de départ, un déroulement, une finalité, et il s'achève souvent par un retour en terre natale. Il n'en va pas de même pour l'errance voyage erratique dont la finalité semble s'évanouir au fur et à mesure du temps, comme si le voyage lui-même devenait dévorateur, dévastateur, dépourvu de boussole, fait de lignes brisées et de chemins qui ne mènent nulle part, de faux départs et d'arrivées illusives, qui ne font que relancer plus douloureusement encore un cheminement devenu aveugle au sens. En cela, l'errance est solidaire – comme l'exil, sont elle croise parfois la route – des métaphores du déracinement, de l'expatriation.

Dominique Baqué, « Errances, exils, désespérances ». *Histoires d'ailleurs. Artistes et penseurs de l'itinérance*. Edition du Regard, 2006. p.91

L'AVENTURE DE L'EXIL

L'exil économique, qu'on appelle immigration, est presque toujours évoqué comme une question politique, un enjeu des relations internationales, un paradoxe du capitalisme mondialisé. Mais l'aventure personnelle que cela représente est étrangement occultée. Marie-Rose Moro, psychanalyste et chef de service de psychopathologie à l'Hôpital Avicenne, parle des migrants comme des « fous du voyage » ainsi pourrait-on nommer « ceux qui bravent les mers et les obstacles pour arriver dans nos pays tempérés ». En changeant « le regard sur leur être et leur parcours », on verra alors tout



Kimsooja, *Bottari truck – Migrateurs*, 2007 © Photo Thierry Depagne.
Production MAC/VAL dans le cadre des Résidences
Collection du MAC/VAL

Barthélémy Togo, *Labyrinth process*, 2000.



Paris-Texas

ce qui relie dans un destin singulier, l'aventure d'un migrant aujourd'hui aux voyages d'Ulysse ou de Simbad. C'est le cas de George, un jeune nigérian, qui raconte son histoire à Ada Giusti.

Pour trouver du travail, j'ai quitté mon pays en 1996, à l'âge de quatorze ans. J'avais un ami plus âgé que moi qui m'avait proposé de partir au Ghana pour vendre des pièces détachées de voitures sur les marchés. (...) J'ai vécu et travaillé à Accra pendant six mois. Je n'ai pas pu rester plus longtemps car mon ami a commencé à avoir des problèmes avec les douanes. (...) Il m'a donné un peu d'argent et je suis parti au Liberia, espérant pouvoir me mettre à mon compte. Je suis arrivé à Monrovia, au Liberia, en 1997. (...) Ne pouvant pas survivre, je suis parti pour la Côte d'Ivoire trois mois plus tard. Je suis arrivé à Abidjan en 1999 ; j'avais alors dix-sept ans. J'ai monté un commerce de produits alimentaires que je vendais dans les rues. (...) Pour la première fois, depuis mon départ du Nigéria, j'avais mon propre logement, dans la zone A de Bouaké. [la guerre civile qui éclate en 2002 oblige George à quitter le pays]

Comment avez-vous fait pour partir ?

Le 9 mai 2003, je suis allé au port d'Abidjan et je me suis caché dans un bateau commercial dont je ne connaissais pas l'itinéraire. Quand j'ai pris ce bateau, je ne savais pas qu'il allait en France. Mon but était de quitter la Côte-d'Ivoire le plus vite possible, compte tenu du fait que nous, les étrangers, nous étions chassés et massacrés. J'ai passé quatorze jours sur ce bateau, caché dans le noir.

Vous étiez nombreux sur ce bateau ?

Non, je n'ai vu que deux autres personnes. Vous savez, nous restions cachés chacun de notre côté. Nous avions peur d'être repérés, car si les matelots nous avaient vus, ils nous auraient jetés par dessus bord.

Et comment avez-vous fait pour tenir le coup pendant quatorze jours ?

J'avais apporté quelques provisions et des bouteilles d'eau.

Et que s'est-il passé quand vous êtes arrivé ?

Je me suis précipité hors du bateau, craignant les mauvais traitements des membres de l'équipage. La première nuit, j'ai dormi dans un terrain vague. Puis, le lendemain, j'ai croisé un jeune couple français qui m'a hébergé pendant quelques jours. (...)

Ada Giusti, *Mais pourquoi ne retourment-ils pas chez eux ?*, Le Pommier, Paris, 2005, p.260.



Barthélémy Togo, *The New World's Climax III*, 2001. detail
© Photo Jacques Faujour © Adagp, Paris 2008.
Collection du MAC/VAL.

The New World's Climax III est une installation sur le rapport entre identité et transit. Un objet-métaphore qui est à la fois un buste anonyme et un tampon géant, une fausse icône primitive et un document authentique. Barthélémy Togo, artiste camerounais vivant en France, a traduit en trois dimensions les mentions apposées sur son passeport. On y lit à la fois son parcours individuel (notamment les visas allemands) et le récit universel des entraves à la circulation pour les ressortissants des pays non-occidentaux : « Visa, Ausländer behorde, Aufenthalt bewilligung, Entry prohibit, Nationality, United Kingdom, C.D.G. Roissy, Annulé, Guttig für, Transit sans arrêt, Police Nationale ».

Bertolt BRECHT (1898 – 1956)

Engagé, il quitte l'Allemagne nazie au lendemain de l'incendie du Reichstag

*J'ai toujours trouvé faux le nom qu'on nous donnait : émigrants.
Le mot veut dire expatriés : mais nous
Ne sommes pas partis de notre gré
Pour librement choisir une autre terre :
Nous n'avons pas quitté notre pays pour vivre ailleurs, toujours s'il se pouvait.
Au contraire nous avons fui. Nous sommes expulsés, nous sommes des
proscrits
Et le pays qui nous reçut ne sera pas un foyer mais l'exil.
Ainsi nous sommes là, inquiets, au plus près des frontières,
Attendant le jour du retour, guettant le moindre changement
De l'autre côté, pressant des questions
Chaque nouveau venu, sans rien oublier, rien céder,
Sans rien pardonner de ce qu'on a fait, sans rien pardonner
Ah ! Le silence de Sund ne nous abuse pas ! Les cris
Qui montent de leurs camps nous les entendons jusqu'ici.
Nous-mêmes
Ressemblons à des rumeurs de crimes qui auraient réussi
A franchir les frontières. Chacun de nous marchant,
Souliers déchirés, dans la foule
Dénonce la honte qui souille aujourd'hui notre terre.
Mais nul d'entre nous
Ne restera ici. Le dernier mot
N'est pas encore dit.
Sur le sens du mot émigrant, extrait de Poèmes, tome IV, 1966*

Ces poèmes sont extraits de *Cent poèmes sur l'exil*, Editions du Cherche midi, 1993, anthologie en collaboration avec la ligue des droits de l'homme et l'association France Terre d'Asile (FTA a été créée en 1971 pour favoriser l'exercice au quotidien du droit d'asile, suivre avec vigilance l'évolution des dispositions légales et des pratiques administratives, participer activement à l'accueil des réfugiés et demandeurs d'asile, impulser une politique d'insertion sociale et professionnelle.)

LE RÉCIT DE VOYAGE COMME UN MIROIR ?

En littérature, les récits de voyage intègrent des types de discours très différents, celui de l'écrivain, de l'explorateur, du scientifique. Ils sont autant de façons de dire le monde : le rédacteur mêle anecdotes, introspection, données géographiques, politiques, historiques, ethnographiques, et emprunte parfois à plusieurs subjectivités. C'est souvent par des formes mixtes ou éclatées que le rédacteur tentera d'évoquer son expérience totale, plurielle.

LE RÉCIT DE SOI

Dans *Les villes invisibles* (1972), Italo Calvino imagine les dialogues entre Marco Polo et le Grand Kahn Mongol. Dans cet extrait, il souligne l'importance du destinataire des récits de voyage. La confrontation au lointain comme miroir et la réception du récit comme reconstruction, interprétation.

Kublai demande à Marco :

- Quand tu retourneras en Occident, répèteras-tu à ton peuple les mêmes récits que tu me fais ?

- Moi je parle, je parle, dit Marco, mais celui qui m'écoute ne retient que les paroles qu'il attend.

L'ouvrage de Marco Polo, *Le Devisement du Monde ou Livre des Merveilles du Monde* (1298), est un des premiers récits de voyage occidentaux. Le Vénitien, marchand et diplomate, y relate son voyage de 24 ans vers la Chine, en suivant la Route de la Soie, et ses années passées à la cour de l'Empereur mongol Kubilaï Khan. Le récit, édifiant et instructif, est introduit par un prologue, adresse au lecteur, fidèle aux constantes du genre : autobiographique, présence implicite d'un destinataire que le récit de voyage vise à « conforter dans ses rêveries d'un ailleurs ».

Seigneurs, Empereurs et Rois, Duc et Marquis, Comtes, Chevaliers et Bourgeois, et vous tous qui voulez connaître les différentes races d'hommes, et la variété des diverses régions du monde, et être informés de leurs us et coutumes, prenez donc ce livre et faites-le lire ; car vous y trouverez toutes les grandissimes merveilles et diversités de la Grande et de la Petite Arménie, de la Perse, de la Turquie, des Tartares et de l'Inde, et de maintes autres provinces de l'Asie Moyenne et d'une partie de l'Europe quand on marche à la rencontre du Vent-Grec, du Levant et de la Tramontane ; c'est ainsi que notre livre vous les contera en clair et bon ordre, tout comme Messire

Marco Polo, sage et noble citoyen de Venise, les décrit parce qu'il les a vues de ses propres yeux.

Sans doute il y a ici certaines choses qu'il ne vit pas, mais il les tient d'hommes dignes d'être crus et cités. C'est pourquoi nous présenterons les choses vues pour vues et les choses entendues pour entendues, en sorte que notre livre soit sincère et véritable sans nul mensonge, et que ses propos ne puissent être taxés de fable.

Et quiconque en fera ou en entendra la lecture y devra croire, parce que toutes choses y sont véritables.

Marco Polo, *Le devisement du monde, Le livre des merveilles*, chapitre I, texte intégral établi par A.-C. Moule et Paul Peillot, version française de Louis Hambis (1955), éd. La Découverte & Syros, Paris 1998, p.39



Cynocéphales, in Le Livre des Merveilles de Marco Polo, manuscrit de 1307, Oxford, Bodleian Library

DE LA COLLECTE À LA REPRÉSENTATION

L'écrivain, l'explorateur ou l'artiste qui veulent re-présenter leur voyage disposent de multiples supports : des objets collectés, des relevés photographiques, des journaux de bord, des captations de sons, des cartes d'état-major... Ces archives serviront peut-être au moment de la restitution, présentées comme telles dans la forme éclatée du carnet de voyage, ou comme déclencheurs de réminiscence si le récit se fait plus homogène, rétrospectif.

Le moment de la rédaction, parfois des dizaines d'années après l'expérience, est celui d'une recherche de sens. Alors qu'il compose *L'Usage du monde*, Nicolas Bouvier est confronté à « la silencieuse corrosion de la mémoire » et éprouve la vanité de vouloir faire revivre le voyage. Le récit s'interrompt, après qu'il a raconté sa rencontre avec une équipe d'archéologues en Afghanistan :

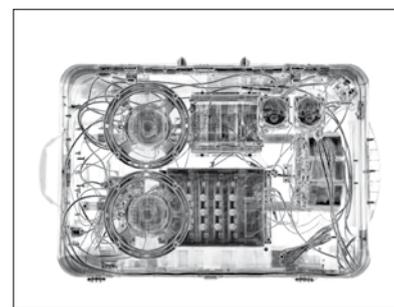
*« Pour retrouver le fil.
Écrit six ans plus tard.*

Mais le sens de cette fouille ? après tout : ces étrangers qui passent des années – si l'on additionne les campagnes – à vivre en pionniers dans un coin de steppes solitaires pour ressusciter des Mages ou des dynastes morts depuis dix-huit siècles ; et ces bâtisseurs kouchans venus du nord-est, dont on ne sait quasiment rien depuis que les Chroniques chinoises les ont perdu de vue aux abords de l'Oxus ; voilà une situation bien propre à inspirer quelques

réflexions. Existe-t-il une façon ordonnée, hiérarchique, de dire ce que l'on sait sur un lieu pareil ? [...] Pourquoi ajouter des mots qui ont traîné partout à des choses fraîches qui s'en passaient si bien ? Et comme c'est boutiquier, ce désir de tirer parti de tout, de ne rien laisser se perdre... et malgré qu'on le sache, cette peine qu'on prend, ce travail de persuasion, cette lutte contre le refroidissement considérable et si insistant de la vie.

Et puis pourquoi s'obstiner à parler de ce voyage ? quel rapport avec ma vie présente ? aucun, et je n'ai plus de présent. Les pages s'amoncellent, j'écorne un peu d'argent qu'on m'a donné, je suis presque un mort pour ma femme qui est bien bonne de n'avoir pas encore mis la clé sous la porte. Je passe de la rêverie stérile à la panique, ne renonçant pas, n'en pouvant plus, et refusant de rien entreprendre d'autre par peur de compromettre ce récit fantôme qui me dévore sans engraisser, et dont certains me demandent parfois des nouvelles avec une impatience où commence à percer la dérision. [...]. »

Nicolas Bouvier in *L'Usage du Monde*, in *Œuvres*, Bouvier, Eliane, éd., Gallimard, Paris, 2004, pp. 378-379



Les sons prélevés et les « cartes postales » du voyage deviennent les supports d'une mémoire individuelle en expansion permanente. Lors des diffusions, les échantillons sonores, déplacés, inscrivent le temps de l'itinérance dans une autre durée, celle de l'archive, du document.

L'appareil mobile d'investigation sonore Concrete Step & Memory Recorder est une unité portable d'enregistrements et une micro plateforme de diffusion audio. Il s'agit d'un dispositif électronique intégré dans une valise customisée qui recueille des événements sonores extérieurs avant de les archiver durant toute la durée du voyage. Parfois porté à bout de bras durant les balades à pied ou en bus, cet appareil est aussi destiné à voyager seul, dans les soutes d'un avion, sur le toit d'un autocar, dans un coffre de taxi. Comme une sorte de boîte noire exclusivement sonore, le projet Concrete Step & Memory Recorder est principalement orienté vers la reconstitution et le souvenir, une trace mentale pour l'écoute d'un parcours géographique balisé et défini par un espace sonore bien spécifique. Davide Balula

▀ Davide Balula, *Concrete Step Memory Recorder*, 2006. Courtesy galerie Frank Elbaz. Collection du MAC/VAL.

Sculpture mobile : valise Samsonite modifiée, système d'enregistrement et de diffusion audio, batteries, Vu-Mètres.

Performances & enregistrements audio d'archives.

Concrete Step Memory Recorder, Amsterdam, 2005, tirage numérique

DU COMPTE-RENDU À LA FICTION

L'historien Daniel Roche étudie la mobilité dans l'Europe des XVII^e et XVIII^e siècles, et notamment l'apport des récits de voyage dans la connaissance du monde. Il pointe la dimension composite, intertextuelle, et parfois fictionnelle du récit de voyage :

Les récits de voyage, entre fiction et biographie, science et histoire, érudition et curiosité, s'inscrivent pleinement dans cet univers du oui-dire et de l'à-peu-près, mais on sait aussi qu'ils en font reculer les frontières et qu'ils

bouleversent les certitudes. [...] Ecrire son voyage est une pratique culturelle qui mobilise des références de tous ordres, catalysées par l'expérience, filtrées par l'écriture.

Daniel Roche, in *Humeurs vagabondes, De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003, p. 145.



Nathalie Talec, *Notes Groenlandaises*, 1998.
© Adagp, Paris, 2008. Collection du MAC/VAL.

Ces photographies sont les traces irréfutables du voyage de Nathalie Talec au Groenland. Cependant, un détail s'est glissé dans la photographie infiltrant le doute dans la véracité de l'expérience vécue : deux pains de paraffine posés sur la banquise. Quelques mois après la fonte de la banquise, ils continueront de flotter intacts dans l'eau, reliquats étranges d'une réalité évanouie.

Dans *Le Cinquième Livre*, François Rabelais raille les « voyageurs en chambre », explorateurs ou découvreurs qui pour avoir véritablement fait l'expérience du déplacement, n'en ont pas moins besoin, pour étayer et construire leurs récits et témoignages, de s'approvisionner auprès du monstre Ouy-dire, conteur talentueux, mais aveugle et paralytique :

On le nommoit Ouy-dire : il avoit la gueule fendue jusques aux aureilles, et dedans la gueule sept langues, et la langue fendue en sept parties ; quoy que ce fust, de toutes sept ensemblement parloit divers propos et langages divers ; avoit aussi parmi la teste et le reste du corps autant d'aureilles comme jadis eut Argus d'yeux ; au reste estoit aveugle et paralitique des jambes.

Atour de lui je vy nombre innumerable d'hommes et de femmes escoutant et attentifs et en recongnu aucuns parmi la troupe faisans bon minois, d'entre lesquels un pour lors tenoit une mappemonde, et la leur exposoit sommairement par petites aphorismes, et y devenoient clerks et scavans en peu d'heure, et parloient de prou de choses prodigieuses elegantement et par bonne memoire, pour la censtieme partie desquelles scavoir ne suffiroit la vie de l'homme : des Pyramides du Nil, des Blemmies, des Pygmées, des Canibales, des monts hyper borées, des Egipanes, de tous les diables, et tout par Ouy-dire.

Là je vy, selon mon advis, Herodote, Pline, Solin, Berose, Philostrate, Mela, Strabo, et tant d'autres antiques, plus Albert le jacobin grand, Pierre Tesmoin, Pape Pie second, Volateran, Paulo jovio le vaillant homme, Jacques Cartier, Charton Armenian, Marc Paule Venitien, Ludovic Romain, Pietre Aliares, et ne scay combien d'autres modernes historiens cachez derriere une piece de tapisserie, en tapinois escrivans de belles besongnes, et tout par Ouy-dire. »
François Rabelais, *Le Cinquième Livre*, 1564. pp. 875-876.

LISTE DES ŒUVRES DU PARCOURS #3 (1^{re} PARTIE)

KIMSOOJA, *Bottari truck-Migrateurs*, 2007
SARKIS, *Le bateau Kriegsschatz*, 1982 - 2007
ARA GÜLER, *Marins sur le chantier naval, 1957 et Pêcheurs de Kumkapi retournant au port aux premières lumières du crépuscule*, 1950
POINCHEVAL et TIXADOR, *Journal d'une défaite*, 2006
TATIANA TROUVÉ, *Expansion of a closure step 1*, 2007; *Je reviendrai*, 2008; *Maquette du BAI*, 2000 ; *Polder*, 2005
DAVIDE BALULA, *Concrete Step Memory Recorder*, 2005 -
(oeuvre perpétuellement inachevée)
ALAIN BUBLEX, *Ryder project*, 1999-2000; *Five days in town*, 2005 ; *Plug-in city*, 2000
MELIK OHANIAN, *Selected Recordings*, depuis 2000
PIERRE ARDOUVIN, *L'île*, 2007 et *Holidays*, 1999
HERVÉ TÉLÉMAQUE, *Caribes* 1983
VLADIMIR VELICKOVIC, *Figure VII* (1997)
BATHÉLÉMY TOGUO, *The New World's Climax III*, 2001
CÉCILE PARIS, *Bianca*, 2002 ; *Le Mal du pays*, 2006 ; *Le Doorman*, 2004
ELINA BROTHERUS, *Large de vue, hommage à Erik Satie*, 2006
NATHALIE TALEC, *Autoportrait avec détecteur d'aurores boréales*, 1986 et *Notes groenlandaises*, 1988
JEAN-LUC MOULÈNE, *La Fontaine aux amoureux*, Paris, 3 avril 2006 (2007) et *3 standards, Le Blanc, 26 décembre 2004* (2007)
PETER KLASSEN, *Rappel 60*, 1980
VALÉRIE JOUVE, *Time is working around Amsterdam*, 2006 et *Sans titre (les figures avec Pierre Faure)*, 1997-2000
SHILPA GUPTA, *Memory*, 2007
PATRICK TOSANI, *Intérieur externe*, 2006 et *Transpercement*, 2006
PHILIPPE COGNÉE, *Immeuble*, 1999
CLAUDE CLOSKY, *On Fire*, 2006
SABINE WEISS, *Etude photographique sur les habitants du Val-de-Marne*, 1986
DANIEL SPOERRI, *L'éruption du Wesuwoff en Sibérie*, 1985

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE : ESSAIS ET ROMANS

- Cent poèmes sur l'exil*, Editions du Cherche midi, 1993.
- Dominique Baqué, *Histoires d'ailleurs*, Editions du Regard, Paris, 2006.
- Bruce Bégout, *Lieu commun*, Allia, Paris, 2003.
- Nicolas Bouvier, *L'Usage du Monde*, in *Œuvres*, Eliane Bouvier, éd. Gallimard, Paris, 2004.
- Nicolas Bouvier, *Routes et déroutes, Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*, in *Œuvres*, Eliane Bouvier, éd. Gallimard, Paris, 2004.
- Bertolt Brecht, *Poèmes*, tome IV, 1966.
- Italo Calvino, *Les villes invisibles*, éditions du Seuil, Paris, 1996.
- Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Minuit, 1975.
- Marie Desplechin et Denis Darzacq, *Bobigny centre ville*, Actes Sud, Paris, 2006, p.37- 38.
- Jean Echenoz, *Un an*, Editions de Minuit, 1998.
- Fleckner & Sarkis, *Les Trésors de la Mnémosyne*, Dresde, 1998.
- Homère, *Odyssée*, V. Bérard [éd.], Paris, Les Belles Lettres, 1955.
- Ada Giusti, *Mais pourquoi ne retournent-ils pas chez eux ?*, Le Pommier, Paris, 2005.
- Milan Kundera, *L'ignorance*, Paris, Gallimard, 2003.
- Alberto Menguel et Gianni Guadalupi, *Dictionnaire des lieux imaginaires*, Actes Sud, Collection Babel.
- Jacques Lacarrière, *Chemin faisant : mille kilomètres à pied à travers la France*, Fayard, Paris, 1977.
- Marco Polo, *Le devisement du monde, Le livre des merveilles*.
- François Rabelais, *Le Cinquième Livre*, 1564.
- Daniel Roche, in *Humeurs vagabondes, De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Fayard, Paris, 2003.
- Léon Rosenthal, *Du romantisme au réalisme, la peinture en France de 1830 à 1848*, éditions Macula 1987.
- Jonathan Swift, *Les voyages de Gulliver*, 1726.
- Gilles Tiberghien, « La marche, émergence et fin de l'œuvre », *Les figures de la marche*, RMN/Musée Picasso d'Antibes, Paris, 2000.
- Georges Teyssot, « Habitudes et habitations », *Exposé n°4 La maison*, revue d'esthétique et d'art contemporain, Editions HYX, Orléans, 2003.

L'ÉQUIPE DES PUBLICS

Direction de l'équipe et action culturelle

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

Action éducative et jeune public

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

Assistant, pôle maternel

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

Assistant programmation audio-visuelle

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

Réservations des groupes

Diana Gouveia
tél. 0143 91 64 23
diana.gouveia@macval.fr

Secrétariat (hors réservation)

Sylvie Drubaix
tél. 01 43 91 61 70
sylvie.drubaix@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

Lucile Hamon
lucile.hamon@macval.fr

Irène Burkel
irene.burkel@macval.fr

Marc Brouzeng
marcbrouzeng@hotmail.com

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

Conception graphique :

Yann & Julian Legendre