



« À mains nues »

Exposition de la collection

Jusqu'au printemps 2023

Ce cahier contient les notices affichées dans l'exposition auprès des œuvres, afin d'en faciliter la lecture par les personnes malvoyantes ou toute personne qui apprécie de lire assise.

Les textes sont proposés dans l'ordre du parcours d'exposition.

Merci de restituer ce cahier à l'accueil après votre visite !

Cette liste alphabétique vous permet de trouver la ou les pages correspondant à chaque artiste :

Abraham Poincheval : page 57

Agnès Thurnauer : page 8

Ange Leccia : page 22

Annette Messenger : pages 35 et 45

Aung Ko : page 62

Bruno Perramant : page 39

Charlotte Moth : page 5

Clément Cogitore : page 25

Edi Dubien : page 50

Eléonore False : page 31

Elisabeth Ballet : page 4

Emmanuel Lagarrigue : page 11

Esther Ferrer : page 15

Frédéric Nauczyciel : page 46

Gaëlle Choisne : pages 27 et 51

Jean-Luc Blanc : pages 20 et 30

Jean-Luc Verna : pages 53 et 54

Jiří Kolář : page 9

Kader Attia : page 43

Kapwani Kiwanga : page 24

Mark Geffriaud : page 60
Marlène Mocquet : page 44
Mathilde Denize : page 14
Myriam Mihindou : page 18
Natacha Lesueur : pages 32 et 48
Nge Lay : page 64
Nicolas Floc'h : page 37
Nina Childress : page 28
Pierre Ardouvin : page 59
Romina De Novellis : page 16
Shilpa Gupta : page 41
Sylvie Fanchon : page 6
Thierry Kuntzel : page 12
Valérie Favre : page 34
We Are The Painters : page 56

Élisabeth Ballet (1957)

***La tristesse des clous*, 2002**

Bois teinté, châssis de fenêtre teintés. Don de l'artiste.



Élisabeth Ballet poursuit l'histoire de la sculpture moderne en proposant des œuvres généralement monumentales et abstraites. Elles ne sont pas conçues pour être touchées, pourtant le corps y est toujours fortement impliqué.

***La tristesse des clous* joue sur l'absence d'individu. La forme de la sculpture, le choix d'un bois de parquet et de châssis de fenêtre évoquent un appartement. Surélevé, ce sol devient une scène vide attendant l'arrivée d'acteurs ou de danseurs. L'artiste s'est inspirée d'une expérience personnelle, vécue à Berlin. Un homme habitant l'immeuble d'en face se livrait chroniquement à un geste d'exhibitionnisme, s'exposant nu à la fenêtre de son appartement. Elisabeth Ballet opère un renversement : cette nudité imposée est signifiée par une scène déserte et l'outil de l'exhibition, la fenêtre, se multiplie pour venir rehausser le sol sur lequel on aurait pu marcher, le rendant ainsi inaccessible.**

Charlotte Moth (1978)

***Living Images*, 2015**

Série « *Living Images* »

Bronze, bois, plastique, papier



À travers la photographie, la sculpture ou la vidéo, Charlotte Moth développe une réflexion sur les relations entre images et objets dans l'espace. L'artiste s'intéresse souvent à des formes simples, si familières que l'on n'y prête plus attention. Avec une certaine théâtralité, sa pratique repose sur la combinaison d'images et de formes qui structurent notre environnement.

Dans l'installation *Living Images*, l'artiste met en scène 3 mains en bronze, moulées d'après les siennes, qui semblent surgir du mur. Ces mains, s'adaptant aux 3 objets qu'elles supportent, permettent une réflexion sur la nature même du socle, élément traditionnel de la sculpture. L'œuvre renvoie aussi au toucher et au geste de préhension. C'est à travers la main que l'être humain appréhende le monde, agit sur les choses et échange avec les autres. Ces mains invitent à la communication, à l'échange et au partage.

Sylvie Fanchon (1953)

***SAGESFEMMES*, 2017**

Acrylique, dimensions variables

Don de l'artiste.



Cette peinture murale a été réalisée in situ selon un protocole de création défini par l'artiste. La 1^{ère} étape consiste à appliquer sur le mur un fond monochrome beige rosé. La surface est ensuite recouverte de scotchs, créant en réserve des bandes de beige rosé. Tour à tour déchirés à la main sur leurs rebords, les scotchs confèrent à l'ensemble un aspect brut. Pour finir, le mur est repeint en noir et les scotchs sont progressivement ôtés, faisant ainsi apparaître un motif de lignes obliques.

Le coloris poudré renvoie à la féminité et à ses attributs symboliques : le fond de teint, le fard et les bas de soie.

Sur le bord gauche du mural se devinent les lettres du mot « sages-femmes ». Le motif des bandes peut évoquer le soin apporté aux blessures intimes et identitaires. Ainsi, en Occident, les sages-femmes furent les 1^{ères} femmes à avoir eu un véritable pouvoir médical,

notamment au service du peuple paysan. Du 14^{ème} au 17^{ème} siècles, durant la transition entre le régime féodal et la modernité, les sages-femmes et les guérisseuses furent bannies des écoles officielles de médecine en raison de leur genre, et persécutées pour leurs connaissances et leur pouvoir. La majorité d'entre elles furent victimes des chasses aux sorcières.

Agnès Thurnauer (1962)

***La question de notre présence,*
1999**



**Feutre sur papier marouflé, acrylique,
mine de plomb, fusain, collages, rubans de velours sur
toile et tirage photographique couleur marouflé sur PVC**

**Sur la toile de coton, Agnès Thurnauer a apposé
différents signes : croix, lignes, hachures. Chacun
renvoie à la présence physique de l'artiste devant son
support et marque respectivement : une position, des
déplacements, des impressions. Dans un second temps,
un corps, volontairement non identifiable, a été
photographié devant la peinture.**

**Il pourrait s'agir du corps de l'artiste, d'un modèle ou
d'une spectatrice. Il renvoie aussi bien à l'acte
performatif de la création, qu'à l'existence d'un corps
dans un espace donné. Cette œuvre concentre plusieurs
réflexions de l'artiste : le décroisonnement et la réunion
de différents médiums, la volonté d'abolir les oppositions
entre abstraction et figuration, la rencontre entre signe
et langage, tout en prenant en compte la présence au
monde du spectateur, sa présence face à l'œuvre.**

Jiří Kolář (1914-2002)

Auto portrait, 1980

Impression sur papier froissé



Né en Tchécoslovaquie, Jiří Kolář développe à partir des années 1950 un art visuel influencé par les mouvements futuriste et surréaliste. Reconnu comme théoricien du collage, il n'a de cesse d'expérimenter les potentialités de l'image par une gestuelle volontaire et méthodique. Son travail ne vise pas à contraindre ou à détruire mais à questionner l'imprimé autant que les processus de dissolution et de reconstruction du monde.

***Auto portrait* illustre la méthode dite du « froissage », pour initier une nouvelle approche de l'espace sur des surfaces planes. Le procédé consiste à humidifier, plier puis aplatir une image imprimée afin de métamorphoser son aspect final par des effets de raccourcis.**

Sous un régime stalinien imposant la « normalisation » de la société tchécoslovaque et le pilonnage de livres, Kolář est régulièrement stigmatisé pour son travail et sera emprisonné en 1953.

L'emploi de sa propre image témoigne d'une démarche introspective et coïncide avec le début de son exil en France. En violentant son autoportrait, l'artiste révèle les tourments qui le hantent.

Emmanuel Lagarrigue (1972)

***De vous à moi*, 2003.**

Installation sonore, grappe de haut-parleurs, ampoule, amplificateur, 4min28

Édition : 5/5 + 2 EA

Donation Agnès Rein.



Passionné de littérature, Emmanuel Lagarrigue s'intéresse au langage, à l'interprétation et à la réception des mots. Par le son qu'il considère comme une sculpture, il structure l'espace et cherche à créer un lien physique entre l'œuvre et le public.

Composée d'une vingtaine de haut-parleurs disposés en grappe, *De vous à moi* superpose des extraits de dialogues, amoureux ou amicaux, marqués par la distance, la haine, la mort ou encore l'absence. Partant dans de nombreuses directions, ces voix issues de films ou de disques sont perçues différemment en fonction de la place qu'occupe le spectateur, interrogeant ainsi les relations humaines et les jeux de perception qui façonnent le langage.

Thierry Kuntzel (1948-2007)

***La peau*, 2007**

**Installation vidéo, film 70 mm
couleur muet, photomobile,
45min 26.**



Sur un écran courbe défilent 80 macrophotographies, prélevées auprès de 16 personnes, dont l'artiste. La projection en boucle et l'horizontalité du mouvement produisent un effet de flux naturel et régulier, entre mobilité et fixité. Ces surfaces aux allures de paysage flottent entre représentation et abstraction, entre infiniment grand et petit, loin de leur corps. L'intention de l'artiste est contenue dans le titre : unifier les fragments en un tout, constituer un corps-monde universel et englobant. Cette volonté fait écho à l'origine du mot « panorama », signifiant en grec « je vois tout ». D'ailleurs, initialement, ce cortège de peaux était présenté sur pellicule grâce à un photomobile, prototype de projecteur qui permet de voir défiler l'intégralité de la bande de film, sans enroulement.

Les mots « peau » et « pellicule » sont issus du même mot latin pellis. Ces 2 supports sensibles enregistrent le

passage du temps et permettent la remémoration. Pour une bonne conservation de l'œuvre, le film est désormais présenté dans sa version numérique. La machine de projection d'origine devient à son tour un objet de mémoire.

Mathilde Denize (1986)

***Contours*, 2019**

Huile sur toile, vinyle.



La pratique artistique de Mathilde Denize se déploie entre peinture, sculpture, installation et performance.

Elle met au centre de son travail la question de la représentation de la figure humaine en peinture.

Dans un souci d'économie de moyens, Mathilde Denize recycle des toiles anciennes. Elle découpe dans ces toiles des silhouettes, qu'elle assemble en volumes pour créer divers vêtements. Les maillots de bain, comme celui-ci intitulé *Contours*, constituent ses 1^{ers} « costumes de peinture ». Ils suggèrent autant une carapace qu'une prothèse, leurs formes conservant l'abstraction du patron de couture et figurant en creux le corps absent. Ces costumes sont présentés au mur, tels des hauts-reliefs. Ils peuvent ponctuellement être portés par des danseurs et danseuses, le temps d'une chorégraphie picturale. Ces pièces pour corps contraints jouent sur une ambivalence : est-ce la peinture que l'on porte ou le corps devenu peinture qui progresse vers l'abstraction ?

Esther Ferrer (1937)

Mains féministes #2, #3 et #4,
1977, 2005, 2012

Tirages photographiques.



Le corps d'Esther Ferrer est le support principal et le point de départ de son art. Les *Mains féministes* proviennent de collages composés de radiogrammes et de photographies découpés et montés. Des mains écartées, pouces et index joints, encadrent des yeux grands ouverts. L'artiste et performeuse espagnole reprend des geste réalisés par les féministes pendant les manifestations des années 1970. Les mains orientent notre regard vers ses yeux qui nous appellent à réagir. Le fond noir accentue la puissance du geste qui semble directement adressé à celui ou celle qui regarde l'œuvre. Rappelant l'histoire des mouvements féministes, Esther Ferrer inscrit également ce combat dans un projet : «L'art pour moi reste un processus tourné vers le futur, jamais vers le passé. Bien sûr il peut évoquer un temps révolu, ou des faits historiques, mais il le fera dans le but de laisser une nouvelle trace à étudier dans un futur plus ou moins proche.»

Romina De Novellis (1982)

***Arachne*, 2018.**

Vidéos HD, couleur, son, 24min 52.

Édition 1/3 + 2AP.



Performeuse italienne originaire de Naples, Romina De Novellis vit et travaille à Paris depuis 2008. Après plusieurs années dédiées à la danse et au théâtre, l'artiste poursuit sa recherche orientée vers les problématiques d'anthropologie corporelle. Au cœur de ses performances, le corps (principalement le sien) et le geste interrogent sur l'enfermement tant idéologique que physique. À la manière d'icônes, les personnages féminins qu'elle élabore incarnent ainsi un message social et politique.

La vidéo *Arachne* retrace une procession sur 69 kilomètres. Face à la caméra et vêtue d'une robe blanche, Romina De Novellis traverse différents paysages des Pouilles en Italie. Peu à peu, d'autres femmes se joignent à elle. Dans cette région, du 15^{ème} siècle aux années 1960, la croyance voulait que la piquêre d'une araignée, la tarentule, provoque des crises chez ses victimes (migraines, vomissements, léthargie...).

Ces troubles s'exorcisaient par des danses effrénées sur une musique nommée tarentella ou pizzica tarantata.

Dans l'histoire du tarentisme, les femmes ont été stigmatisées car on attribuait leurs crises à un délire érotisant et démoniaque. La marche prend pour point de départ la chapelle de Saint-Paul à Galatina, où les femmes frappées de tarentisme allaient demander grâce.

Cette performance rend visible une volonté de réécrire dans la sororité une contre-histoire du tarentisme. Des femmes d'âges et d'apparences diverses, chacune porteuse d'une histoire particulière, marchent ensemble pour vaincre les stéréotypes qui pèsent sur les corps féminins.

Myriam Mihindou (1964)

Dikagny (Celui qui ne se soumet pas),

2018

Cuivre



Née au Gabon, Myriam Mihindou a vécu dans plusieurs pays dont le Maroc, l'Égypte et la France. Fascinée par les dictionnaires et les encyclopédies, elle emploie les mots comme un matériau. Elle mobilise le langage et l'étymologie, les synonymes et les définitions pour se relier et relier les spectateurs au métissage, à l'héritage multiculturel du Gabon, aux questions post-coloniales mais aussi au soin. Enfant, l'artiste a été touchée par un trouble du langage et a trouvé refuge dans la littérature.

Dikagny (celui qui ne se soumet pas) réunit 39 mots en fils de cuivre, façonnés à la main, et venus de 2 langues : le français, langue officielle du Gabon depuis la colonisation au 19^e siècle, et le punu, une langue parlée au sud du pays. « Indocilité » est répété 36 fois, tandis que « dikagny » (« celui qui ne se soumet pas »)

**et « murumangalu » (« celui qui refuse de se soumettre »),
sont présents 2 et 1 fois.**

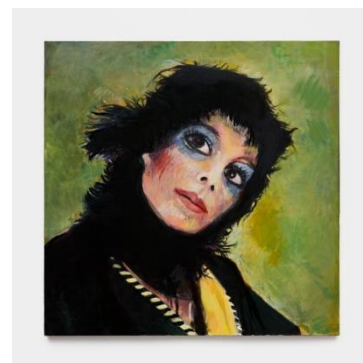
L'artiste met ainsi en avant le pouvoir des mots.

**Le langage et le cuivre apparaissent comme deux
éléments conducteurs pour transmettre au visiteur un
état d'indiscipline et de résistance.**

Jean-Luc Blanc (1965)

***Miranda*, 2012**

Huile sur toile



Jean-Luc Blanc collectionne et archive tous types d'images imprimées. Revues, magazines, affiches de cinéma, carte postales ou publicités forment la matière première de son œuvre. Avant de les retravailler à la peinture, il se les réapproprie en opérant par mixage, recyclage, fragmentation et recadrage.

***Miranda* est inspirée d'une photographie de Serge Diakonoff, peintre et décorateur de théâtre suisse. En 1976, il publie *Miralda ou peintures sur un visage*, recueil photographique de peintures réalisées sur le visage de son épouse, Miralda Rochat. Jean-Luc Blanc transpose ce motif dans son univers pictural.**

Cette femme, dont le regard est dirigé vers un hors-champ, semble ailleurs. Enigmatique et absorbée par une pensée ou un sentiment, elle rappelle les personnages peints du 18^{ème} siècle tels qu'ils ont été analysés par l'historien de l'art Michael Fried dans *La place du spectateur* (1980) : « [...] afin d'avoir l'air absorbés, les personnages devaient avoir l'air d'oublier

la présence du spectateur. [...] Or, c'est dans l'exacte mesure où la présence du spectateur était neutralisée que celui-ci pouvait être transporté par l'œuvre [...]. ».
La surface picturale serait alors le lieu d'un état de conscience partagé, celui de l'absorbement, entre le personnage et celui qui regarde.

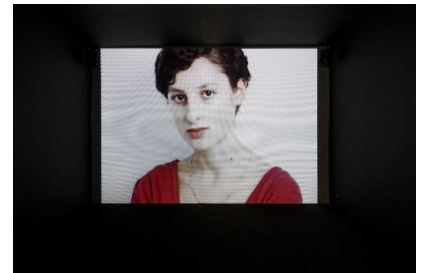
Ange Leccia (1952)

***Logical Song*, 2008**

Vidéo, couleur, son, 4min 22

Édition 1/3

Don de l'artiste.



Dans ce karaoké intimiste, Ange Leccia associe une célèbre chanson pop avec un portrait filmé de sa fille, alors adolescente, qu'il rend ainsi public. *Logical Song* tire son titre du morceau homonyme du groupe de rock britannique Supertramp, sorti en 1979. Le choix de cadrage, l'arrière-plan uniforme et la scénographie de l'œuvre créent un effet de grande proximité entre le spectateur et ce personnage féminin.

Ange Leccia travaille régulièrement à partir de ses propres archives vidéos ou directement avec ses proches. Selon lui, « cette intimité [lui] a permis de filmer l'introspection, ou un moment d'une simplicité extrême ». En confrontant vie privée et culture populaire, il conjugue l'intime et le collectif.

Dès les 1^{ères} paroles, la chanson évoque la perte de l'insouciance et l'inquiétude de devoir se conformer aux attendus d'une société en devenant adulte :

**« Quand j'étais jeune, il semblait que la vie était si
merveilleuse
Un miracle, oh c'était beau, magique.
Et tous les oiseaux dans les arbres, ils chantaient si
joyeusement
Oh joyeusement, en jouant à me regarder.
Mais ensuite, ils m'ont envoyé au loin pour m'apprendre à
être raisonnable ».**

Kapwani Kiwanga (1978)
Nations : Beginnings, August
22, 1791, 2020



Textiles, broderies, sequins, perles, métal.

***Nations* s'inscrit dans un projet initié en 2009 par Kapwani Kiwanga lors d'un séjour en Haïti. L'artiste a réalisé plusieurs dessins à partir de gravures illustrant le début de la révolte des esclaves à Saint-Domingue, le 22 août 1791. Des artistes haïtiens les ont ensuite réinterprétés en réalisant des broderies constituées de perles et de sequins. La création finale regroupe plusieurs éléments textiles que l'artiste a découpés puis assemblés.**

Les œuvres de cette série se lisent comme des tableaux-drapeaux, conçus à partir d'événements marquants de l'histoire d'Haïti, et confectionnés par des collectifs sur le territoire haïtien. Kapwani Kiwanga met en parallèle les récits officiels et les histoires marginalisées ou oubliées. Elle s'approprie ainsi les faits historiques et les codes politiques pour renverser puis s'approprier les systèmes de pouvoir.

Clément Cogitore (1983)

***Assange Dancing*, 2012**

Vidéo PAL, couleur, muet, 3min30

Édition 1/5 + 2EA.



Artiste et cinéaste, Clément Cogitore brouille délibérément les sources et les codes de ses récits, nous invitant ainsi à méditer autour de la question du statut et de l'usage des images. *Assange Dancing* a été réalisée à partir d'une vidéo amateur, tournée puis mise en ligne en 2011 par le DJ d'une boîte de nuit de Reykjavik, en Islande. Sur la piste, un homme danse seul. Il pourrait s'agir de Julian Assange, activiste et fondateur de WikiLeaks, un site Internet permettant aux lanceurs d'alerte de rendre publics des documents classifiés, et dont certaines révélations ont déstabilisé plusieurs États et multinationales.

Nous regardons ici un extrait de la vidéo-source, ralenti, recadré, puis mis en boucle par Clément Cogitore, qui livre alors son personnage à une danse infinie, frénétique. Le silence de la vidéo fait écho à l'isolement de l'activiste, poursuivi depuis 2010 par les États-Unis à

la suite de la diffusion de documents classifiés sur la guerre d'Irak. De 2012 à 2019, Assange se réfugie à l'ambassade d'Équateur à Londres. Depuis 2019, il est détenu au Royaume-Uni et encourt une peine de prison de 175 ans aux États-Unis. Ce qui pourrait être un dernier moment de liberté suggère le renversement de ce personnage public ambivalent, entre ombre et lumière, tour à tour surpuissant et vulnérable.

Gaëlle Choïsne (1985)

***Vase à loup-garou*, 2015**

Cire, silicone, pigment bleu, sel.



Sculptrice et vidéaste, Gaëlle Choïsne tire de ses voyages les matériaux qui composent ses œuvres. Pour réaliser *Vase à loup-garou*, elle puise dans la culture haïtienne. Traditionnellement, le loup-garou y est une femme âgée qui se transforme la nuit en être ailé et de feu, puis en une sorte de blatte. Avant chaque métamorphose, elle prend soin d'ôter sa peau et de la déposer dans un contenant dans l'intention de reprendre forme humaine plus tard. Anthropophage, elle se nourrit d'enfants après avoir soutiré l'accord de leur mère à moitié endormie. Pour se protéger de cette figure maléfique, la coutume veut que l'on dépose du sel sur le toit de sa maison ou dans un vase. Encore vivace en Haïti, cette légende populaire s'est modelée à partir de récits relatés par les colons occidentaux, réappropriés et mêlés au folklore local. Ici, tel un tissu, un élément souple de couleur bleu nuit évoquant la peau du loup-garou repose sur un vase, réceptacle du sel de la conjuration.

Nina Childress (1961)

1048—Bush, bottes rouges, 2020

Acrylique phosphorescente, huile sur toile.



0871—Stage, 2012

Huile sur toile.



Depuis sa sortie de l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs, Nina Childress revisite dans sa peinture des styles tombés en désuétude : tendances flashy et télévisuelle des années 1980, esthétique des films érotiques des années 1970, images de magazines des années 1960. L'artiste numérote chacun de ses tableaux et fait figurer ce numéro dans leur titre, montrant ainsi qu'au-delà de la diversité des images sources, ils sont reliés les uns aux autres par le projet de revivifier la pratique de la peinture figurative. Le rapport à la musique et à la scène traverse son œuvre, nourrie par son expérience personnelle au sein du groupe punk Lucrate Milk (de 1979 à 1983). Les 2 tableaux présentés dans l'exposition y font explicitement référence.

Dans 1048—*Bush, bottes rouges*, Nina Childress s'empare d'une figure iconique : la chanteuse britannique Kate Bush, réputée pour le contrôle qu'elle exerce sur son image et sa capacité à maîtriser son statut de pop star.

0871—*Stage* est inspiré par une photographie trouvée dans un livre consacré au mime Étienne Decroux, la référence du genre dans les années 1950 et le professeur du mime Marceau.

Jean-Luc Blanc (1965)

***Le jardin des délices*, 2020**

Huile sur toile.



Depuis les années 2000, Jean-Luc Blanc travaille exclusivement à partir d'images préexistantes qu'il se réapproprie. Pour réaliser *Le jardin des délices*, l'artiste a détourné la publicité d'une entreprise allemande de faïence. Représenté en pied, un chef d'entreprise en costume-cravate fait la promotion d'un plat de faïence fleuri. À sa droite et devant lui, un modèle d'évier contraste avec les teintes sombres de l'arrière-plan et de son vêtement.

Le titre de l'œuvre, identique à celui d'une peinture réalisée par Jérôme Bosch vers 1500, permet une mise en abyme de la peinture et une réflexion sur la culture visuelle contemporaine. Références publicitaires et histoire de l'art sont projetées au sein d'un imaginaire visuel commun ; la petite et la grande histoire de l'image s'entrecroisent.

Éléonore False (1987)

***No division no cut*, 2016**

Tissage, laine mérinos.



Éléonore False est fascinée par les images. Elle les collectionne puis les décontextualise, les agrandit, les fragmente ou les évide, et les associe parfois à d'autres pratiques artistiques ou techniques artisanales.

S'intéressant à la relation entre corps humain et espace, elle fait résonner ses images avec des objets utilitaires et décoratifs ou l'architecture d'un lieu.

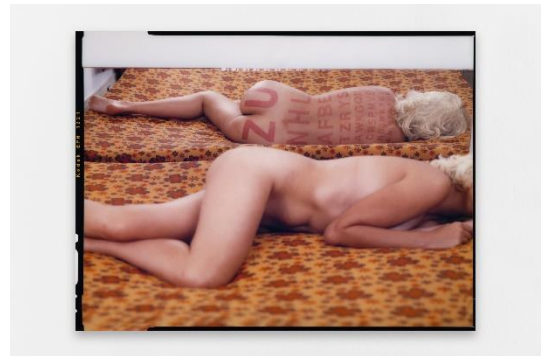
L'artiste a voyagé plusieurs mois au Mexique, où elle a étudié les pratiques textiles féminines et indigènes.

Cette œuvre, produite en collaboration avec des tisserands de l'état d'Oaxaca, associe reproduction mécanique et artisanale. À partir de la photocopie agrandie de l'image de sa main, Éléonore False a fait réaliser le tissage de l'œuvre selon des techniques traditionnelles. La main, distendue, ouverte tel un geste vers l'autre, s'entrecroise avec des motifs géométriques, créant une nouvelle cartographie et abolissant toutes barrières. L'œuvre devient ainsi un espace de rencontre, de partage et de réciprocité.

Natacha Lesueur (1971)

***Sans titre*, 2000**

**Tirage Ifochrome sous Diasec
contrecollé sur aluminium.**



Au début des années 2000, Natacha Lesueur a réalisé plusieurs photographies de modèles au visage caché et à la peau marquée par des inscriptions. Leurs corps dénudés portent l’empreinte de cataplasmes de moutarde, appelés sinapismes, un ancien traitement utilisé en médecine pour dégager les voies respiratoires. Appliqués trop longtemps, ils peuvent brûler la peau. Provoquant cette inflammation, l’artiste reproduit sur l’épiderme un optotype, panneau de lettres utilisé en ophtalmologie pour mesurer l’acuité visuelle. Grâce au miroir, qui permet de voir l’entièreté d’un corps, allongé dans un cadre intime, l’artiste joue avec la figure du spectateur-voyeur. Le léger effet de flou au premier plan, la netteté du grain de peau visible dans le reflet, ainsi que les bords apparents de la pellicule, rappellent le travail de cadrage et de mise au point propre à la photographie. Ce traitement précis de l’image, semblable à celui des magazines de mode, contraste

avec la nudité d'un corps meurtri et sans visage, offert aux regards. L'artiste précise lors d'un entretien : « Je cherche [...] à faire des images devant lesquelles on ne s'installe pas, parce que quelque chose cloche. »

Valérie Favre (1959)

***Triptyque*, 2002**

Huile sur toile.



***Triptyque* se présente comme un grand théâtre où se rencontrent les personnages traditionnels du conte et de la littérature jeunesse, et les super-héros issus du cinéma ou de la bande dessinée. Valérie Favre recompose un univers fictionnel extravagant et mystérieux. Elle charge son personnage principal, une jeune femme, de plusieurs identités, comme dans les rêves : son costume suggère Peau d'âne, son corps étiré et disproportionné dans le paysage évoque à la fois les mangas et les changements de taille d'Alice au pays des merveilles, tandis que son long nez la transforme en Pinocchio. Virevoltante, toujours agitée, cette figure semble en perpétuelle transformation, donnant à voir la vitalité organique du corps. La touche très marquée rompt l'illusionnisme de la représentation, la matière picturale dense, les giclures, les effets de flou et les formes non arrêtées accentuent l'impression d'un univers mutant. L'artiste joue avec les modèles historiques et les archétypes, qu'elle altère pour s'inventer des mythes.**

Annette Messenger (1943)

Danses du scalp, 2012

Cheveux, nylon, cordelette, scotch, mousse, carton, aluminium, ventilateurs.



Des chevelures artificielles sont suspendues, virevoltant au gré du souffle des ventilateurs qui les ébouriffent. Ces postiches s'envolent et deviennent étendards des destins libérés de celles qui n'ont « besoin de personne ».

Rebelle, la chevelure continue de pousser après la mort. Cachée ou mise en valeur, elle est considérée comme un symbole de féminité dans de nombreuses cultures, autant qu'un instrument d'affirmation de soi. Tondre une chevelure peut être un châtiment, on pense notamment aux femmes accusées d'avoir collaboré et tondues à la Libération en 1945. Cela peut aussi être un signe ostentatoire de rébellion comme chez les punks. Enfin la chevelure constitue parfois un trophée : le scalp arraché à l'adversaire est une preuve de victoire célébrée chez les Amérindiens par la danse du scalp.

Dans leur tournoiement entêté, ces chevelures soufflent l'histoire des femmes, de la liberté sexuelle à la pire des

punitions. Frivolité, coquetterie et militantisme flottent dans cette œuvre qui, en quelques touffes, fait le récit d'une humanité démiurge qui résiste, ruse et lance des sortilèges, telle une sorcière.

Nicolas Floc'h (1970)

Performance Painting #4, 2006

Tapis de danse en PVC tendus sur châssis.



Nicolas Floc'h porte de l'intérêt aux notions de production économique, de travail, d'emprunt et de recyclage. *Performance Painting #4* est un polyptique de 4 tapis de danse en PVC, tendus sur des châssis, provenant du Centre National de Développement Chorégraphique d'Angers. Ici, seuls 2 des 4 tapis sont exposés. En basculant et en accrochant ces tapis au mur, l'artiste révèle leur picturalité et les transforme en de grands monochromes noirs marqués des traces des danseurs.

Son titre en anglais est un clin d'œil à l'expressionnisme abstrait étatsunien et à l'action painting, telle que définie par le critique d'art Harold Rosenberg en 1952 : « À un certain moment, les peintres américains [...] commencèrent à considérer la toile comme une arène dans laquelle agir, plutôt que comme un espace dans lequel reproduire, recréer, analyser ou « exprimer » un

objet réel ou imaginaire. Ce qui devait passer sur la toile n'était pas une image, mais un fait, une action. »

Entre peinture et sculpture performative, cette œuvre modulable interroge, entre autres, des caractéristiques de l'art contemporain : pluridisciplinarité, utilisation de matériaux issus de l'industrie, délégation de la mise en œuvre.

Bruno Perramant (1962)

La Couverture rouge (Léviathan),

2011

Huile sur toile.



Plusieurs peintures de Bruno Perramant mettent au premier plan un morceau de tissu qui recouvre des corps (*Les Aveugles*, 2011, *La Couverture jaune*, 2011). Ici, l'enveloppe textile d'un rouge intense laisse deviner un humain en-dessous. Seules les chaussures dépassent. Le banc et la valise évoquent une personne sans domicile fixe.

Le mot de « léviathan », nom d'un animal mythologique monstrueux, fait référence à l'œuvre d'Anish Kapoor portant ce titre, présentée au Grand Palais à Paris en 2011 : une immense structure en PVC rouge à l'intérieur de laquelle le visiteur pouvait pénétrer.

« Le personnage avec la couverture rouge, c'était [...] un matin, porte Maillot. Ce type avait passé la nuit sur un banc, le soleil se levait et il était encore endormi avec sa valise qui dépassait de la couverture. [...] Et je me disais,

ce pauvre gars s'est fabriqué son propre Léviathan tout seul, avec sa couverture et le soleil qui donne sur lui, il va se réveiller dans un univers tout rouge. »

Techniquement, Bruno Perramant a recours à différents effets pour accentuer la présence du personnage. Les couleurs chaudes, ici le rouge, donnent une impression de proximité et de masse, alors que les couleurs froides de l'arrière-plan sont traitées de manière quasi abstraites, avec des gestes de peinture très visibles.

Shilpa Gupta (1976)

Untitled (Shadows III), 2007

Installation vidéo interactive.

Don de l'artiste.



Dans cette installation, le visiteur se trouve littéralement pris dans un jeu d'ombres : la sienne, étrangement présente sur l'écran face à lui, et celles d'objets manufacturés indéterminés. Ces derniers surgissent à chacun de ses gestes et dialoguent avec sa silhouette, s'accrochant avec ténacité ou se déplaçant vers l'image d'une autre personne. L'installation se transforme en jeu vidéo collectif, sans manette ni scénario préétabli.

Ce théâtre d'ombres 2.0 prend des accents plus graves à la fin de chaque cycle, lorsque les silhouettes des visiteurs disparaissent, noyées sous une mer d'objets.

La bande-son, qui évoque le deuil individuel ou collectif, renvoie à la réalité de la guerre civile au Cachemire entre indépendantistes et partisans du rattachement à l'Inde, d'où est originaire Shilpa Gupta.

Le cycle se conclut sur ces paroles de l'artiste :

**« His dead, our dead, your dead, our dead, her dead,
Is the land not well marked ?**

Is the sky not able to hide and drink it ? »

Que l'on peut traduire ainsi :

« Sa mort, notre mort, votre mort, notre mort, sa mort,

La frontière n'est-elle pas tracée suffisamment ?

Le ciel ne peut-il la cacher et l'avaler ? »

Kader Attia (1970)

Réfléchir la mémoire / Reflecting memory, 2016

Vidéo HD, couleur, son, 48min

Édition 1/4 + 2EA.



Kader Attia réfléchit à la mémoire et affirme que nous vivons dans un monde amnésique. Il cherche donc à nous relier à notre passé, par le biais notamment du concept de réparation. La vidéo *Réfléchir la mémoire* a pour sujet les membres fantômes. Il s'agit d'un phénomène neurophysiologique selon lequel une personne peut ressentir la présence de l'un de ses membres alors que celui-ci a été amputé. Pour Kader Attia, le traitement de faits historiques violents tels que les génocides, l'esclavage ou le colonialisme, en fait des membres fantômes. La mémoire du corps physique devient celle du corps social, l'amputation symbolisant les deuils collectifs de l'histoire moderne. L'artiste dénonce le déni de la société occidentale vis-à-vis de ces faits et souhaite ouvrir le dialogue pour inventer une nouvelle forme de partage de l'Histoire. Et ainsi, comprendre comment réparer les blessures du passé.

Marlène Mocquet (1979)

***La pomme*, 2006**

Huile sur toile

Donation Agnès Rein.



Ce tableau montre une figure féminine nue, allongée sur une étrange table en bois. Au centre, la pomme rouge est à la fois cible et objet de désir. Elle est posée sur le ventre du personnage, lieu de digestion et de gestation. Sur la gauche du tableau, un visage de profil, comme déformé par la peinture, expulse un léger liquide brunâtre de sa bouche. La symbolique judéo-chrétienne du fruit défendu et du péché originel féminin est ici affaiblie. En effet, le corps de la femme n'appelle pas la tentation, il paraît simplement servir de support au fruit. La pomme est un sujet récurrent des peintures de Marlène Mocquet, qui dit s'y identifier. « Qui ingère quoi ou qui ? » semble-t-elle demander.

Annette Messenger (1943)

***Les hommes que j'aime, les hommes que j'aime pas,* 1971-1972**



Photographies noir et blanc et encre noire sur papier, verre, adhésif textile, feutre et ficelle.

Cette œuvre est constituée de 30 petits livrets accrochés au mur. Tels des journaux intimes, ces livrets entrouverts invitent le visiteur à découvrir des portraits d'hommes découpés dans des magazines et des inscriptions à la main. Annette Messenger livre un double commentaire contradictoire et fictionnel sur des hommes qu'elle ne connaît pas. Elle oppose avec malice à l'image traditionnelle d'une femme fidèle et maternelle la vision d'une femme collectionneuse d'hommes. L'artiste révèle, déconstruit et explore l'identité féminine et ses stéréotypes. L'œuvre fait partie des « albums collections », une série d'une cinquantaine de collections de fictions élaborée autour des petits riens de la vie quotidienne, comme des annonces matrimoniales, des signatures ou des dictons.

Frédéric Nauczyciel (1968)

***Vogue ! Baltimore, Marquis Revlon,*
2011**

**Tirage Ilfochrome, contrecollé sur
aluminium, épreuve d'artiste**

Don de l'artiste.



Frédéric Nauczyciel rencontre en 2011 la communauté noire queer de Baltimore, aux États-Unis. A travers des films et des photographies, il montre les acteurs de cette culture, ses codes, sa créativité vestimentaire et chorégraphique. Cette photographie fait partie d'une série de portraits de «vogueurs» qui représentent 6 figures imposées du «voguing» : catwalk, hand performance, duckwalk, spins, dips et floor performance. C'est la seule montrant un saut, mouvement non codifié qui témoigne de l'expression libre du vogueur. Un certain suspense plane sur ce saut, en particulier concernant la chute : une réception en dip (un genou posé au sol, une jambe en l'air et le haut du corps penché vers l'arrière) est une figure captant particulièrement l'attention d'un jury et du public.

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

Natacha Lesueur (1971)

***Sans titre*, 2009**

Série « Carmen Miranda »

**Impression pigmentaire sur papier,
contrecollée sur aluminium**

Édition 2/5.



***Sans titre*, 2010**

Série « Carmen Miranda »

**Impression pigmentaire sur papier,
contrecollée sur aluminium**

Édition 3/5.



Depuis 2009, Natacha Lesueur réalise des mises en scène photographiques, collaborant avec le même modèle pour interpréter le personnage de Carmen Miranda. Particulièrement célèbre aux États-Unis dans les années 1940, cette actrice et danseuse brésilienne née au Portugal y joua dans des films à succès. Elle incarnait un certain exotisme, coiffée de chapeaux ornés de fruits, vêtue de costumes extravagants de samba, affichant une sensualité exubérante. Son personnage mélangeait les cultures sud-américaines sans

distinction, construction médiatique de toutes pièces dont Hollywood fut le 1^{er} promoteur.

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

Edi Dubien (1963)

L'aube de mon corps, 2020

Acrylique sur toile



Les dessins et tableaux d'Edi Dubien sont peuplés de figures d'enfants et de préadolescents, périodes de la vie marquées par l'indétermination. Ces corps en devenir sont associés à des éléments naturels : l'eau, les plantes, les animaux. Artiste transgenre, Edi Dubien a vécu difficilement l'écart entre son identité intime et la norme. A l'adolescence, la nature représentait pour lui une parenthèse heureuse.

Dans *L'Aube de mon corps*, l'eau semble protectrice et apaisante. Le fleuve devient la métaphore du changement, de la limpidité, du temps et du désir.

À la manière d'un cinéaste, l'artiste débute souvent ses projets par l'écriture d'un court récit. Celui-ci lui sert de scénario pour réaliser peintures, dessins, sculptures, photographies ou vidéos. La délicatesse du traitement pictural – dilutions, lavis, couleurs pastel, rehauts – donne à ces figures une présence particulière, à la fois prégnante et fugace, toute en fluidité.

Gaëlle Choïsne (1985)

***Vertières n'existe pas*, 2018**

Vidéo, couleur, son, 12min 45

Édition : 1/5.



Par une superposition d'images et de voix – lecture de textes scientifiques et d'analyses historiques ou sociologiques –, Gaëlle Choïsne revient sur un moment clé de l'histoire d'Haïti, ancienne colonie française. Alors que l'Assemblée Nationale abolit l'esclavage en 1794, Napoléon ordonne son rétablissement en 1802, ayant pour conséquence la bataille de Vertières le 18 novembre 1803. La victoire des troupes haïtiennes aboutit à l'acte d'Indépendance de la République d'Haïti le 1er janvier 1804. Le terme « Vertières » entrera dans le dictionnaire 215 ans plus tard, en 2019.

L'artiste choisit de débiter la vidéo *Vertières n'existe pas* par la lecture des 1^{ères} lignes de *La Tragédie du roi Christophe* (1963), pièce de théâtre de l'écrivain et homme politique martiniquais Aimé Césaire. Dans le prologue, dont l'intrigue se déroule à Haïti au début du 19^{ème} siècle, un combat se joue entre 2 coqs nommés Pétion et Christophe. La pratique populaire haïtienne du

combat de coqs est symboliquement transposée dans le domaine politique : après la libération du pays et dans un contexte de reprise en main politique, Haïti est divisé entre la république d'Alexandre Pétion au Sud et la royauté d'Henri Christophe au Nord. Gaëlle Choisne met ainsi en lumière la force d'un peuple qui s'est battu pour son indépendance, tout comme les difficultés rencontrées dans les tentatives de reconstruction du pays.

Jean-Luc Verna (1966)

***Diamanda*, 1998**

Acier doux.



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

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

Jean-Luc Verna (1966)

***Perfectos*, 2001**

Techniques mixtes, transfert
sur médium



***La bonne santé*, 2005**

Transfert sur papier, crayons, fards

***Gina*, 1995**

Transfert sur papier, graphite, crayons, fards

***L'escarpin d'Afrique*, 2001**

Transfert sur papier, crayons, fards, autocollants, laque

***Lux Interior (le chandelier)*, 2001**

Transfert sur papier, crayons de couleur, fards, laque

Pour Jean-Luc Verna, la peau est une surface d'inscription au même titre que la feuille de papier dans ses dessins, d'où un penchant certain pour les supports tannés, défraîchis, évoquant des peaux ayant vécu :
« C'est un papier qui est en train de mourir aussi, qui est déjà malade de sa propre acidité. J'aime l'analogie entre le papier et l'expérience humaine ».

Jean-Luc Verna s'inscrit dans une longue tradition figurative liée au transfert des images d'un support à l'autre. Son univers est peuplé de figures hybrides, aux accessoires séduisants et dangereux. Il y ajoute parfois des ornements tels que des strass, des plumes ou encore des guirlandes. L'artiste déploie un monde où les baguettes magiques ont des noms de divas gothiques et sont des armes, où les saints sont griffus comme les escarpins, et où des mains pénétrantes jettent des sorts.

We Are The Painters

Ensemble, 2009-2013

Techniques mixtes.



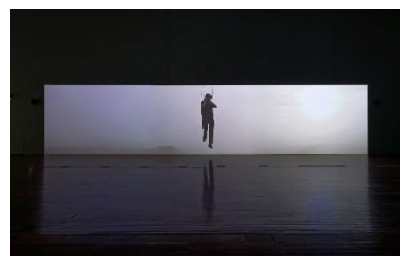
We Are The Painters est un collectif fondé en 2004 par Aurélien Porte et Nicolas Beaumelle. Leur pratique à 4 mains donne forme à une réflexion sur certains sujets fondamentaux de l'histoire de l'art et de la peinture. Ils produisent ainsi une série d'œuvres et d'études en lien avec les genres classiques du paysage et du portrait, où la « femme » apparaît à de nombreuses reprises. Ce sujet archétypal – avec toujours une longue chevelure brune, souvent ornée de fleurs, la bouche ouverte et cadrée à l'épaule – devient un motif qu'ils déclinent jusqu'à l'épuisement, voire l'autonomisation des formes. Ici le visage disparaît, là le vêtement se fait paysage et la chevelure devient roche. La représentation du corps féminin nue, se fond parfois avec des images d'éléments naturels, au gré des répétitions, des ajouts de l'un ou de l'autre, du passage de l'aquarelle à la peinture à l'huile ou au collage.

Abraham Poincheval (1972)

***Walk on Clouds*, 2019**

Vidéo HD, couleur, son, 14min 05

Édition 3 + 1/2 EA.



***Walk on Clouds* (« Marche sur les nuages ») est caractéristique de la pratique artistique d'Abraham Poincheval, dont l'œuvre s'articule autour de ses propres expériences corporelles. L'artiste s'est volontairement privé de mouvement pour *Pierre* (2017), une performance au Palais de Tokyo, à Paris, consistant à s'enfermer pendant une semaine dans une pierre évidée aux dimensions de son corps. Pour la performance *Vigie urbaine* (2016), il a passé 8 jours et 8 nuits sur une étroite plateforme perchée à plus de 12 mètres du sol, devant l'entrée du centre d'art contemporain La Criée à Rennes.**

Pour *Walk on Clouds*, Abraham Poincheval se promène dans les nuages, suspendu à une montgolfière. Le film, véritable aventure tant pour le pilote de la montgolfière que pour l'équipe de tournage, se passe au-dessus d'une forêt au Gabon, en Afrique centrale, afin de bénéficier de conditions météorologiques propices. L'œuvre est un

montage de plusieurs séquences pour donner le sentiment d'une continuité temporelle, du matin jusqu'au crépuscule. L'artiste s'y met en scène tel un explorateur de territoires inconnus, dans la lignée de ses performances passées.

Pierre Ardouvin (1955)

***Pour mieux rebondir...*, 1995**

Chaussures, ressorts, colle

Donation Agnès Rein.



Cette œuvre consiste en une paire de chaussures montée sur 4 gros ressorts. L'expression du titre est ici mise en forme de manière pratique. L'œuvre se présente comme une assistance bienvenue face à un obstacle, un « coup dur » ou un moment difficile. Pierre Ardouvin imagine un objet palliatif qui aiderait précisément celui ou celle qui le porte à « mieux rebondir », en défiant les lois de la gravité. Mais il pourrait aussi permettre de s'extirper du réel et de ses contingences : ce bricolage ouvre avant tout vers l'imaginaire et la fiction. En chaussant ces souliers, nous pourrions, comme par magie, surmonter les difficultés. Le corps augmenté de ce modeste attribut, nous deviendrions des super-héros et super-héroïnes capables d'exploits. Par une association d'objets ordinaires, l'œuvre cousine des bottes de 7 lieues nous plonge dans les univers du conte, de la bande dessinée et du rêve.

Mark Geffriaud (1977)

Deux mille quinze, 2016

Vidéos HD, couleur, son, 29min



Mark Geffriaud s'est intéressé à la conception du temps chez les Aymaras, un peuple vivant entre la Bolivie, le Pérou, le Chili et l'Argentine. Des anthropologues et linguistes ont analysé la façon dont la langue aymara propose une vision du temps différente de celle majoritairement répandue dans le monde : pour les Aymaras, le passé, déjà vécu et donc visible, se situe devant l'être humain, tandis que le futur, inconnu, est à l'arrière.

Partant de ce fait culturel, l'artiste s'est rendu en Amérique du Sud et a filmé 2 sites principaux : le mont Armazones au Chili, au sommet duquel des scientifiques ont pour projet d'installer 1 télescope géant permettant de remonter le temps pour observer la formation de galaxies il y a plusieurs milliards d'années ; et les rives du lac Titicaca où de larges pierres, appelées « piedras cansadas » (pierres fatiguées), datant de plus d'1 millénaire et certainement vouées à un projet monumental, ont été abandonnées pour une raison aujourd'hui inconnue.

Cette installation place le visiteur dans une échelle temporelle inhabituelle. 15 films, tous similaires, sont montrés simultanément, mais avec un décalage de 20 secondes. En déambulant, le visiteur peut revenir en arrière ou avancer dans le temps, créant ainsi son propre film.

Aung Ko (1980)

***Métro Mémoire*, 2022**

Vidéo HD, couleur, son, 96 minutes

Production MAC VAL



En Birmanie ou au fil de ses voyages, Aung Ko produit des œuvres à partir de son quotidien. Qu'il s'agisse de dessins, de films ou de photographies, son travail a avant tout vocation à être transmis à sa fille et aux générations futures.

Lors de sa résidence au musée, il poursuit cette démarche en filmant une dizaine de résidents de Vitry-sur-Seine et de ses alentours. Bout à bout, ces enregistrements s'imbriquent pour former un journal intime collectif, *Métro Mémoire*, dans lequel se côtoient souvenirs et confidences. Aung Ko est sensible à ces rencontres avec les habitants qui ont partagé avec lui des moments de leur histoire. Une d'entre elles se prolonge par une danse improvisée sur le toit du musée, un espace qui a intrigué et attiré l'artiste.

Le paysage occupe une place essentielle dans son travail. À son arrivée en France s'impose l'expérience

d'un nouveau départ dans un foyer étranger : le musée, son jardin, sa ville. C'est dans cet environnement que l'artiste collecte des images témoignant de l'appropriation de ce quotidien récent où les scènes de vie et les paysages favorisent la mémoire des sensations.

Nge Lay (1979)

***Mémoires fragmentées*, 2022**

Impression sur tissus

Production MAC VAL



Pour *Mémoires fragmentées*, Nge Lay a rencontré et photographié des habitants de Vitry-sur-Seine. Elle les a également invités à partager d'anciennes photographies de famille. Parallèlement, Nge Lay a sélectionné aux Archives municipales des tirages et cartes postales datant du début du XX^e siècle. Si cette démarche est une façon pour l'artiste de s'approprier son nouveau territoire, l'acte de coudre les images entre elles est essentiel : il s'agit d'unir les souvenirs que l'on garde précieusement en soi. Par cette juxtaposition d'identités et de temporalités, Nge Lay fait aussi surgir la mémoire des villes. Au-delà de l'évolution physionomique de Vitry-sur-Seine, ce sont ses mutations socio-politiques que l'on constate.

Accessoire indispensable dans les foyers birmans, la moustiquaire est pourvue ici d'une importante charge émotionnelle. L'objet fait écho à un épisode lié à la crise sanitaire. Gravement affaiblis par le virus, Nge Lay et

Aung Ko furent contraints de s'isoler pour éviter de contaminer leur fille. Pendant cette période, la moustiquaire est devenue pour l'enfant un refuge réconfortant et sécurisant.

Avec la participation de Mirian Benavidez, Marie-Lourdes Blanchet, Laurence Boccalini, Marie-Louise Kancel, Elisabeth Siemsen- Sautreau, Séverine Williot, Christiana Zomba.

Remerciements à la galerie A2Z, au Centre Social de la Maison des Vitry'haut, à Camille Larive, Tatiana Diabate, Séverine Williot et leur équipe, ainsi qu'au service Archives- Documentation de la Ville de Vitry-sur-Seine.