

# VIVEMENT DEMAIN

Parcours #5  
de la collection du MAC/VAL  
Février 2012 – Juin 2013



## VIVEMENT DEMAIN

### Le mot d'Alexia Fabre, conservateur en chef du MAC/VAL

Tirer des plans sur la comète, construire des châteaux en Espagne, se projeter dans le futur, penser à demain, espérer... Voilà qui est l'inévitable nature de l'homme, tel est son destin. Vivre dans le présent, parfois ne pas s'en satisfaire et espérer mieux, pour de bonnes ou de mauvaises raisons... C'est cette projection vers de plus beaux lendemains que racontent les œuvres aujourd'hui montrées dans ce cinquième parcours dans la collection départementale, des œuvres rassemblées de façon thématique pour mieux résonner avec le présent, difficile ou insupportable pour certains, dans des pays en crise, au cœur de conflits, ou tout simplement des œuvres qui parlent de l'espoir, de la projection de soi, de la naissance... d'enfants ou d'un monde meilleur. Il y est question de demain et de ce pouvoir d'anticipation qui est le propre de l'homme. N'est-il pas aussi ce pouvoir visionnaire que nous attribuons souvent aux artistes ? Ceux-ci appartiennent-ils à cette race à part des pythies, voyants et autres prophètes ? En interprétant ou décryptant sur les modes poétiques, personnels et métaphoriques le monde, l'artiste porte-t-il en lui la prémonition des temps à venir ? Sa clairvoyance fait-elle de lui le messie de nos sociétés ? Sans pouvoir ni vouloir apporter de réponse, nous posons ici la question, à laquelle seul le temps à venir pourra répondre. Les œuvres sont toujours choisies pour leur qualité artistique, mais aussi pour leur potentiel de résonance avec le monde. Mais celui-ci peut emprunter tous les modes, du plus réaliste au plus fictionnel, du document à la métaphore la plus intime. Poursuivre la constitution d'une collection est un acte d'engagement fort, de soutien aux artistes, de foi en leur œuvre et, dans la période de crise actuelle, cette prise de position est encore plus risquée. C'est là que repose notre responsabilité, fabriquer un corpus « utile » à tous, pour envisager notre présent au gré de regards singuliers en luttant contre les certitudes assénées,

les informations formatées, les lieux communs. Ainsi l'artiste, à défaut de nous dire de façon certaine le futur, peut permettre à chacun de lutter pour envisager la pluralité des versions, se tracer le chemin de sa propre pensée. Nous attendons donc que l'art nous bouscule, nous désarme, nous plonge dans le doute et dans le songe. L'avenir est ici au cœur des productions qui regardent résolument, et en couleurs, vers demain. Mais hier n'est jamais loin, surtout dans un musée, carrefour des temps passés et du présent pour lequel il est missionné.

Les œuvres sont donc réunies autour de quelques grandes thématiques qui proposent un récit de ce futur qui nous attend : sont ainsi envisagés l'espace imaginaire qui subsiste pour s'inventer dans un présent qui résiste, le devenir de la nature... et le nôtre, les utopies passées – politiques, urbanistiques – et leurs promesses non tenues, et celles à venir. La naissance et l'enfance symbolisent la projection de soi, un espoir fervent et irraisonné en l'avenir. Cris, chansons, murmures et silence traversent ces images qui explorent les possibles, un avenir à prendre ou à subir. La question du choix est souvent en jeu : « Should I stay or should I go? », chantait The Clash, cité dans la vidéo *Le Clash* d'Anri Sala. Quelle phrase pourrait mieux traduire cet état d'incertitude face auquel le monde nous place tant ? Quand on a encore le choix... Chaque œuvre devient donc une hypothèse du futur, optimiste ou inquiète, réaliste, fébrile ou désenchantée, autant de façons d'être au monde. Au fil de ce parcours, se déplie ici l'éventail des espoirs et des possibles, des outils qui nous appartiennent pour faire, refaire ou transformer le monde. Il y est donc question d'envie, de nécessité, de désir, de lutte et d'incantation, mais aussi a contrario, de déception et de renoncement. Peut-on encore construire « d'autres vies que la mienne » ?






Parcours #5

Kader Attia, *Untitled (Skyline)*, 2007-2012 (détail). Prêt de l'artiste. © Adagp, Paris 2012.

# VIVEMENT DEMAIN

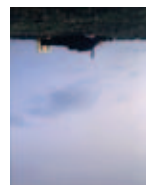
Les œuvres signalées par ce signe  Parcours #5  
sont exposées dans le parcours #5 de la collection.

## Parcours #5 de la collection du MAC/VAL

Février 2012 – Juin 2013

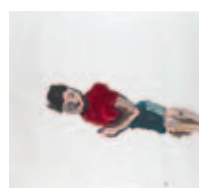
### 1 CORPS EN RÉSISTANCE

Page 1



### 2 LE CORPS UTOPIQUE, LE CORPS ALLÉGORIQUE

Page 11



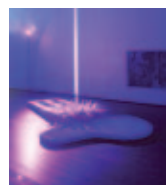
### 3 *LES LIMITES DE MON LANGAGE SONT LES LIMITES DE MON MONDE*

Page 17



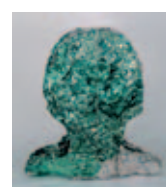
### 4 NATURE ARTIFICIELLE

Page 25



### 5 ÉCOLOGIE / ÉCONOMIE

Page 29

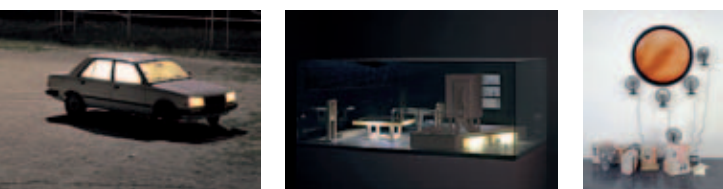
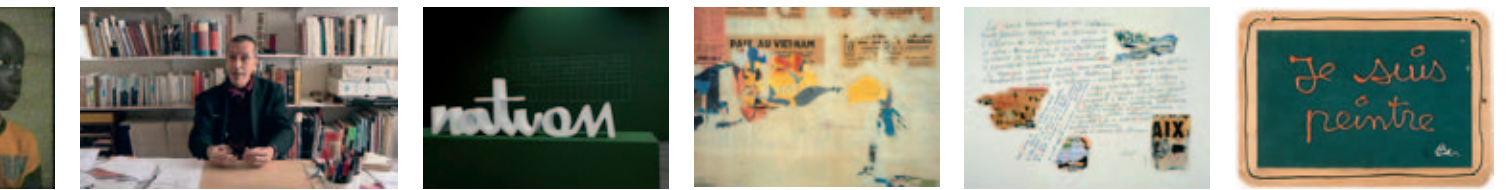
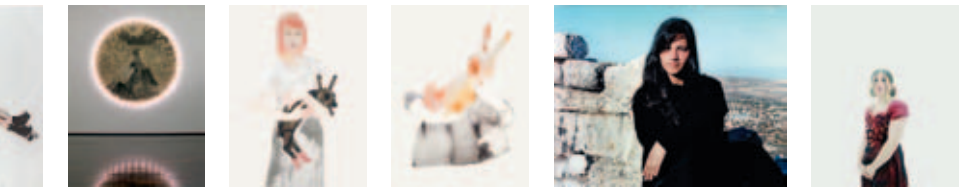
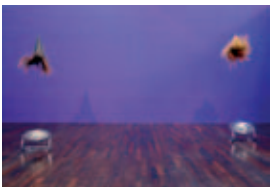


### 6 UTOPIES URBAINES

Page 37













# CORPS EN RÉSISTANCE



Dans le Parcours #5 de la collection du MAC/VAL, beaucoup d'œuvres convoquent le corps, sous forme de photographies, de vidéos ou d'installations. Dans ce chapitre, elles sont mises en relation avec le travail de chorégraphes contemporains, de Trisha Brown à Willi Dorner, en passant par Marie Chouinard. Ce rapprochement permet d'interroger les positions de corps, les postures et les gestes dans leurs dimensions symbolique et expressive.

## Parcours #5

Gilles Barbier, *La Révolution à l'envers*, 2007.  
Bois, cheveux, cire, tissu, 310 x 210 x 170 cm.  
Collection du MAC/VAL. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France.  
© Adagp, Paris 2012. Photo © Jacques Faujour.



# Renverser le monde

Les œuvres sélectionnées ont en commun de proposer soit un renversement du monde, métaphorique chez Cécile Paris ou Gilles Barbier, soit un basculement du point de vue, comme chez Philippe Ramette ou Gina Pane.



Cécile Paris s'intéresse aux attitudes, à ce qu'elles peuvent suggérer ou révéler. L'identité, envisagée comme appartenance à un groupe et comme invention de soi, est en filigrane de deux vidéos de la collection du MAC/VAL, créées la même année. La marche, convoquée dans les deux œuvres, est très présente dans la danse contemporaine. Elle engage en effet le corps, l'espace public, la durée... (On peut retrouver cette réflexion sur le site <http://laboratoiredugeste.com/spip.php?rubrique18>).

Dans *Le Doorman* (2004), elle met en scène l'émancipation d'un portier new-yorkais sous la forme d'une marche dans la ville. Le moment où il se défait de son uniforme se traduit par un changement dans sa posture physique. Dans *Le Bel Été* (2004), un mouvement contraire se produit : par le déplacement dans la nature et par la marche, c'est la mise à l'épreuve de la normalisation des corps des majorettes qui est exhibée. La fatigue, la durée permettent à ces corps adolescents, non encore figés, de retrouver leur état personnel. Le dernier plan montre au contraire le retour aux mouvements coordonnés et stéréotypés du défilé.

Ces deux vidéos sont accessibles sur le site de l'artiste : <http://www.commelaville.net/video/index%202.html>



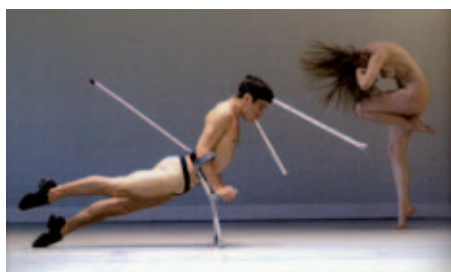
## Parcours #5

Cécile Paris, *Le Bel Été*, 2004. Vidéo transférée sur DVD, couleur, son, 10'14", édition 1/3.

Collection du MAC/VAL. © Cécile Paris.

Cécile Paris, *Le Doorman*, 2004. Vidéo transférée sur DVD, couleur, son, 4'37", édition 1/3.

Collection du MAC/VAL. © Cécile Paris.



Marie Chouinard, *bODY\_rEMIX/les\_vARIATIONS\_gOLDBERG*, 2005. © Compagnie Marie Chouinard.

Dans *bODY\_rEMIX/les\_vARIATIONS\_gOLDBERG* (créé au Festival international de danse contemporaine, Biennale de Venise, Italie, 2005), la chorégraphe canadienne Marie Chouinard confronte les danseurs à différentes prothèses, du harnais à la béquille. « J'avais envie de travailler avec les danseurs sur un corps augmenté, allongé, avec ces cannes, ces béquilles, ces objets qui viennent prolonger le corps avec des objets métalliques qui sont en général des empêchements de bouger, mais qui, dans le présent spectacle, fonctionnent comme des augmentations de possibilités de bouger. »

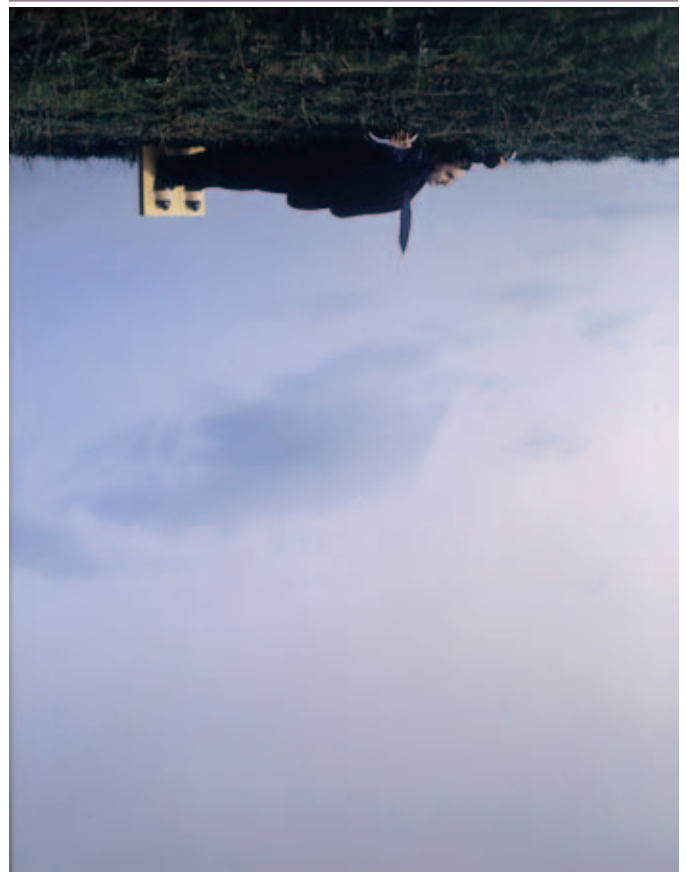
Le lien ci-dessous montre comment, dans le spectacle, la prothèse devient ambiguë : elle ne remplace plus le membre défaillant, elle l'augmente, aboutissant à de nouvelles formes de déplacements dont une marche aérienne... sur pointes.

<http://auseuilatour.musicblog.fr/1449079/Marie-Chouinard-Body-Remix-Goldberg-Variations/>



Parcours #5

Philippe Ramette, *Objet à voir le monde en détail*, 1990-2004. Tirage numérique couleur, 150 x 120 cm, édition 1/5 + 3 EA. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Adagp, Paris 2012. Photo © Jacques Faujour.



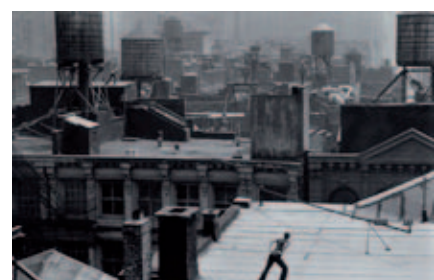
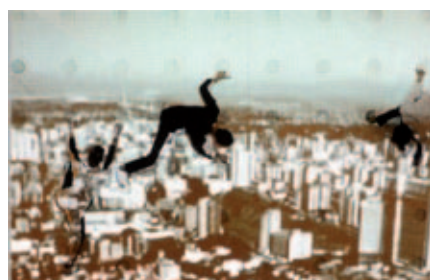
Parcours #5

Philippe Ramette, *Objet à voir le monde en détail*, 1990-2004. Tirage numérique couleur, 150 x 120 cm, édition 1/5 + 3 EA. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Adagp, Paris 2012. Photo © Jacques Faujour.

Trisha Brown, *Man Walking Down the Side of a Building*, 1972. Photo © Babette Mangolte.

Trisha Brown, *Planes* (1968), 2011. Barbican Art Gallery, Londres, 2 mars 2011. © Trisha Brown Dance Company.

Trisha Brown, *Roof Piece 53 Wooster Street to 381 Lafayette Street, New York City*, 1973. Photo © Babette Mangolte.



Depuis les années 1990, Philippe Ramette crée des œuvres autour de « prothèses à attitude », comme les *Socles à réflexion* (1989) ou *Objet à voir le monde en détail* (1990-2004). L'ambivalence est voulue entre une position de corps impossible (l'artiste parle de « poses irrationnelles ») et l'insistance sur une prise de vue réelle. L'inversion entre terre et ciel, visible dans *Inversion de pesanteur* (2003) et le basculement du corps à l'horizontale sont des éléments récurrents d'une œuvre où la position du corps est liée à une métaphore du rapport au monde.

Ce travail rappelle celui de la chorégraphe américaine Trisha Brown. Ses premières pièces des années 1960 sont célèbres pour cette expérimentation d'une danse qui s'émancipe du sol. *Planes* (1968) est la première chorégraphie qui se déroule sur une surface verticale : les danseurs évoluent sur un mur de trous que pieds et mains utilisent comme accroches, donnant l'impression contradictoire d'une chute libre et d'une absence de pesanteur. Dans *Roof Piece*, les danseurs sont sur les toits des immeubles de Manhattan tandis qu'elle explore les notions de poids, de vitesse, de verticalité à travers *Woman Walking Down a Ladder* (1973) et *Man Walking Down the Side of a Building* (1972).





Gina Pane est l'une des artistes majeures de la performance et du *Body Art* (l'art corporel). Pendant une dizaine d'années, elle crée des performances où le corps devient symbolique, métaphorique, politique. Les gestes (saigner, se couper, se tenir en équilibre) acquièrent une dimension collective: celui de questionner les interdits et les limites imposées.

*Terre protégée II* fait partie des actions engagées dans la nature entre 1968 et 1970. Pour bien signifier qu'il n'est pas question ici d'un autoportrait mais d'un geste artistique, Gina Pane choisit un cadrage qui fait disparaître son visage (et son expression) au profit d'un corps qui, bien qu'allongé, semble se dresser vers le ciel.

Gina Pane, *Terre protégée II, Pinorelo, juin 1970, 1970.*  
Tirage argentique noir et blanc sur papier,  
100 x 67,5 cm. Collection MAC/VAL. Photo © Jacques Faujour.

# Affranchir le corps, affranchir la pensée

La danse propose un corps autre, qui s'émancipe des contraintes physiques quotidiennes. Que ce soit par la vitesse, par la force, par la résistance, la danse est une forme d'affranchissement. Et d'abord de la pesanteur, ce que le ballet classique a mis en scène sous la forme des portés et des entrechats. Elle l'est également des conventions sociales et des comportements : danses dionysiaques ou transes. Elle fournit ainsi à Nietzsche la métaphore de la pensée. Selon Alain Badiou, le philosophe allemand y voit deux caractéristiques essentielles : celle du renversement ciel-terre et celle de la désobéissance propre au corps dansant.

*C'est que la question centrale de la danse est le rapport entre verticalité et attraction qui transitent dans le corps dansant et l'autorisent à manifester un possible paradoxal : que terre et air échangent leurs positions, passent l'un dans l'autre. C'est pour toutes ces raisons que la pensée trouve sa métaphore dans la danse, laquelle récapitule la série de l'oiseau, de la fontaine, de l'enfant, de l'air impalpable. (...)*

*Mais alors, l'image de la danse est naturelle. Elle transmet visiblement l'Idée de la pensée comme intensification immanente. Disons plutôt, du reste, une certaine vision de la danse. La métaphore ne vaut en effet que si l'on écarte toute représentation de la danse comme contrainte extérieure imposée à un corps souple, comme gymnastique du corps dansant réglée du dehors. Nietzsche oppose absolument ce qu'il appelle la danse à une telle gymnastique. Après tout, on pourrait imaginer que la danse nous expose un corps obéissant et musclé, un corps à la fois capable et soumis. Disons, un régime du corps exercé à se soumettre à la chorégraphie. Mais, pour Nietzsche, un tel corps est le contraire du corps dansant, du corps qui échange intérieurement l'air et la terre.*

Alain Badiou, « La danse comme métaphore de la pensée », *Écrits sur la danse, une anthologie*, Centre Pompidou, Paris 2012, p. 196-197.

Dans la série « La chute », Denis Darzacq fait converger la pratique du hip-hop avec la photographie et sa capacité d'arrêter le temps. Il en ressort une série d'images spectaculaires où les corps lévitent, plongent, volent. Le territoire urbain choisi est celui des cités et l'intention de l'artiste est explicitement de renverser les images qui leur sont liées. Il évoque ainsi « la puissance orgueilleuse de corps en action qui refusent la soumission et le silence », c'est-à-dire une des dimensions originelles du hip-hop né dans les quartiers populaires de Brooklyn, où la virtuosité des figures et l'excellence des danseurs autodidactes sont à la fois une forme de résistance et une victoire sur le destin social de la jeunesse noire américaine.

<http://www.histoire-immigration.fr/musee/collections/la-chute-de-denis-darzacq>



Denis Darzacq, *La Chute n° 1 et La Chute n° 4*, 2006.  
Épreuves argentiques contrecollées sur aluminium  
d'après négatifs couleur, 83,6 cm x 104 cm.

Cité nationale de l'histoire de l'immigration, CNHI © Denis Darzacq  
& Galerie VU.





#### Parcours #5

Gilles Barbier, *La Révolution à l'envers*, 2007.

Bois, cheveux, cire, tissu, 310 x 210 x 170 cm.

Collection du MAC/VAL. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France.

© Adagp, Paris 2012. Photo © Jacques Faujour.

À travers une œuvre qui convoque les clones, le cannibalisme et le monde proliférant des organes, Gilles Barbier remet en cause les limites étroites du corps conçu comme enveloppe unitaire, comme contenant de la personnalité. Pris au pied de la lettre dans *La Révolution à l'envers*, le renversement des apparences et des croyances est au centre du travail de l'artiste.

*L'homme est malade parce qu'il est mal construit. Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement, dieu, et avec dieu ses organes. Car liez-moi si vous le voulez, mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musette et cet envers sera son véritable endroit.*

Antonin Artaud, « Pour en finir avec le jugement de dieu », *Œuvres Complètes, XIII*, Gallimard, Paris, 1974, p. 104.



Willi Dorner, *Bodies in Urban Spaces*, Paris 2007.

Photo © Laurent Philippe.

Willi Dorner, *Bodies in Urban Spaces*, quartier de Wall Street, New York 2010. Photo © D.R.

Le chorégraphe autrichien Willi Dorner déplace non seulement les lieux mais les gestes mêmes de la danse. Travaillant *in situ*, il propose non plus du mouvement mais des attitudes de corps dans l'espace public, comme lors d'une performance réalisée à Wall Street en 2010. Allant à l'opposé de la tradition aérienne, du corps érigé, de l'élévation, il utilise souvent le sol, et joue du corps affalé, mou qui se répand et se superpose.

Le site [numeridanse.tv](http://www.numeridanse.tv) permet de regarder *BODY TRAIL CCTV* (2009) de Willi Dorner. Empruntant la vision de la surveillance vidéo, l'œuvre questionne l'occupation de l'espace public par les corps et le contrôle que l'on cherche à exercer sur eux. Les danseurs aux visages masqués évoquent aussi bien des émeutiers que des créatures fantastiques. <http://www.numeridanse.tv/fr/catalog?view=mediacenter&mediaRef=MEDIA111018172909689>

Voir aussi: <http://www.alabriquerie.com/>

# Résister par le corps

L'histoire du militantisme politique depuis les années 1950 peut se lire aussi comme la découverte que les gestes, les postures, le corps même peuvent être des outils de contestation, de lutte, de protestation. Une double lecture est proposée : la théorisation du corps militant, par Victoire Patouillard et le regard de deux artistes, Clarisse Hahn et Annette Messager, sur ces usages du corps.



David Richmond, Franklin McCain, Ezell Blair Jr. et Joseph McNeil au drugstore Woolworth's, Greensboro, Caroline du Nord, États-Unis, 1960.

Photo © Jack Moebes/Corbis.

## Petit historique du corps comme outil de contestation

En 1960, quatre étudiants noirs de l'université de Greensboro parviennent en un mois à faire cesser la discrimination raciale dans les drugstores Woolworth's en utilisant une forme pacifique de protestation initiée dès les années 1940 par les militants des droits civiques : le *sit-in*. Le récit peut se trouver en français sur :

[http://mtislav.blogspot.fr/2008/02/1-du-sit-in-de-greensboro\\_09.html](http://mtislav.blogspot.fr/2008/02/1-du-sit-in-de-greensboro_09.html)

La pratique du *sit-in* se développe par la suite avec les manifestations contre la guerre du Vietnam et est très souvent utilisée par les étudiants. Elle est également reprise par le mouvement des Indignés qui le transforme en outil d'occupation de l'espace public, entre récréation d'une agora et dispositif qui arrête les flux de la ville, comme dans le cas d'*Occupy Wall Street*.



Université d'Iowa, *sit-in*, 1972. Photo. © D.R.



Pont de Brooklyn pendant une manifestation d'*Occupy Wall Street*, New York, octobre 2011.

Photo © Reuters.





Act-Up devant la pyramide du Louvre, 1992.

Photo © Jean-Marc Armani.

Act-Up, Paris, 1995. Photo © Christian Poveda.

Act-Up, *die-in* devant la cathédrale

Notre-Dame-de-Paris, 22 mars 2009. Photo © Paul Parant.



*De fait, la « violence » des zaps ne repose pas sur l'affrontement physique (l'échange de coups), mais sur le refus des militants de se soumettre aux codes gestuels socialement requis dans une interaction, refus qui apparaît d'autant plus fort que la transgression se déroule dans un espace public ou offert à la médiatisation. Après avoir fait irruption dans un lieu, qu'il s'agisse d'une conférence de presse, d'un plateau de télévision, d'une assemblée générale d'actionnaires, d'un conseil de mairie, ou des bureaux d'une administration, les militants d'Act-Up perturbent la situation en sifflant, scandant des slogans, s'allongeant sur le sol, sur les tables, jetant du sang factice sur les murs, renversant les piles de dossiers, pointant du doigt la « cible » insultant, lui coupant la parole, criant, se menottant à des grilles ou des radiateurs, etc. Il s'agit de perturber la situation au point de faire sortir d'eux-mêmes, c'est-à-dire de la manière de se tenir socialement à laquelle leur rôle les contraint, les corps auxquels ils font face. La logique tactique du zap est celle de la confrontation de manières de se tenir symétriques et concurrentes. (...)*

*Lorsque l'on parle d'une « action coup-de-poing », trois mythes y sont immédiatement associés dans une imagerie qui doit beaucoup au modèle de l'armée, mais bien peu à l'observation des formes d'action auxquels recourent aujourd'hui les groupes politiques: le mythe de la violence, le mythe de l'organisation minutieuse et le mythe d'une pédagogie maîtrisée et d'un dressage physique des corps.*

*Une démystification est nécessaire pour situer le zap et l'usage du corps qu'il appelle dans un répertoire des mobilisations sollicitant le corps de façon intensive. Le zap repose non pas sur l'usage de la violence physique, mais sur une perturbation fine de l'ordre des choses au moyen de pratiques corporelles dans une interaction précise. (...)*

*Le zap achevé, reste le sillage que l'action a fait naître. Échappant à la maîtrise par les deux groupes en présence, il grandit à la suite de l'action, l'incongruité mise en place par le zap se révélant généralement spectaculaire, voire photogénique. La promesse ou l'espoir d'une efficacité médiatisée – distincte et parfois disjointe de l'efficacité immédiate – conduit lors de certains zaps à s'en remettre à cet arbitrage différé. Cela explique surtout à rebours que l'impératif d'efficacité immédiate ne soit jamais aussi fort que lorsque l'interaction se déroule sans média, ni public.*

*Il convient donc de distinguer deux types d'efficacité tout en soulignant qu'elles reposent toutes deux sur l'usage de la puissance non-physique du corps (il faut faire violence sans toucher): que le corps soit utilisé dans sa capacité à faire intrusion ou bien dans sa capacité à faire image, il s'agit toujours de produire des effets d'interactions qui sont aussi des effets d'ostentation.*

Victoire Patouillard, « Le corps comme outil militant à Act-Up », *EcoRev*, revue critique d'écologie politique, n° 4, printemps 2001. Disponible sur <http://biblioweb.samizdat.net/article43.html>

Fondée à New-York en 1987, Act-Up est une association militante de lutte contre le sida. Dans l'histoire de l'activisme politique, Act-Up occupe une place particulière par l'invention de techniques nouvelles de protestation: *die-in*, zap,... Victoire Patouillard, chercheuse en sciences sociales, présidente d'Act-Up Paris de 2001 à 2003, précise les usages politiques du corps induits par le Zap. Le texte intégral est consultable sur <http://biblioweb.samizdat.net/article43.html>

*Confronté à d'autres techniques de protestation faisant un usage politique du corps, il apparaît tout d'abord que la singularité du zap tient à ce qu'il utilise le corps dans la mesure de sa puissance d'intrusion et de la possibilité de sa transformation en image, à la différence de la manifestation, qui fait un usage politique des corps dans la mesure de leur puissance de déambulation et de la possibilité de leur transformation en nombre. (...)*

*Cependant, ce serait une erreur de croire que la différence qui sépare le zap de la manifestation tient simplement au nombre et à l'identité de ses participants. C'est dans leur conception de la puissance politique et dans leur rapport au corps ordinaire, que ces deux modes d'action s'opposent. Le zap exige en effet un travail sur soi et sur son propre corps qui s'organise autour d'un principe d'exclusion de l'ordinaire: il faut au militant tout à la fois se défaire de la réserve et de la timidité que la vie sociale courante lui a inculquées et oublier les débordements d'une colère qui ne serait pas contrôlée et dont les effets pourraient être destructeurs. (...)*

## Clarisse Hahn ou les états du corps

Le corps est au centre du travail de Clarisse Hahn. Dans ses documentaires, « il s'agit toujours de filmer les relations entre les gens. Le corps est mis en question, interrogé comme lieu de médiation et de frontière ». En parallèle à son projet *Boyzone* qui interroge la construction de la masculinité, l'artiste a consacré un triptyque vidéo, *Notre corps est une arme*, à ce rapport entre corps et révolte. Dans *Los Desnudos* (2011), elle montre la stratégie de dévoilement utilisé par des paysans expropriés.

*L'installation montre, d'un côté, un groupe d'hommes et de femmes en train de manifester nus dans les rues de Mexico, de l'autre, une femme qui raconte les raisons de la lutte. Occuper l'espace public renvoie à une stratégie de la visibilité qui évoque métaphoriquement la question de la possession de la terre. « Être nue, c'était comme pleurer », raconte la femme, « mais c'était une attitude de lutte. Il ne nous restait plus que notre peau ». La nudité est ainsi vécue comme une expérience dans laquelle les dimensions subjective et corporelle s'entremêlent avec les implications politiques, sociales et culturelles de luttes anticoloniales.*

Giovanna Zapperi, *Face au pouvoir. Sur les travaux récents de Clarisse Hahn.*  
Dossier de presse de l'exposition « Notre corps est une arme »,  
galerie Jousse Entreprise, Paris, avril 2011.

Clarisse Hahn participe à l'exposition *Situation(s) 48°47'34" N / 2°23'14" E* (29 juin - 16 septembre 2012), consacrée aux questions d'identité et de représentation de soi au travers d'œuvres performatives et collaboratives. Consultez le site participatif dédié :

<http://www.macval.fr/situations/>



Clarisse Hahn, *Notre corps est une arme. Los desnudos* (Mexique), 2011. Installation vidéo, 2 écrans format 16:9. Écran 1: *Los Desnudos*, 12'17". Écran 2: *La Chefa*, 7'42". Photo © Clarisse Hahn.

## Annette Messager ou les jeux de l'identité

Les cheveux ont une place particulière dans cette histoire de la posture physique. Dans le contexte des années 1970, les cheveux longs non attachés sont un signe d'émancipation aussi bien individuel – chaque jeune se sent légitime à choisir pour lui-même la manière de s'habiller et son apparence physique – que collectif: ils deviennent alors sont le signe manifeste de la révolution sexuelle.



Dominique et Jean Solé, 1970. Photo © Christian Jegou.

Jean Solé, *Isle of Wight*, 1970.







Avec son installation *Danses du scalp*, Annette Messenger tisse des liens entre cette histoire encore récente et les significations traditionnelles du cheveu : parure féminine, outil de séduction. Il est ici, sous l'emblème de la perruque, ce qui permet à chacun, homme ou femme de se choisir une identité. L'œuvre peut aussi se voir comme un portrait paradoxal, un portrait certes fictif, mais qui questionne le corps et sa représentation.

#### Parcours #5

Annette Messenger, *Danses du scalp*, 2012  
(détail et vue de l'installation). Technique mixte,  
dimensions variables. Collection MAC/VAL.

Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Adagp, Paris 2012.  
Photo © Marc Damage.

# LE CORPS UTOPIQUE, LE CORPS ALLÉGORIQUE



## Parcours #5

Kimsooja, *Encounter-Looking into Sewing*, 1998.  
Impression cibrachrome contrecollée sur plexiglas,  
212,3 x 125,3 cm, édition 4/5 + 2 EA.  
© Collection MAC/VAL. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France.  
Photo © Marc Domage.



# Les utopies du corps

Michel Foucault, dans une conférence radiophonique diffusée sur France Culture en décembre 1966, évoque le « corps utopique ». L'auteur nous propose de penser le corps en termes d'espace, comme foyer d'utopie, mais aussi de réfléchir aux utopies naissantes de ce corps.

*Après tout, les enfants mettent longtemps à savoir qu'ils ont un corps. Pendant des mois, pendant plus d'une année, ils n'ont qu'un corps dispersé, des membres, des cavités, des orifices, et tout ceci ne s'organise, tout ceci ne prend littéralement corps que dans l'image du miroir. D'une façon plus étrange encore, les Grecs d'Homère n'avaient pas de mot pour désigner l'unité du corps. Aussi paradoxal que ce soit, devant Troie, sous les murs défendus par Hector et ses compagnons, il n'y avait pas de corps, il y avait des bras levés, il y avait des poitrines courageuses, il y avait des jambes agiles, il y avait des casques étincelants au-dessus des têtes: il n'y avait pas de corps. Le mot grec qui veut dire corps n'apparaît chez Homère que pour désigner le cadavre. C'est ce cadavre, par conséquent, c'est le cadavre*

*et c'est le miroir qui nous enseignent (enfin, qui ont enseigné aux Grecs et qui enseignent maintenant aux enfants) que nous avons un corps, que ce corps a une forme, que cette forme a un contour, que dans ce contour il y a une épaisseur, un poids; bref, que le corps occupe un lieu. C'est le miroir et c'est le cadavre qui font taire et apaisent et ferment sur une clôture – qui est maintenant pour nous scellée – cette grande rage utopique qui délabre et volatilise à chaque instant notre corps. C'est grâce à eux, c'est grâce au miroir et au cadavre que notre corps n'est pas pure et simple utopie. Or, si l'on songe que l'image du miroir est logée pour nous dans un espace inaccessible, et que nous ne pourrions jamais être là où sera notre cadavre, si l'on songe que le miroir et le cadavre sont eux-mêmes dans un invincible ailleurs, alors on découvre que seules les utopies peuvent renfermer sur elles-mêmes et cacher un instant l'utopie profonde et souveraine de notre corps.*

Michel Foucault, *Le Corps utopique – Les hétérotopies*, Éditions Nouvelles Lignes, Paris, 2009.



## Parcours #5

Sarkis, *Trésors de la mémoire*

(*les onze enfants de l'histoire du cinéma*), 2002.

Impressions monochromes jet d'encre contrecollées sur aluminium, néons roses, transformateurs et variateur électronique, dimensions variables.

Collection MAC/VAL. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France.

© Adagp, Paris 2012. Photo © DR.



## Parcours #5

Damien Cabanes, *Samuel endormi III*, 2004.

Gouache sur papier, 150 x 196 cm. Collection MAC/VAL.

Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Adagp, Paris 2012.

Photo © Marc Domage.



#### Parcours #5

Jean-Luc Verna, *Paramour*, 2010.  
Transfert sur médium rehaussé de pastel sec  
et pierre noire, fixatif, lampes en verre, ampoules,  
systèmes électriques, diamètre 400 cm.

Production et collection MAC/VAL. Acquis avec la participation  
du Fram Île-de-France. Photo © Marc Domage.

*Le corps aussi est un grand acteur utopique, quand il s'agit des masques, du maquillage et du tatouage. Se masquer, se maquiller, se tatouer, ce n'est pas exactement, comme on pourrait se l'imaginer, acquérir un autre corps, simplement un peu plus beau, mieux décoré, plus facilement reconnaissable; se tatouer, se maquiller, se masquer, c'est sans doute tout autre chose, c'est faire entrer le corps en communication avec des pouvoirs secrets et des forces invisibles. Le masque, le signe tatoué, le fard, déposent sur le corps tout un langage: tout un langage énigmatique, tout un langage chiffré, secret, sacré, qui appelle sur ce même corps la violence du dieu, la puissance sourde du sacré ou la vivacité du désir. Le masque, le tatouage, le fard placent le corps dans un autre espace, ils le font entrer dans un lieu qui n'a pas de lieu directement dans le monde, ils font de ce corps un fragment d'espace imaginaire qui va communiquer avec l'univers des divinités ou l'univers d'autrui. On sera saisi par les dieux ou on sera saisi par la personne qu'on vient de séduire. En tout cas, le masque, le tatouage, le fard sont des opérations par lesquelles le corps est arraché à son espace propre et projeté dans un autre espace.*

Michel Foucault, *Le Corps utopique – Les hétérotopies*, Éditions Nouvelles Lignes, Paris, 2009.

Jean-Luc Verna détourne le logo de la Paramount en « paramour » signifiant en anglais littéraire « amant ». L'étoile est un motif récurrent dans le travail multiple de cet artiste. Dessinateur avant tout, il utilise son propre corps comme support: tatouages, lentilles ou prothèses dentaires ponctuent son image. Son premier tatouage était une étoile sur son cœur. Ce symbole représente pour lui le corps humain, les cinq branches symbolisant la tête, les bras et les jambes. Ce signe bascule cette œuvre dans un autoportrait en représentation: « tous les dessins sont des autoportraits » selon Jean-Luc Verna.



# Portraits allégoriques



Dans *Encounter-Looking into Sewing*, Kimsooja se met elle-même en scène. De cet autoportrait, on ne fait que deviner le corps sous ce recouvrement. Ces tissus, « les bottari » qui accompagnent les moments clés de la vie, deviennent le matériau de prédilection de Kimsooja. Le corps caché révèle l'absence. On pourrait l'interpréter comme une allégorie contemporaine de l'exil, du départ, de la perte.

L'allégorie est un genre très prisé à la Renaissance. On peut citer l'encyclopédie de Cesare Ripa, *Iconologie*, qui a pour ambition de « servir aux poètes, peintres et sculpteurs, pour représenter les vertus, les vices, les sentiments et les passions humaines ». Cet ouvrage personnifie des idées philosophiques et morales, ainsi que des notions générales telles que les sciences et les saisons, en présentant les allégories par ordre alphabétique. Cesare Ripa introduit ainsi le concept d'iconologie qui donne les règles pour la représentation figurée des idées abstraites et morales.

## Parcours #5

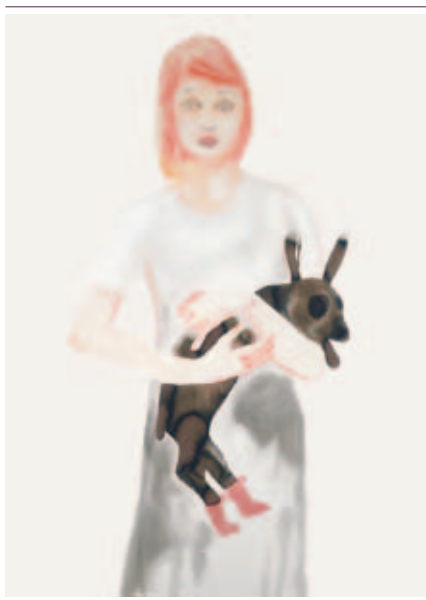
Kimsooja, *Encounter-Looking into Sewing*, 1998.  
Impression cibrachrome contrecollée sur plexiglas,  
212,3 x 125,3 cm, édition 4/5 + 2 EA.

© Collection MAC/VAL. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France.  
Photo © Marc Domage.

## Parcours #5

Françoise Petrovitch, *Présentation*, 2004 - 2005.  
Lavis d'encre sur papier, 160 x 120 cm.  
Collection MAC/VAL. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France.  
Photo © Jacques Faujour.

Les deux lavis de la série « Présentation » (2004 - 2005), exécutés sans retouche possible, disent l'intention de l'artiste de ne pas figer ses figures dans des postures trop stables et définitives. La posture de cette jeune femme rappelant la piétà questionne la féminité, la maternité.





#### Parcours #5

Valérie Jouve, *Sans titre (Les Personnages avec Christine Hamameh)*, 2008. Épreuve chromogène contrecollée sur aluminium, 102 x 131,5 cm. Collection MAC/VAL. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Adagp, Paris 2012. Photo © Marc Domage.

L'image est à la fois un portrait, l'identité étant d'ailleurs donnée en sous-titre, mais aussi une allégorie de la Palestine et de son histoire biblique. Ce basculement est signifié par le titre même de la série : « Les Personnages ».



#### Parcours #5

Eric Poitevin, *Sans titre*, 2010. Épreuve chromogène contrecollée sur aluminium, diptyque, 180 x 117 cm. Collection MAC/VAL. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France. © Adagp, Paris 2012. © D. R.

La construction de l'image recherche un dépouillement maximal, créant un face à face entre le spectateur et la jeune femme. Son regard frontal évoque certaines figures féminines. Jouant avec les genres de l'histoire de l'art en les réactualisant par la puissance de cadrages photographiques très composés, l'artiste réalise depuis plus de vingt ans des séries entre natures mortes, paysages et portraits.

Dans *Le Portrait de Dorian Gray*, Oscar Wilde utilise des déterminants physiques pour évoquer les vices cachés de l'homme. Ce portrait qui vieillit à la place de son modèle peut être vu comme une allégorie des passions et péchés de Dorian Gray : son image se déforme et révèle ainsi son âme noire.

*Une exclamation d'horreur s'échappa des lèvres du peintre lorsqu'il vit dans la lumière confuse le visage hideux qui grimaçait sur la toile. Son expression l'emplit de dégoût et d'horreur. Juste ciel ! C'était le vrai visage de Dorian Gray qu'il regardait ! L'horreur, d'où qu'elle vint, n'avait pas encore complètement abîmé cette merveilleuse beauté. Il restait un peu d'or dans les cheveux clairsemés, un peu d'écarlate sur la bouche sensuelle. Les yeux hébétés avaient gardé un peu de leur jolie couleur bleue, la noblesse des courbes n'avait pas encore complètement abandonné les narines ciselées et le cou sculptural.*

Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, 1890. Livre de poche classique, Paris, 2001, p. 206.





# LES LIMITES DE MA LANGUE SONT LES LIMITES DE MON MONDE

Ludwig Wittgenstein (1889-1951), *Tractatus logico-philosophicus*, 1922.



## Parcours #5

Jiri Kolar, *Poème au contenu tranchant*, 1962.  
Carton, papiers imprimés collés, fibres végétales,  
lames de rasoir, 32,5 cm (hauteur) x 10,5 cm  
(diamètre). Collection du MAC/VAL. Photo © André Morin.

Le *Petit Robert* définit la langue comme un « système d'expression et de communication commun à un groupe social », que l'on appelle alors « communauté linguistique ». Cet outil qui permet l'expression et la transmission du sens est ainsi fortement lié à l'idée de groupe.

Si l'on pense tout d'abord à superposer langue et nation, de nombreux sous-groupes héritent d'une langue ou s'en inventent une. Il existe ainsi des « topolectes », parlés dans une petite zone géographique (village, vallée...), comme des « sociolectes », qui réunissent les membres d'une même classe sociale.



Parcours #5

Anri Sala, *Làkkat*, 2004. Vidéo transférée sur DVD, couleur, son, 9'44". Collection du MAC/VAL. Acquis avec la participation du Fram Ile-de-France.

Dans la vidéo d'Anri Sala, deux jeunes enfants sénégalais répètent après leur professeur des mots de leur langue, le wolof. Le vocabulaire qui fait l'objet de la leçon (clair, noir, blanc neige, homme très noir, le Blanc, etc.) désigne aussi bien des variations lumineuses que des carnations de peau. *Làkkat* signifie notamment « étranger », « celui qui ne parle pas la langue ». La transmission de la langue commune sert aussi à se situer : se nommer et nommer l'altérité.

Sur son site internet, l'Office québécois de la langue française met à disposition des glossaires terminologiques spécialisés : on y trouve les lexiques professionnels du café, du patinage artistique, des assurances...

[http://www.oqlf.gouv.qc.ca/ressources/bibliotheque/dictionnaires/index\\_lexvoc.html](http://www.oqlf.gouv.qc.ca/ressources/bibliotheque/dictionnaires/index_lexvoc.html)

Depuis le Moyen Âge, des historiens, des linguistes, et plus récemment des généticiens étudient l'hypothèse d'une langue originelle parlée par les premiers *homo sapiens* dont découleraient toutes les langues. L'épisode biblique de la tour de Babel, décrit dans la Genèse, justifie la diversité des langues et des peuples. Il s'agirait d'un châtement divin pour l'orgueil des hommes, alors que « toute la Terre avait une seule langue et les mêmes mots ». Punis pour avoir voulu édifier une ville en forme de tour, qui atteindrait le ciel, les hommes se retrouvent dispersés sur la Terre, et ne se comprennent plus mutuellement. (Voir Umberto Eco, *La Quête d'une langue parfaite dans l'histoire de la culture européenne*, Éditions du Collège de France, Paris, 1993, 32 p.)



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

Participant à la 9<sup>e</sup> Nuit Blanche parisienne, le collectif d'artistes Claire Fontaine installe dans un quartier populaire du nord de Paris 20 écritures au néon proclamant dans 20 langues différentes « Étrangers partout ». Monument rendant hommage à la diversité ethnique des habitants et pointant les difficultés qu'ils rencontrent, l'inscription désigne aussi de manière critique la langue comme porteuse d'autorité et la traduction comme vecteur d'une violence quotidienne. (Écouter une interview des artistes sur <http://www.franceculture.fr/2010-10-02-nuit-blanche-2010-claire-fontaine-et-claude-levyque-44.html>)



Constatant que la diversité des langues était souvent un facteur de division entre les communautés linguistiques, le docteur Lejzer Ludwig Zamenhof invente en 1887 une langue universelle : l'espéranto. Elle est aujourd'hui parlée par des millions de locuteurs.

*Si je n'étais pas un juif du ghetto, l'idée d'unir l'humanité ou bien ne m'aurait pas effleuré l'esprit, ou bien ne m'aurait pas obsédé si obstinément pendant toute ma vie. Personne ne peut ressentir autant qu'un juif du ghetto le malheur de la division humaine. Personne ne peut ressentir la nécessité d'une langue humainement neutre et a-nationale aussi fort qu'un juif, qui est obligé de prier Dieu dans une langue morte depuis longtemps, qui reçoit son éducation et son instruction d'un peuple qui le rejette, et qui a des compagnons de souffrance sur toute la terre, avec lesquels il ne peut se comprendre... Ma judaïcité a été la cause principale pour laquelle, dès la plus tendre enfance, je me suis voué à une idée et à un rêve essentiel, au rêve d'unir l'humanité...*

Lejzer Ludwig Zamenhof, lettre du 21 février 1905 à Alfred Michaux, in *Leteroj de Zamenhof*, Éditions S.A.T., Paris, 1948, p. 105.

Dans son ouvrage *L'Utopie ou le traité de la meilleure forme de gouvernement*, l'humaniste Thomas More (1478-1535) décrit une société idéale. Les habitants vivent en harmonie avec la nature, et ont aboli la propriété individuelle. L'un des éléments qui y garantit des rapports sociaux égaux est que tous y pratiquent la même langue, «riche, harmonieuse, fidèle interprète de la pensée. L'île d'Utopie contient cinquante-quatre villes spacieuses et magnifiques. Le langage, les mœurs, les institutions, les lois y sont parfaitement identiques».

Thomas More, *L'Utopie*, traduction française par Victor Stouvenel, Paulin, Paris, 1842, édition électronique par J-M Tremblay, Université du Québec à Chicoutimi, 2002, p.51 et p.35  
[http://classiques.uqac.ca/classiques/More\\_thomas/l\\_utopie/utopie\\_Ed\\_fr\\_1842.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/More_thomas/l_utopie/utopie_Ed_fr_1842.pdf)

## Autorité du langage et langage autoritaire

Les échanges linguistiques sont susceptibles d'exprimer de multiples manières les relations de pouvoir. Les discours ne sont pas seulement destinés à être compris, déchiffrés, ce sont aussi des signes d'autorité destinés à être crus ou obéis. La valeur du discours va donc dépendre du rapport de force.

*La situation légitime est quelque chose qui fait intervenir à la fois la structure du groupe et l'espace institutionnel à l'intérieur duquel ce groupe fonctionne. Par exemple, il y a tout l'ensemble des signes institutionnels d'importance, et notamment le langage d'importance (le langage d'importance a une rhétorique particulière dont la fonction est de dire combien ce qui est dit est important). Ce langage d'importance se tient d'autant mieux qu'on est en situation plus éminente, sur une estrade, dans un lieu consacré, etc. Parmi les stratégies de manipulation d'un groupe, il y a la manipulation des structures d'espace et des signes institutionnels d'importance. Un langage légitime est un langage aux formes phonologiques et syntaxiques légitimes, c'est-à-dire un langage répondant aux critères habituels de grammaticalité, et un langage qui dit constamment, en plus de ce qu'il dit, qu'il le dit bien. Et par là, laisse croire que ce qu'il a dit est vrai : ce qui est une des façons fondamentales de faire passer le faux à la place du vrai. Parmi les effets politiques du langage dominant il y a celui-ci : « Il le dit bien, donc cela a des chances d'être vrai. »*

Pierre Bourdieu, « Ce que parler veut dire », intervention au Congrès de l'Afef, Limoges, 30 octobre 1977.

## Parcours #5

Éric Duyckaerts, *Euristique (Eurêka, Descartes, Pappus, Expérience, Serendipity)*, 2011. Vidéo, couleur, son, 26'21". Collection du MAC/VAL. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France.

En jouant avec le format de la conférence-performance, Eric Duyckaerts interroge l'autorité et le pouvoir qui diffusent les savoirs : les figures du professeur, du savant, du scientifique ou encore du lettré. Les outils de leur mise en question sont : le mélange des disciplines, la digression à outrance, mais aussi le détournement et la déformation de la rhétorique admise.



*Ne voyez-vous pas que le véritable but du novlangue est de restreindre la pensée ? À la fin nous rendrons littéralement impossible le crime par la pensée car il n'y aura plus de mots pour l'exprimer. Tous les concepts nécessaires seront exprimés chacun exactement par un seul mot dont le sens sera rigoureusement délimité.*

George Orwell, 1984. Gallimard, Paris, 1988, p. 79 (1<sup>ère</sup> édition en 1949).



#### Parcours #5

Pedro Reyes, *OuScuPo (Ouvroir de sculpture potentielle)*,

2011. Vues d'installation et détail.

Production MAC/VAL. Photo © Marc Damage.

À l'opposé du novlangue inventé par George Orwell dans 1984, l'artiste mexicain Pedro Reyes court-circuite cette autorité du langage en ouvrant le champ sémantique des mots par la production d'ambigrammes. Lors de sa résidence au MAC/VAL en 2011, il prolonge, et transpose en langue française un travail initié en 2007. Ces mots tracés en écriture cursive et sculptés dans une résine s'ouvrent à deux lectures possibles, suivant le point de vue adopté. Comme vu dans un miroir, le mot « mouton » devient « nation », et « beau » se transforme en « laid ». Le mot qui permet *a priori* la transmission fluide du message devient ici équivoque, ambigu. Il s'agit de dissocier la forme du sens, le signifiant de son signifié, d'introduire un flou poétique dans la communication.

Le décalage entre le processus de lecture et la perception du signe plastique serait par ailleurs à questionner sur le terrain scientifique. John Ridley Stroop, psychologue américain, a mis en évidence dès 1935 les relations entre une tâche principale et un processus cognitif interférant. L'exemple des couleurs est bien connu : le fait de devoir lire le nom d'une couleur, écrit dans une couleur différente de celle qu'il désigne, crée une interférence se manifestant par un temps de réaction plus long.

Un procédé dont Jasper Johns livre une démonstration littérale dans *False Start* (« faux départ »), en superposant des noms de couleurs peints au pochoir dans des teintes qui ne correspondent pas à celles qu'ils désignent.



Jasper Johns, *False start*, 1959.

Huile sur toile, 170,8 x 137,2 cm.

Collection privée Chicago Citadel Investment Group.

## La typographie ou la plasticité du langage

Matière physique de l'écriture et de la pensée qu'elle matérialise, la typographie est le lieu d'une rencontre entre un contenu linguistique et un signe plastique, entre une idée et une mise en forme destinée à la fixer. De cette superposition des signes – plastique / linguistique – naît un discours sur le discours. Omniprésente, la forme typographique modifie notre perception de l'information. La typographie révèle la valeur d'usage du caractère, en le réinscrivant dans un contexte de production proprement humain qui détermine pour une bonne part les pratiques, les goûts, les modes, les conventions, les codes et les règles, produit des rapports sociaux dans lesquels sont engagés les producteurs et les lecteurs.

Deux avant-gardes, le constructivisme et Dada, ont renouvelé chacune à leur manière la typographie.

Les typographes constructivistes renouvellent la typographie au moyen de recherches techniques et plastiques. Entre 1919 et 1933, le Bauhaus, école d'art et de design installée d'abord à Weimar puis à Dessau, révolutionne notamment la conception de la typographie. Des cours sont dispensés, où des professeurs enseignent leurs méthodes.

Le typographe allemand El Lissitzky énonce quant à lui ce principe :

*La transmission des idées passant par l'utilisation des mots conventionnels, les lettres doivent servir à donner forme à l'idée.*

El Lissitzky, « Topographie der Typographie », *MERZ* n° 14, Hanovre, 1923, p. 47.



El Lissitzky, *Battez les blancs avec le coin rouge*, 1919.  
Lithographie.

Le mouvement Dada, à l'opposé, cherche à libérer la forme de son esclavage au sens des mots. Les Dadas bouleversent toutes les conventions typographiques et créent des compositions anarchiques. La typographie permet à Dada d'exprimer toute sa colère.

<http://perso.univ-lyon2.fr/~edbreuil/Dada/memoire/adb/memoireadb.html>



### Parcours #5

Jiri Kolar, *Poème au contenu tranchant*, 1962.  
Carton, papiers imprimés collés, fibres végétales,  
lames de rasoir, 32,5 cm (hauteur) x 10,5 cm  
(diamètre). Collection du MAC/VAL. Photo © André Morin.

Avant d'être reconnu comme créateur et théoricien du collage, Jiri Kolar fut poète et dramaturge. Influencé tour à tour par la poésie Dada, futuriste et surréaliste, l'artiste tchèque devient collagiste dès le début des années 1930. À la manière des fétiches couverts de clous et de lames de fer, ce *Poème au contenu tranchant* porte en lui la violence du monde et témoigne des stratégies tour à tour offensives et défensives du langage.

Raoul Hausmann, *Der Dada*, 1919, Berlin, Steglitz.  
29 x 21,8 cm. Conservés à la bibliothèque Paul Destribats, Paris.

Tristan Tzara, affiche du Salon Dada galerie  
Montaigne, 1921, 120 x 81 cm.





Parcours #5

Jacques Villeglé, *Rue du Temple, 29 juin 1965*.  
Affiches lacérées marouflées sur toile, 150 x 204 cm.  
Collection du MACVAL © Adapp, Paris 2012. Photo © André Morin.

Depuis 1949, Jacques Villeglé, membre fondateur du mouvement des Nouveaux Réalistes aux côtés notamment de Raymond Hains, prélève dans la rue des affiches lacérées qu'il choisit, recadre et encolle sur toile. Dans ces tableaux collectifs, les lettres perdent leur lisibilité à force de superpositions. Du chaos des images et des discours, des aplats et des taches de couleurs aux multiples typographies, une œuvre plastique surgit, entre ready-made et peinture gestuelle, telle une métaphore de la stratification de la mémoire.

Frappé par l'impact des graffitis qui firent des murs, pendant mai 68, le terrain d'une guérilla idéologique, Jacques Villeglé commence en 1969 à collecter des symboles, graphismes, sigles, idéogrammes tracés sur les murs. Il se constitue ainsi un « alphabet socio-politique », qui sera le matériau pour des œuvres graphiques. L'écriture ainsi truffée de signes arrachés à leur contexte premier est difficile à déchiffrer, cryptée, hermétique. Il s'agit d'attirer l'attention sur la plasticité du texte, et de faire obstacle à sa transparences et neutralité supposée.

*Le graffiti socio-politique, héraldique de la contestation, est une épigraphie qui assimile les signes de toutes les disciplines, politique, financière, religieuse, astrologique, hermétique... La contestation n'a point de monument, mais elle forme les langages en rupture, hantises des assis, des misonéistes!*

Jacques Villeglé, *La Traversée Urbi et Orbi*, 2005. Luna-Park Transédition, Paris, p. 187.



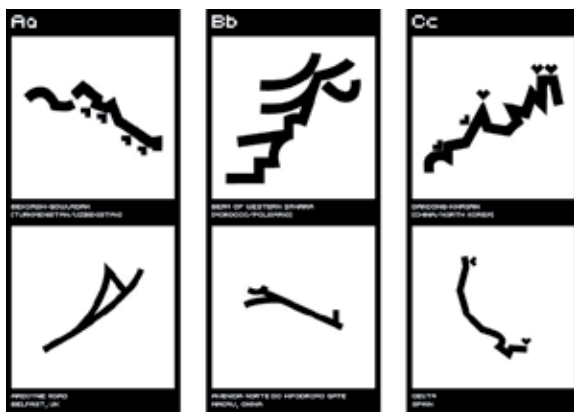
Parcours #5

Jacques Villeglé, *Le Flâneur aux palissades*, 1998,  
*Les Yeux fertiles*, suite Paul-Éluard.  
Encre de Chine, affiches lacérées contrecollées sur papier, 56,5 x 76,5 cm. Collection du MACVAL.  
© Adapp, Paris 2012. Photo © André Morin.

En 1998, en réponse à une commande du Fonds départemental d'art contemporain du Val-de-Marne, Jacques Villeglé réalise *Le Flâneur aux palissades*. Il y mêle un texte programmatique sur ses décollages, le poème « Aujourd'hui » de Paul Éluard, et des fragments d'affiches prélevées à l'occasion de chantiers de rénovation du métro parisien.

En 2008, la coopérative artistique Société Réaliste, formée par Jean-Baptiste Naudy et Ferenc Gróf, crée une police typographique, le « Limes New Roman ». Le nom latin *limes* désigne les frontières, défensives et douanières, de l'Empire romain antique. La police de caractère Times New Roman, apparue en 1932 dans les colonnes du journal londonien *The Times*, est mondialement connue pour être la police par défaut du logiciel Word, produit de Microsoft Corporation. Le « Limes New Roman » associe les lettres de l'alphabet latin au tracé de 46 murs de séparation relevés à travers le monde. Les murs, barrières de sécurité, lignes de contrôle, postes-frontières séparant des États servent à dessiner les majuscules, ceux divisant des quartiers ou des villes à dessiner les minuscules.

Un peu moins cryptique, la police « New Alphabetical Order » bouscule pourtant l'alphabet : l'ordre des lettres est fondé sur le cours des monnaies symbolisé par chaque lettre. À nouveau, il s'agit de faire apparaître les rapports de pouvoir comme « sous-texte » de la typographie.



Société Réaliste, *Limes New Roman*, police d'écriture, 2008.



Société Réaliste, *New Alphabetical Order*, 2009.



#### Parcours #5

Benjamin Vautier dit Ben, *Je suis peintre Je suis Poète*. Acrylique sur ardoise d'écolier, 18 x 26 x 0,6 cm. Collection du MAC/VAL. © Adagp, Paris, 2012. Photo © Jacques Faujour.

L'écriture omniprésente chez Ben est une écriture banale et innocente, impersonnelle mais qui, devenue iconique, se reconnaît. Comme le rappelle Bernard Blistène à son propos : « L'histoire de l'art de notre société est tout entière soumise à l'enflure de la signature qui se substitue au style pour devenir style. » (*Ben pour ou contre : une rétrospective*, cat. exp., Paris, RMN, 1995.) Le graphisme de l'écriture de Ben, c'est son style, sa signature, c'est « du Ben ».





# NATURE ARTIFICIELLE



Un ensemble d'œuvres dans le Parcours #5 représente la nature d'une manière artificielle, tant par les matériaux utilisés (le plastique, le néon, le métal...) qu'à travers les sensations provoquées. Les artistes qui créent ainsi autour du thème de la nature inscrivent leur point de vue dans une contradiction productive. En effet, l'adjectif « artificiel » joue les antonymes de « naturel ».

## Parcours #5

Pierre Malphettes, *L'Arbre et le lierre*, 2010.  
Bois, néons, transformateurs et câbles électriques.  
Collection du MAC/VAL Acquis avec la participation du Fram Île-de-France.  
Photo © Marc Domage. © Adagp, Paris 2012.

Le dictionnaire internet Le Trésor informatisé de la langue française (<http://atilf.atilf.fr/>) définit le mot « artificiel » ainsi :

*A. Qui est dû à l'art, qui est fabriqué, fait de toutes pièces; qui imite la nature, qui se substitue à elle; qui n'est pas naturel*  
r. [En parlant d'objets factices, de produits de remplacement, de réactions conditionnées] *Synon. factice; anton. naturel.*

Dans son acception première, l'artificiel est le produit de l'art avant d'être celui de la science. En effet, cette opposition entre artifice et nature synthétise une des problématiques centrales de la question de la représentation dans la peinture, autour de l'idée d'illusion et de trompe-l'œil par exemple.

Philippe Codognet, chercheur en informatique, explore les liens entre ces deux notions à l'ère de l'informatique et de la modélisation numérique généralisée :

#### *Nature artificielle et artifice naturel*

*J'emprunte le titre de cet exposé à Claudio Tolomei, érudit Sienois du xv<sup>e</sup> siècle, qui l'appliqua aux jardins maniéristes mêlant végétation naturelle et constructions humaines : non seulement bassins et jets d'eau, mais aussi statues, constructions diverses et grottes, comme par exemple dans le célèbre jardin des Orsini construit à Bomarzo, près de Rome, au début du xv<sup>e</sup> siècle. Cette époque était la terre d'élection du « double oxymoron », miroir linguistique des audaces stylistiques des peintres maniéristes, et l'on retrouve de nos jours cette figure rhétorique de l'oxymoron dans le terme, maintenant consacré, de « réalité virtuelle ». La réalité virtuelle sort maintenant des laboratoires de recherche pour atteindre un large public. Après le passage de l'ordinateur alpha-numérique aux interfaces graphiques en deux dimensions dans les années 80, la dernière décennie du xx<sup>e</sup> siècle a vu l'émergence de la réalité virtuelle comme nouvelle frontière technologique. Tôt ou tard, toutes les interactions avec l'ordinateur se feront en trois dimensions, même si ce sera sans doute plutôt à travers la fenêtre albertienne de l'écran qu'avec des dispositifs visuels ou haptiques complexes (multi-sensoriels, à retour d'effort, etc.). Internet et le World Wide Web seront sans doute aussi bientôt affectés par cette révolution, et nous changerons bientôt notre manière d'y naviguer : du surf à la surface de plates pages HTML, nous plongerons à l'intérieur de mondes en trois dimensions, dans des espaces virtuels où les communautés digitales se rencontrent et font l'expérience de nouveaux médias de communication.*

Philippe Codognet, « Nature artificielle et artifice naturel », *L'Art à l'époque du virtuel*, ouvrage collectif sous la direction de Christine Buci-Glucksmann, collection Arts8 UFR Arts, Philosophie et Esthétique – Université Paris 8, Éditions L'Harmattan, Paris, 2003.

# Un art de la modélisation

Plusieurs œuvres de la collection présentent une nature sous la forme la plus artificielle possible, peut-être pour traduire des aspects majeurs de notre rapport au monde contemporain : la synthèse et la modélisation.



Parcours #5

Delphine Coindet, *La Belle Hypothèse*, 2003.  
PVC, contreplaqué, projecteur trichromique.  
Collection du MAC/VAL. © Adagn, Paris 2012. Photo © D. R.



Parcours #5

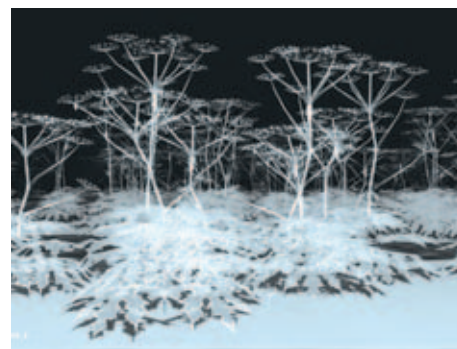
Pierre Malphettes, *L'Arbre et le lierre*, 2010.  
Bois, néons, transformateurs et câbles électriques.  
Collection du MAC/VAL. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France.  
Photo © Marc Domage. © Adagn, Paris 2012.

Delphine Coindet utilise l'ordinateur pour modéliser la forme de l'œuvre avant sa réalisation. L'artificialité de l'idée de nature est accentuée par les matériaux utilisés, bien éloignés des éléments qu'ils représentent. Le projecteur qui éclaire ce paysage ultra-artificiel change de couleur. On pense alors au travail des impressionnistes et tout particulièrement à la série des « Nymphéas » du peintre Claude Monet qui se passionnait pour la traduction des changements de la lumière sur un même paysage.

Dans la salle d'exposition, Pierre Malphettes reconstitue un fragment de paysage. *L'Arbre et le lierre* imite de manière schématique la nature sans reposer sur l'illusion. Réalisées avec des matériaux industriels, les sculptures et installations de Pierre Malphettes jouent sur des oppositions très simples : extérieur intérieur, naturel artificiel, vivant immobile. Le dialogue de ces concepts soulève la question du rapport de l'homme à une nature qu'il a souvent voulu domestiquer. Car si la culture hors-sol, le calibrage ou les techniques de taille visent la rentabilité par la standardisation, il s'agit finalement, comme en sculpture, de transformer un matériau pour atteindre la forme « idéale ».

L'œuvre invite aussi à la narration. Son titre ressemble à celui d'une fable et le néon vert installe une atmosphère étrange qui rappelle la littérature fantastique ou les forêts pétrifiées et lumineuses peintes par le surréaliste Max Ernst (1891 - 1976).

En 1994, Bertrand Lamarche conçoit de planter sur un grand terrain vague un jardin de berces du Caucase. Variété rare de la famille des ombelles, la berce du Caucase a pour particularité sa taille, puisqu'elle peut atteindre trois mètres de haut. À part son échelle remarquable, la plante a les mêmes caractéristiques que toutes les autres ombellifères : elle possède des fleurs blanches se terminant en ombelles. Les variétés les plus familières en sont le persil et la carotte, la plus évocatrice, la ciguë... D'autre part, le contact de la berce peut provoquer de fortes brûlures, d'où les précautions prévues par l'artiste telles que filet recouvrant les plantes, combinaisons pour les promeneurs. Le passage au mode virtuel permet à Bertrand Lamarche une vision renouvelée de sa proposition. La bande sonore accompagnant la déambulation semble générée par le mouvement faussement aléatoire de l'image. Un graphisme très poussé met en valeur la structure complexe de la plante par des jeux de transparences. Pourtant, souhaitant échapper à trop de réalisme, Bertrand Lamarche choisit le noir et blanc et n'impulse aucun mouvement au feuillage. Herbe des chemins, mauvaise herbe par excellence, la berce du Caucase porte en elle le danger, voire l'hostilité. Une expérience inédite s'offre au spectateur, qui est aussi l'usager « potentiel » de ce lieu.



Bertrand Lamarche, *Le Terrain ombelliférique*, 2005.  
Vidéo, noir et blanc, son, édition de 5'32".  
Collection du MAC/VAL. Photo © Jacques Faujour.



# Mise en scène d'une nature manipulée

La nature vierge de toute intervention est pour la majorité d'entre nous une idée, un espace inaccessible, parfois le symbole d'un paradis perdu à tout jamais. Ainsi nombre d'œuvres depuis les années 1960 vont mettre en scène le rapport de la nature à la main de l'homme.



Photographie de *Glue Pour* de Robert Smithson, 1970 par Christos Dikeakos. Image tirée d'un portfolio de 27 impressions selenium-toned. Courtesy de Christos Dikeakos, Vancouver, BC. Glue Pour © the Estate of Robert Smithson/VAGA (New York/SODART (Montreal) 2004. Photographie © Christos Dikeakos.

Cet artiste travaille à partir de la nature en la marquant par des gestes forts. Ici, entre performance et techniques de sculpture, Robert Smithson déverse une matière très gluante du haut d'une petite colline pour créer une grande coulure. Artiste majeur du Land Art, un courant né à la fin des années 1960, Robert Smithson s'intéresse à certaines matières, comme l'asphalte, pour redéfinir des espaces dans des paysages de friches, de zones industrielles abandonnées. Cette action, en redoublant et soulignant la nature du site, semble inviter à la nostalgie d'une terre originelle, non transformée et pure, mais en révèle l'inaccessibilité.



## Parcours #5

Fabrice Hyber, *Vent +++*, 2006. Lithographie en 9 couleurs. Commande du conseil général du Val-de-Marne pour le Festival de l'Oh. Collection du MAC/VAL. Photo © Jacques Faujour.  
© Adagp, Paris 2012.

*Ces deux dessins s'inscrivent dans Culbuto POF n° 52. Le culbuto est traditionnellement un petit personnage en bois dont la base arrondie et lestée lui permet de toujours se redresser, malgré les coups qu'on lui inflige.*

*En substituant l'arbre aux personnages, l'artiste fait appel aux registres du jeu et de l'humour pour évoquer la résistance de l'arbre, le déracinement, la nature vue comme loisir mais aussi, à travers les accessoires de la balançoire et de la cabane, les jeux de l'enfance et notamment la capacité à manipuler le réel et à le métamorphoser par le pouvoir de l'imagination.*

Extrait du texte d'Arnaud Beigel dans le catalogue du Parcours #5.



Tania Mouraud, *Façade*, 2006. Vidéo transférée sur DVD, couleur, son, 6'35", édition 1/5.  
Collection du MAC/VAL. © Adagp, Paris 2012. Photo © Tania Mouraud.

*Tania Mouraud a créé Façade en 2006 pour la 5<sup>e</sup> Nuit Blanche à Paris, investissant d'œuvres vidéo les deux cours du musée de la Chasse et de la Nature. Cette vidéo fait se succéder d'une manière extrêmement rapide des têtes d'animaux. Ce n'est qu'après un examen attentif du défilement à grande vitesse que le spectateur perçoit qu'il s'agit d'animaux empaillés.*

Extrait du texte de Valérie Labayle dans le catalogue du Parcours #5.



# ÉCOLOGIE



Parcours #5

Kader Attia, *Untitled (Skyline)*, 2007-2012 (détail).

Prêt de l'artiste. © Adagp, Paris 2012. Photo © Marc Damage.



# Art et déchet



## Parcours #5

Kader Attia, *Untitled (Skyline)*, 2007-2012 (détail).  
Prêt de l'artiste. Photo © Marc Domage. © Adagp, Paris 2012.



## Parcours #5

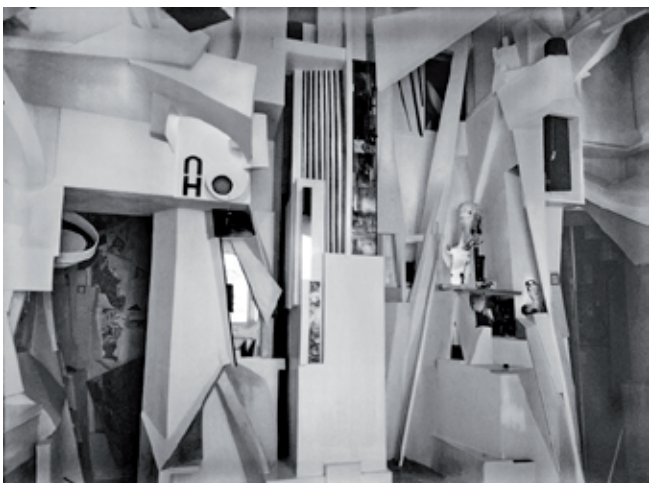
Martial Raysse, *Hygiène de la vision. Proposition 1. Illustration D*, 1969.

Collection du MAC/VAL. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France.  
© Adagp, Paris 2012. Photo © Jacques Faujour.

## Qu'est-ce qu'un déchet ?

Issu d'une déformation de « déchoir », le terme « déchet » désigne ce qui tombe lorsqu'on travaille une matière : un résidu, une chute. Il contient ainsi dès l'origine une connotation péjorative, parce qu'il est défini par son caractère inutile. Objet dévalué, dépouillé de son usage initial, le déchet peut être choisi par les artistes pour ses qualités plastiques, la facilité à se les procurer, le lien qu'ils instaurent entre l'art et la vie.

L'usage du déchet dans l'art doit beaucoup à Kurt Schwitters (1887 - 1947), artiste allemand proche du mouvement Dada, qui invente le terme de « Merz » pour nommer l'ensemble de sa production artistique, mais aussi, plus largement, toute une philosophie personnelle ou « *Weltanschauung* ».



Kurt Schwitters, *Merzbau mit der Kathedrale des erotischen Elends*, version de Hanovre, 1919-1933.  
Photographie de 1933.

Son œuvre majeure, malheureusement disparue, fut une construction fantastique faite entièrement de matériaux récupérés, le *Merzbau*, initialement situé à côté de sa maison de Hanovre, mais détruit par la suite pendant la Seconde Guerre mondiale. Il était possible de pénétrer à l'intérieur du *Merzbau*, que son auteur comprenait comme une « cathédrale de la détresse érotique ». Dans ses tableaux, Schwitters mêle aussi à la peinture et au collage des objets trouvés dans la rue, glanés au hasard de ses déambulations pour leur beauté simple d'objets sans valeur.

*Bien au-delà des cubistes et de leurs collages, Schwitters a découvert d'une manière provocatrice la poésie cachée du trivial, de la chose méprisée, des objets quotidiens jetés à la poubelle, remettant ainsi radicalement en cause les valeurs traditionnelles. Tickets, roues de voitures d'enfants, boîtes de conserve, papier journal jauni, ficelles, cheveux, clous et autres racines pourries permettent à Schwitters de créer une autre réalité, un univers d'une grande magie. (...) Les objets déshérités sont réhabilités par Schwitters, voire ennoblis. Il est doué d'une insouciance et d'une richesse d'imagination proprement enfantines. La fraîcheur jamais routinière de son regard lui permet de contempler les objets avec étonnement. Il les redécouvre comme s'ils n'avaient jamais existé avant.*

Karl Ruhrberg, *L'art au XX<sup>e</sup> siècle*, Taschen, 2005.



*Des artistes emploient des matériaux récupérés davantage pour en éprouver les propriétés que leur portée symbolique. Une approche « matériériste » qui, si elle n'oblitére pas la lecture verte, cherche une autre vérité à travers des procédures d'assemblage, de transformation, de déplacement. (...) La décennie artistique qui vient de s'achever a été marquée par une inflation du gigantisme et une surproduction d'objets, jusqu'à ce qu'émerge une volonté de ne rien ajouter au monde.*

Bénédicte Ramade, *Rehab, l'art de refaire*, Gallimard et Fondation EDF Diversiterre, 2010.

Bénédicte Ramade, commissaire de l'exposition « Rehab » à la fondation EDF sur le recyclage et l'art contemporain, parle d'un changement de statut pour le déchet à partir de l'émergence des sensibilités écologiques dans le domaine politique, à partir des années 1960. Il s'inscrit alors dans un discours contestataire dénonçant la destruction de la nature, l'épuisement des ressources naturelles et le consumérisme forcené. C'est le cas notamment des artistes de l'art écologique ou « Eco Art », qui se développe en Amérique du Nord à la fin des années 1960, parallèlement au Land Art.

Hans Haacke (1936), avec son *Monument to Beach Pollution* (« Monument à la pollution des plages ») de 1970, met en avant la destruction de sites naturels: il ramasse l'ensemble des déchets d'une plage espagnole et assemble ceux-ci en une sculpture éphémère.



Hans Haacke, *Monument to Beach Pollution*, 1970. Installation de 200 x 50 m constituée de déchets collectés sur la plage de Carboneras (Espagne).



Michel Blazy, *Sculpture*, 2001.

© Michel Blazy. Courtesy galerie Art: Concept, Paris. © Adagp, Paris 2012.

Michel Blazy (né en 1966) travaille ainsi depuis longtemps sur les propriétés plastiques du déchet organique et de la pourriture: ses sculptures, faites par exemple de peaux d'orange pressées, évoluent au fil du temps et du développement de la moisissure. Dans l'interview ci-dessous, il distingue le déchet d'origine humaine, et le « reste » naturel (déjections, pourritures, cadavres) qui, lui, s'intègre dans un cycle de transformation et de réutilisation.

*Les restes, c'est à la fois les restes des matières fécales que laissent les animaux, les restes de corps animal que l'on peut trouver en forêt, les débris de feuilles mortes, tout ce qui appartient au végétal. C'est enfin les restes manufacturés oubliés par l'homme, c'est-à-dire les déchets. C'est intéressant de voir comment une matière fécale ou un reste produit de l'énergie, et d'observer tous ses stades de transformation. Cette idée du déchet n'existe pas dans la nature puisqu'une matière fécale va servir de nourriture, se transformer. Le déchet des uns est la nourriture des autres, et tout cela fonctionne en circuit fermé.*

Michel Blazy, interview pour le site Evene.fr, propos recueillis par Boris Daireaux, octobre 2006.  
<http://www.evene.fr/arts/actualite/interview-michel-blazy-chocopoules-patman-tokyo-539.php>

L'utilisation du déchet est-elle toujours motivée par l'inquiétude pour la dégradation de la nature ? Bénédicte Ramade présente, dans l'exposition « Rehab », les œuvres d'artistes du début des années 2000, génération qui hérite de l'usage du déchet par les artistes de l'Eco Art. Selon elle, le recours au déchet n'est pas forcément associé à une sensibilité « verte » chez ces artistes.

# Recyclage et cycles de production



## Parcours #5

Richard Fauguet, *Sans titre*, 2011.  
Éléments de fumisterie, acier aluminé, lampes,  
ampoules et câbles électriques, 400 x 1300 x 350 cm.  
Collection MAC/VAL. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France.  
Photo © André Morin.

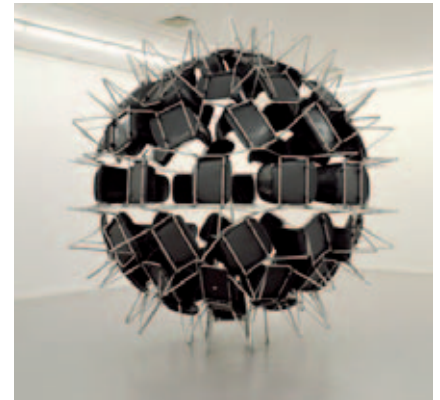
## Recyclage, cycle, circuit

En donnant au déchet une seconde vie au sein d'une œuvre d'art, l'artiste le réintègre dans un cycle : celui de la récupération ou du recyclage.

Le recyclage consiste à retraiter les déchets (industriels ou ménagers) pour les réintroduire dans le cycle de production d'un produit, parce qu'ils constituent tout ou une partie du nouveau produit. L'idée de recycler les déchets ménagers et industriels pour les intégrer dans un nouveau cycle est très ancienne : pendant longtemps, les chiffonniers récupéraient par exemple le vieux linge des ménages, ou « chiffons », pour en faire du papier. Dans les années 1970, le recyclage se systématisa et se dota d'un logo reprenant le fameux « anneau de Moebius », qui distingue les matériaux recyclables de ceux qu'on ne peut pas retraiter.

Ce procédé permet à la fois de préserver les ressources naturelles, car on n'extrait pas la matière première directement de la nature ; mais aussi de résoudre en partie le problème de l'accumulation phénoménale des déchets produits par les sociétés industrielles, en en retraitant une partie.

Recycler un matériau de rebut, c'est donc une façon, pour un artiste comme pour un industriel, de court-circuiter les cycles traditionnels de production. Michel de Broin propose de prélever le carburant des voitures à même le conducteur, dans ses réserves de graisse : la voiture contribuant en retour au surpoids des automobilistes, le cycle qu'il met en place est à la fois parfait et effroyable.



Michel de Broin, *Black Whole Conference*, 2005.  
72 chaises en plastique et métal, système d'attache,  
diamètre : 400 cm. Collection MAC/VAL. Acquis avec la participation  
du Fram Île-de-France. Photo © Jacques Faujour, © Michel de Broin.



## Parcours #5

Michel de Broin, *Transstérification*, 2008.  
Nouveaux médias, vidéo, HDV, 3. (Œuvre produite  
au cours d'une résidence. Collection du MAC/VAL.  
© Michel de Broin.



## Parcours #5

Michel de Broin, *Station*, 2008.  
Œuvre en 3 dimensions, boîte. Œuvre produite  
au cours d'une résidence. Collection du MAC/VAL.  
© Michel de Broin.

Jacques Derrida, dans le texte ci-dessous, analyse l'importance de la figure du cercle dans le fonctionnement global de l'économie :

*Qu'est-ce que l'économie ? Parmi les prédicats ou ses valeurs sémantiques irréductibles, l'économie comporte sans doute les valeurs de loi (« nomos ») et de maison (« oikos », c'est la maison, la propriété, la famille, le foyer, le feu du dedans). « Nomos » ne signifie pas seulement la loi en général, mais aussi la loi de distribution (« nemein »), la loi du partage, la loi comme partage (« moira »), la part donnée ou assignée, la participation. (...) Outre les valeurs de loi et de maison, de distribution et de partage, l'économie implique l'idée d'échange, de circulation, de retour. La figure du cercle est évidemment au centre si on peut encore le dire d'un cercle. Elle se tient au centre de toute problématique de l'« oikonomia », comme de tout champ économique : échange circulaire, circulation des biens, des produits, des signes monétaires ou des marchandises, amortissement des dépenses, revenus, substitution des valeurs d'usage et des valeurs d'échange. Ce motif de la circulation peut donner à penser que la loi de l'économie est le retour – circulaire – au point de départ, à l'origine, à la maison aussi.*

Jacques Derrida, *Donner le temps*, 1. *La fausse monnaie*, Galilée, 1991. *Temps/Don*, chapitre 1 : « Le temps du roi », p. 17-19.

## Production et consommation

Les économistes envisagent fondamentalement l'économie comme un cycle car production et consommation dépendent l'une de l'autre et s'enchaînent dans le temps : la production est consommée, et cette consommation génère un revenu qui permet au producteur de rémunérer le travail. Ce revenu est ensuite dépensé pour financer un nouveau cycle de consommation, etc. Une question « classique » de l'économie consiste à savoir si la consommation « tire » la production (on produit ce qu'on a besoin de consommer) ou si la consommation est « poussée » par la production (la production fait naître un besoin correspondant chez les consommateurs). Dans quel sens le cercle tourne-t-il ? Dans l'extrait suivant, l'économiste John K. Galbraith (1908 - 2006) oppose à la logique classique un « filière inversée », selon laquelle les entreprises imposent leurs marchandises aux consommateurs.

*Au fur et à mesure que l'abondance augmente dans une société, de nouveaux besoins sont sans cesse créés par le processus même qui les satisfait. Ce procédé peut être passif. L'augmentation de la consommation, contrepartie de l'accroissement de la production, agit par suggestion ou par émulation pour créer des besoins. Ou bien les producteurs peuvent procéder activement à la création de besoins au moyen de la publicité et des artifices de la vente. Les désirs sont de la sorte assujettis à la production.*

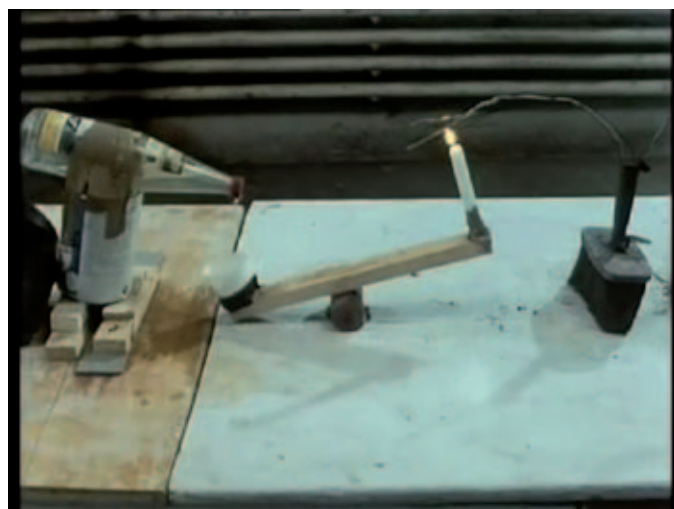
John K. Galbraith, *L'Ère de l'opulence*, Calmann-Lévy, 1961, Paris, p. 151



Chaîne de montage : assemblage d'une Ford TI dans une usine Ford Motor Company en 1913.

Peter Fischli et David Weiss, *Le Cours des choses* (*Der Lauf der Dinge*), 1987. 30'.

Cette vidéo rend compte d'un enchaînement rigoureux de causes et d'effets entre des objets ordinaires, à partir d'une unique impulsion initiale : bouteilles, pneus, sacs plastiques, échelles, bidons...





---

Logo des matériaux recyclables.

*Depuis 1970, le ruban de Moebius est le logo universel  
des matériaux recyclables.*



# Crise écologique et science-fiction



## Parcours #5

Jean-Luc Vilmouth, *Projet pour Mars*, 1991.  
Œuvre en 3 dimensions, installation, photographie  
cibachrome, ventilateurs, cartons d'emballage,  
étagères en bois, multiprise, diamètre photo:  
125 CM. Photo © Jacques Faujour. © Adagp, Paris 2012

## Bonne idée, fausse solution

Face à l'épuisement annoncé des ressources naturelles et la menace de destruction irrémédiable de la nature, certains artistes élaborent des solutions plus ou moins réalisables. Le *Projet pour Mars* de Jean-Luc Vilmouth, envisage de rendre la planète Mars habitable. Ces scénarios impossibles, qui imitent le discours scientifique et militant, font basculer le spectateur du côté de la fiction.

Alain Bublex, avec son projet *Le Plan Voisin*, étudie un cas historique où la réalité et la science-fiction auraient pu se rejoindre : il s'agit du projet d'urbanisme pour Paris imaginé en 1925 par l'architecte Le Corbusier. Le Plan Voisin, du nom de son principal promoteur, proposait de repenser entièrement le centre historique de Paris en détruisant les habitations pour les remplacer par de vastes ensembles de gratte-ciel. Pour faciliter la circulation, une autoroute équivalente au boulevard périphérique actuel aurait traversé la ville d'est en ouest. Alain Bublex recourt au dessin industriel pour reconstituer l'aspect qu'aurait la ville aujourd'hui.

*Un des aspects fascinants du Plan Voisin est qu'il représente l'exact contre-pied de ce qui a été fait : transformer le centre de Paris plutôt que de le préserver, se refuser à l'extension infinie des banlieues, plutôt que de créer les « villes nouvelles ». Ainsi, le centre de la ville serait devenu une sorte de banlieue. Enfin, pas tout à fait, indépendamment des détails de construction (la densité, les pilotis, les parcs aux pieds des bâtiments...), cela ne doit pas être tout à fait la même chose quand votre cité est au point de convergence des grandes routes européennes et à deux pas des ministères, plutôt qu'à plusieurs kilomètres d'une bretelle d'une autoroute secondaire, sans aucun transport en commun après 21 h, entre une zone industrielle, une friche et deux ensembles pavillonnaires. Qu'importe, le centre de Paris serait une ville verte, une immense cité résidentielle, au calme parfois oppressant. Mais l'effet d'inversion doit jouer dans les deux sens : si la banlieue est au centre, le centre doit se trouver en périphérie.*

Alain Bublex, forum de l'exposition « Airs de Paris », au Centre Pompidou-MNAM, commissaires Christine Macel et Valérie Guillaume, 2007.  
(<http://www.airsdeparis.centrepompidou.fr>)



Le Corbusier, Maquette pour « Le Plan Voisin », 1925.  
Archives de la Fondation Le Corbusier.



Alain Bublex, *Plan Voisin de Paris - V2 circulaire secteur C22*, 2008.

## L'obsolescence de l'homme

Le penseur et critique allemand Günther Anders, dans le contexte des années 1950 et du développement d'une société de consommation et de communication marquée par le traumatisme récent de la Seconde Guerre mondiale, pronostique la disparition (« l'obsolescence ») de l'être humain d'hier, qu'il appelle « traditionnel » :

*Rien ne nous caractérise davantage, nous, les hommes d'aujourd'hui, que notre incapacité à rester spirituellement « up to date » par rapport au progrès de notre production, c'est-à-dire à changer au même rythme que nos propres produits, et à rattraper dans le futur (que nous appelons notre « présent ») les instruments qui ont pris de l'avance sur nous.*

Günther Anders, *L'Obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, (1956), trad. Ch. Davis, Paris, Ivrea, 2002, p. 30 et 32.

Cette vision d'un monde entièrement dépassé par ses prouesses techniques est un des ressorts fondamentaux de la science-fiction de ces années-là (fin des années 1950-années 1960). On se méfie alors du positivisme, c'est-à-dire de l'idée que les découvertes scientifiques et technologiques sont synonymes de progrès. Pour autant, de nombreux artistes comme Peter Hutchinson (né en 1930), pionnier du Land Art et grand amateur de science-fiction, suivent de près les découvertes scientifiques de leur époque et s'en inspirent.

*Dans le monde réel, j'étais enthousiasmé par l'efficacité de la course à la lune et, plus tard, impatient face aux tentatives balbutiantes de créer une station spatiale. Je vis dans l'espoir de pouvoir observer la surface de Titan par vidéo, et il me faut accepter que les étoiles demeureront inatteignables de mon vivant. En art, il se pourrait bien que de telles limites n'existent pas. (...) Combien j'aimerais explorer les profondes crevasses de Mars où l'air s'est peut-être accumulé, où une vie primitive existe peut-être, au lieu de se contenter de l'expérience plutôt simpliste effectuée sur deux échantillons chimiques des déserts plats à l'aide d'un robot – la seule chose que nous ayons faite sur cette planète.*

Peter Hutchinson, « Science-fiction et art », 1981, trad. C. Anderes et V. Barras, in *Art et science-fiction*, dir. V. Mavridorakis, Mamco, Genève, 2011, p. 254.



Peter Hutchinson, *Paricutin Volcano Project*, 1970.  
Photographie sur carton, 80 x 50 cm.



*Total Recall*, 1990.  
Film américain réalisé par Paul Verhoeven,  
sur un scénario de Ronald Shusset, Dan O'Bannon  
et Gary Goldman, d'après la nouvelle de Philip K.  
Dick  
*We Can Remember It For You Wholesale*, avec Arnold  
Schwarzenegger, Rachel Ticotin, Sharon Stone,  
Michael Ironside, Ronny Cox.



# UTOPIES URBAINES



Dans l'esprit collectif, les paysages de nos villes sont préfigurés par les urbanistes et les architectes. On trouve aussi beaucoup de représentations urbaines dans le champ moins concret de l'art. Les artistes esquissent ainsi des idées pour renouveler le regard sur notre environnement direct, son organisation et ses possibles évolutions.

La notion d'utopie se définit comme un espace imaginaire pour une société future idéale, qui réaliserait le bonheur de chacun. Au figuré, elle recouvre ce qui appartient au domaine du rêve, de l'irréalisable. Un ensemble de productions artistiques semblent correspondre à cette volonté de bien commun, tout en appartenant à un monde de fiction.

## Parcours #5

Alain Bublex, *Dinner Time*, 2005 (détail).  
Vidéo projection bêta numérique transférée  
sur DVD, couleur, sonore, durée : 10'44".  
Collection du MAC/VAL

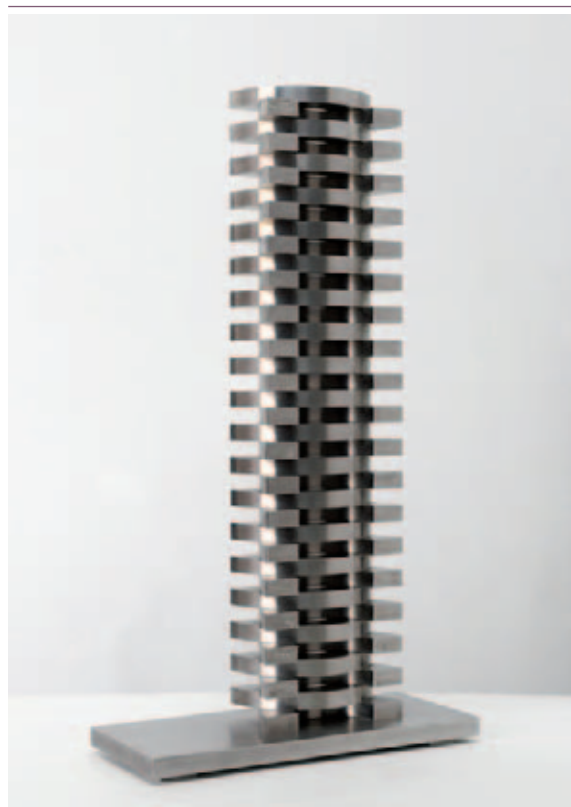
## Des villes de rêve ?



### Parcours #5

Alain Bublex, *Dinner Time*, 2005.  
Vidéo projection bêta numérique transférée  
sur DVD, couleur, sonore, durée: 10'44".  
Collection du MAC/VAL.

*Dinner Time* représente Houston (Texas, USA), comme une ville en chantier perpétuel. Alain Bublex y adapte le principe de sa série photographique des « *Plug-In City* »: des unités mobiles d'habitation, transportées par hélicoptère, « branchées » sur les immeubles existants. Le titre, « l'heure du dîner », fait référence au passage du jour à la nuit, moment où la vision du paysage urbain se transforme radicalement. L'infographie est ici utilisée comme outil critique. Dans *Dinner Time*, l'artiste injecte de la croissance organique au sein d'une architecture moderniste tout en ligne droite.



### Parcours #5

Marino Di Teana, *Tour-jardin II*, 1963-1972.  
Acier inoxydable SNMC, 87,6 x 21,5 x 11 cm. Collection  
du MAC/VAL. Photo © Claude Gaspari.

*Tour-jardin II* est une sculpture qui détourne la forme ronde typique des tours de pierre ou de brique: le cercle est brisé et les deux moitiés sont superposées en quinconce. Au lieu d'être un espace fermé, la tour fait entrer le vide en son milieu, tandis qu'elle s'ouvre à chacune de ses extrémités. Le « jardin » du titre pourrait envoyer aux Jardins suspendus de Babylone, construction légendaire de l'Antiquité, ou à la projection idéale d'un bâtiment collectif dans lequel chacun aurait son jardin individuel.

Le travail de Marino Di Teana s'inscrit dans l'héritage du mouvement moderne de l'architecture. Pour Le Corbusier (1887-1965) comme pour les créateurs de l'école du Bauhaus (1919), l'invention de nouvelles formes architecturales doit permettre de changer la société et peut-être même l'homme. Cette dimension utopique se retrouve dans l'œuvre de Marino Di Teana.



### Parcours #5

Gwen Rouvillois, *Paysage en érection*, Saint-Denis,  
2003. Tirage couleur avec dessin numérique  
contrecollé sur aluminium, 78 x 154 cm. Collection du  
MAC/VAL.



# Idéaux architecturaux à l'épreuve d'une grande reconstruction

Après la Seconde Guerre mondiale, les destructions liées aux bombardements ainsi que les conséquences du baby-boom se combinent pour créer une crise du logement. Bidonvilles et autres taudis pullulent en France et les pouvoirs publics cherchent des solutions pour augmenter massivement le nombre de logements sur tout le territoire ainsi que pour reconstruire des villes selon des principes modernistes et avec l'idée de progrès social en ligne de mire.

Des films, commandes institutionnelles et publiques parfois sous forme de fictions et disponibles en ligne sur Internet, illustrent l'esprit de l'époque :

[http://www.dailymotion.com/video/xgj74q\\_cites-du-soleil-1958-realisation-jean-claude-see-mdd-tv\\_lifestyle](http://www.dailymotion.com/video/xgj74q_cites-du-soleil-1958-realisation-jean-claude-see-mdd-tv_lifestyle)

[http://www.dailymotion.com/video/xgit6k\\_pantin-unite-residentielle-1956-realisation-robert-chateau-pierre-poli-mdd-tv\\_lifestyle](http://www.dailymotion.com/video/xgit6k_pantin-unite-residentielle-1956-realisation-robert-chateau-pierre-poli-mdd-tv_lifestyle)

Certaines théories architecturales et urbanistiques seront cruciales pour reconstruire les villes, organiser les centres urbains en fonction de l'évolution des transports, de l'activité économique et sociale. Hygiène, praticité et formes nouvelles sont théorisées à partir de notions d'architecture moderniste.



Loïk Prat, *Bidonville de la Courneuve, février 1966*.  
© Loïk Prat et Photothèque IHS-CGT.

## L'idée d'un espace total

La ville du Havre, reconstruite entre 1945 et 1964 autour du projet visionnaire de l'architecte Auguste Perret, est à ce sujet un paradigme. Classée patrimoine mondial de l'humanité en 2005.

[http://www.dailymotion.com/video/x5b255\\_le-havre-la-ville-reconstruite-par\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/x5b255_le-havre-la-ville-reconstruite-par_creation)

Le plan et la conception architecturale du Havre va faire école et plusieurs villes françaises seront ensuite reconstruites sous l'influence du dessin d'Auguste Perret. C'est le cas de Tours, Orléans ou encore Rouen.

La cité radieuse à Marseille de Le Corbusier constitue un autre exemple d'une pensée globale d'un espace de vie collectif.



Plan du Havre par Auguste Perret.



# Esthétique de la ruine



## Parcours #5

Cyprien Gaillard, *Belief in the Age of Disbelief, Les deux chemins au ruisseau / étage VIII*, 2005.  
Eau-forte, encre noire sur papier vélin, 36 x 47 cm.  
Collection du MAC/VAL. Acquis avec la participation du Fram Île-de-France.  
Photo © Marc Damage.

Dans cette série d'estampes (eaux-fortes), l'artiste introduit des immeubles contemporains dans des gravures flamandes du XVII<sup>e</sup> siècle signées Rembrandt, Waterloo ou encore Hachaert. Se superposent une image du passé et celle d'un futur : les immeubles modernes devenus les vestiges d'une civilisation disparue. Le titre de la série, « Croyance en une époque d'incrédulité », évoque le consensus autour de la modernité qui permet, dans le vide de l'après-guerre, l'édification des grands ensembles. Héroïque pour les architectes, confortable pour les habitants, cette modernité, qui faisant le projet d'une société idéale, se révélera décevante. À travers le délitement de l'utopie, l'artiste pointe l'échec de l'idéologie et met en doute l'unité d'habitation comme solution à la fois économique, politique et esthétique. À partir du XVII<sup>e</sup> siècle, un engouement pour le motif des ruines se lit à travers la peinture et la littérature européennes. Si ce sont d'abord les vestiges antiques qui fascinent, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, les romantiques s'intéressent aux ruines gothiques et médiévales. L'œuvre de Cyprien Gaillard s'inscrit dans cette tradition iconographique ancienne.



Hubert Robert, *Ruines antiques*, 1754-1765.  
32,8 x 24,8 cm, gouache sur carton. Magyar Szépművészeti Múzeum, Budapest.

Dans la préface d'un livre sur la place symbolique des ruines dans notre civilisation, la philosophe Eliane Escoubas cite un passage de Walter Benjamin mettant en perspective la notion de ruine avec celle de progrès :

*Le visage (de l'ange) est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et même catastrophe qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès.*

Extrait tiré de l'ouvrage *Ce que nous disent les ruines – La Fonction critique de la ruine* par Sophie Lacroix, préface d'Eliane Escoubas, Éditions de l'Harmattan, 2007, Paris.



#### Parcours #5

Claude Lévêque, *DATAPANIK*, 2004.  
 Draps blancs, châssis, ampoules, ventilateurs,  
 dimensions variables. Collection du MAC/VAL  
 Photo © Jacques Faujour.

Une ville de nuit est suggérée par cinq tours en tissu éclairées de l'intérieur. Suspendues au plafond, elles flottent comme des lanternes ou des fantômes. La pénombre, l'instabilité et le changement d'échelle génèrent une perte des repères habituels. Mais il est aussi possible de se loger dans une des tours qui se fait alors abri, à la mesure d'un corps.

Cette installation a été créée à Taipei (Taiwan), capitale ultra-moderne où s'élevait en 2004 ce qui était alors la plus haute tour du monde (509 m de hauteur). Le gratte-ciel, signe de puissance mais également symbole anxigène des mégapoles, se fait ici fragile et onirique. Le titre de l'œuvre, que l'on peut traduire littéralement par « panique des données », est emprunté à celui d'un disque du groupe punk américain Père Ubu. Il s'agit là aussi d'associer technologie et fin du monde.



Louidgi Beltrame, *Katashima Torpedo Base*, 2010.  
 Photographie couleur, 80 x 96 cm. © Jousse Entreprise.

Louidgi Beltrame raconte ainsi son travail de localisation et de repérage des monuments de la modernité :

*Je filme ces architectures fantômes – aujourd'hui désactivées – dans leur matérialité, comme des sculptures monumentales, explique-t-il. Ces formes vides sont néanmoins habitées par des histoires stratifiées. Celles des conditions de production, des idéologies qui ont motivé ces chantiers, des hommes qui les ont bâtis et exploités. Autant de fantômes qui résonnent dans ce labyrinthe de béton armé, érodé par les typhoons. Gunkanjima rassemble les vestiges archéologiques de l'architecture moderne japonaise – une « miniature » de l'archipel, une ruine contemporaine, un objet d'expérimentation urbaine verticale, extrême et non planifiée. Parcourue d'un réseau de galeries et de passerelles, elle abritait une école, des cinémas, des temples, des bains, une piscine, des salles de sport, un hôpital et des immeubles collectifs. Le réseau souterrain des mines s'étendait jusqu'à mille mètres de profondeur. C'est aussi l'histoire de cette activité souterraine et la vie de cette communauté insulaire que racontent les ruines.*





# L'ARTISTE VISIONNAIRE

## Bibliographie sélective

Bibliographie établie par le centre de documentation du MAC/VAL  
<http://portaildocumentaire.macval.fr>  
[cdm.macval@macval.fr](mailto:cdm.macval@macval.fr)

Les documents précédés d'un \* ne sont pas consultables au centre de documentation.

ALLOA, Emmanuel. « Exorbitances. La folie de la vision chez le dernier Merleau-Ponty », in VINCIGUERRA, Lorenzo et BOURLEZ, Fabrice (dir.). « *L'Œil et l'esprit* » : Maurice Merleau-Ponty entre art et philosophie. Reims, Éditions et Presses universitaires de Reims (Épure), 2010, p. 81-94.

*Artistes 2020: variations prospectives*. Paris, IRMA – Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles, 2009. 92 p.

BAUDELAIRE, Charles. « L'imagination crée un nouveau monde », in LENOIR, Béatrice. *L'Œuvre d'art*. Paris, Flammarion, 1999, p. 84-87.

BAUDELAIRE, Charles. « La Reine des facultés », in *Écrits sur l'art*. Paris, Librairie générale française (LGF), 2009, nouv. éd., p. 366-371.

BERGSON, Henri. *Extraits de L'Évolution créatrice*, in HARRISON, Charles et WOOD, Paul (dir.). *Art en théorie: 1900-1990*. Paris, Hazan, 1997, p. 173-177.

CROCE, Benedetto. Qu'est-ce que l'art ? » in HARRISON, Charles et WOOD, Paul (dir.). « *Art en théorie: 1900-1990*. Paris, Hazan, 1997, p. 141-147.

GRISON, Laurent. « (Je)u topique », in JOLY, Jean-Luc (dir.). *Perec et l'art contemporain*. Bordeaux, Le Castor astral, 2010, p. 131-139.

\* HEGEL. « L'Artiste, in Esthétique ». Paris, Librairie générale française (LGF), 1997, p. 373-383.

IVENS, Maria. « L'infini habitant tous les hommes, l'imagination », in *Le Peuple-artiste, cet être monstrueux: la communauté des pairs face à la communauté des génies*. Paris, L'Harmattan, 2002, p. 151-155.

PICASSO, Pablo. *Pourquoi j'ai adhéré au parti communiste*, in HARRISON, Charles et WOOD, Paul (dir.). *Art en théorie: 1900-1990*. Paris, Hazan, 1997, p. 702-703.

SENTIER. « La pratique artistique conçue comme la mise en œuvre d'une utopie », in BERTHET, Dominique (dir.): *L'Utopie: art, littérature et société*. [Colloque, Fort-de-France, IUFM de Martinique, décembre 2005]. Paris, L'Harmattan, 2010, p. 191-201.

VERGELY, Bertrand. « L'artiste est-il le philosophe de l'avenir ? » in *Petite Philosophie de l'esthétique*. Toulouse, Milan, 2006, p. 159-163.

### Utopie

JAMESON, Frederic. *Archéologies du futur: le désir nommé utopie*, Paris, Max Milo, 2007, 393 p.

JAMESON, Frederic. « L'utopisme après la fin de l'utopie », in *Le Postmodernisme: ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. Paris, Beaux-Arts de Paris les éditions, 2007, p. 231-263.

MOINEAU, Jean-Claude. « Après la chute des utopies, de l'art comme hétérotopie ? », in *Retour du futur: l'art à contre-courant*. Alfortville, Ere, 2010, nouv. éd. rev. et augm., p. 252-276.

\* RIOT-SARCEY, Michèle. *Dictionnaire des utopies*. Paris, Larousse, 2006. 296 p.

SCHLEGEL, Mark von. *New Dystopia*. Berlin, Sternberg Press; Bordeaux, capcMusée d'art contemporain, 2011, 271 p.

VANDER GUCHT, Daniel. « Utopies et hétérotopies », in *Art et politique: pour une définition de l'art engagé*. Bruxelles, Labor, 2004, p. 49-52

---

# L'ÉQUIPE DES PUBLICS

## Who's who

---

### **Responsable des publics et de l'action culturelle**

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

### **Chargée des actions et partenariats éducatifs**

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

### **Secrétariat (hors réservation)**

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

### **Référent accessibilité et champ social**

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

### **Assistant de programmation**

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

### **Réservation des groupes**

Diana Gouveia  
tél. 01 43 91 64 23  
reservation@macval.fr

### **Les inventeurs, accompagnateurs de visites, ateliers et autres rencontres**

Camille Azais  
camille.azais@macval.fr

Arnaud Beigel  
arnaud.beigel@macval.fr

Maëlle Bobet  
maelle.bobet@macval.fr

Marc Brouzeng  
marc.brouzeng@macval.fr

Irène Burkel  
irene.burkel@macval.fr

Marion Guilmot  
marion.guilmot@macval.fr

### **Professeur-relais**

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