

COQF D



Métamorphose (ou L'Évolution), série « Le livre des têtes ». Photographie couleur, collage 62×56 cm. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France. © Adagp, Paris 2015.

L'Effet Vertigo

L'Effet Vertigo

**Exposition de la collection
du MAC VAL, à partir
du 24 octobre 2015**

**Réemplois et recyclages
artistiques : les usages
de l'appropriation p.7**

**Collecter et interpréter
le document p.21**

**Sciences, techniques
et innovation p.33**

**Petite histoire, récits
personnels p.47**

**Faire et défaire
des histoires p.67**

Rituel p.79

Index p.94

Équipe des publics p.95

L'invention du regard

Le lien à l'histoire propre à chaque artiste guide cet accrochage intitulé « L'Effet Vertigo » : double mouvement inversé, qui suppose rapprochement et éloignement concomitants. Ce procédé filmique fut inventé par Alfred Hitchcock dans *Vertigo* (*Sueurs froides* en français) en 1958, afin d'évoquer le vertige que ressent Scottie (James Stewart) dans le fameux escalier de la tour. Il a pour effet de dramatiser le sujet en le maintenant, par oscillation simultanée d'avant en arrière, dans un même cadre et sans le perdre de vue. On y verra une métaphore de la lecture de l'histoire au présent et des divers stratagèmes et attitudes à son égard, de l'éloignement nécessaire à sa mise au point visuelle, au déplacement et au dépaysement parfois nécessaires pour mieux approcher le sujet. « J'étais, et je reste persuadé que la part accordée aux créateurs est disproportionnée par rapport à celle accordée aux spectateurs. Il y a là toute une histoire de l'art à réécrire. » Avec son insolence coutumière, François Morellet questionne ainsi le génie de l'artiste et revendique la part créative de l'interprète. L'interprète est en effet celui qui donne et crée du sens, à partir des récits et des œuvres : il ajoute, valorise, interroge, fait chanter l'histoire, les notes, les mots, les objets, le temps. Aujourd'hui, le musée invite le public à questionner ce qui constitue sa relation à l'œuvre et à l'histoire, ce qui nourrit et oriente son regard, cette part de création, cet espace de la pensée qui appartiennent à chacun. [...] Les artistes ici réunis relisent, refont, rejouent ou réinterprètent les faits historiques, l'usage des matériaux, les motifs et sujets ; ils les ramènent ainsi à la lumière d'un présent qui (les) métamorphose, soit à travers le filtre de leur expérience intime, soit en prélevant des morceaux de ce réel passé (objets, archives, récits) pour les projeter dans un univers autre, une situation différente, vers un sens nouveau. L'accrochage fait dialoguer des œuvres qui racontent l'histoire des conflits récents, celle des explorations et des sciences, l'histoire coloniale et de la décolonisation – dont tant d'artistes actuels sont issus –, les traditions et les rites, l'histoire des objets, une part de notre histoire culturelle. Au fil des œuvres, il s'agit d'envisager différentes façons de résister à la souveraineté des faits et de mettre en doute l'autorité des récits et des mythes par le biais de postures héroïques ou, au contraire, avec l'insolence de la modestie et de l'expérience intime, l'échelle 1/1. [...]

La part de l'interprète – un air de vérité

À partir des années 1970 et, surtout, 1980, les artistes entreprennent de relire l'histoire, manipulant les archives pour déployer un voile de doute et la lire au présent. Comme le souligne l'historienne Sophie Wahnich : « Dans une logique d'histoire chaude, les fantômes du passé, au contraire, viennent visiter le présent¹. » Et les fantômes peupleront l'art. De très nombreuses œuvres du parcours #7 s'inscrivent dans cette résistance à l'autorité des récits officiels et relisent, pour ne pas dire revisitent et contredisent l'interprétation initiale de certains faits. [...] Les œuvres présentées ici nous placent dans une situation de vertige, celui d'un présent troublé par la réinvention du passé, mais nous entraînent également à résister à la fabrication actuelle des savoirs, à l'heure d'une création et d'une circulation anarchiques des données pour interpréter le présent. Chacun peut être à la fois fabricant de contenu, diffuseur, récipiendaire, en un seul et même temps : le présent de l'information, celui de la fabrication de l'histoire. [...]

¹ « L'histoire devient la fabrique d'une conscience politique », entretien avec Marion d'Allard, *L'Humanité*, 27 août 2013 (www.humanite.fr).

Réemplois et recyclages artistiques : les usages de l'appropriation



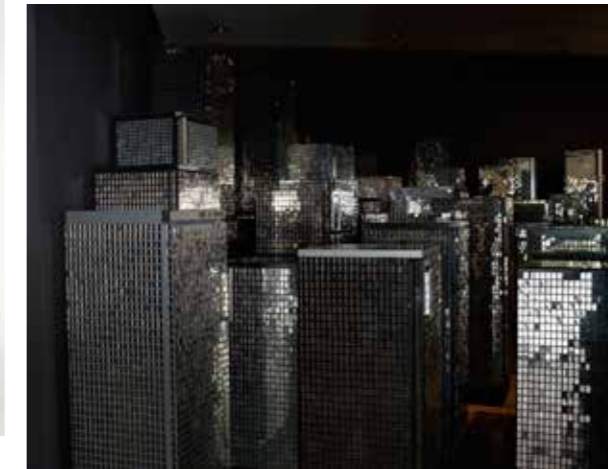
Jean-Luc Verna, *Paramour*, 2010. Transfert sur médium rehaussé de pastel sec et pierre noire, fixatif, verre, ampoules, système électrique. Diam. 400 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Jean-Luc Verna. Photo © Marc Damage.

Définitions

Les pratiques artistiques actuelles ont massivement recours à l'usage d'images trouvées, réemployées à des fins de production de nouvelles œuvres. Le terme « réemploi » définit cette pratique particulièrement identifiée lorsqu'il s'agit de détournement d'objets de consommation courante: on pense à l'invention du ready-made par Marcel Duchamp ou encore aux œuvres des Nouveaux Réalistes, mouvement dont Arman fut acteur.



Arman, *Remède de cheval ou Ô! combien de capitaines*, 1962. Accumulation d'ampoules hypodermiques, 101x36x16 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Photo © Jacques Faujour



Kader Attia, *Untitled (Skyline)*, 2007-2012. Réfrigérateurs, peinture noire, tesselles de miroirs, dimensions variables. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015.

— Cette installation met en scène une collision entre l'espace public des gratte-ciel et l'espace privé et domestique des réfrigérateurs. Ses prémices apparaissent tôt dans l'œuvre de Kader Attia. Il en entame en effet la réalisation au Congo, à Brazzaville, où il effectue son service civil et réside de 1994 à 1997. Cité imaginaire recyclant des réfrigérateurs de récupération, elle évoque déjà les dérives consuméristes de surproduction et d'accumulation.

Jean-Pierre Crique, historien de l'art et critique, rédacteur en chef des *Cahiers du musée national d'Art moderne*, inscrit le réemploi dans une histoire de l'art ancienne, en évoquant cet usage dans l'Antiquité, au Moyen Âge et à la Renaissance.

Les historiens de l'art, au premier chef les archéologues et les historiens de l'architecture, ont néanmoins identifié de longue date une procédure qu'ils nomment traditionnellement « remploi » (on dit aussi « réemploi »). C'est le préfixe « re » qui importe en l'occurrence: l'idée selon laquelle quelque chose d'ouvré peut être introduit au sein d'une création nouvelle, atténuant ainsi le caractère apparemment original, original, de cette dernière. D'autres termes sont utilisés, qui précisent ou modifient quelque peu la notion de remploi, ainsi le mot latin *spolia* (« dépouilles », « pièces de butin »), fréquent chez les archéologues, ou bien encore *pasticcio*, qui qualifie en italien un amalgame de fragments sculpturaux ou architecturaux hétérogènes. On parlera également de « recyclage », ce qui suggère à une oreille actuelle bien plus que le seul champ des œuvres d'art et laisse par ailleurs entendre la portée anthropologique d'un tel mouvement – lequel, précisons-le, demande à être compris de la manière la plus littérale: le remploi suppose toujours l'usage d'un objet tangible, physiquement circonscrit, à des fins nouvelles, et doit être distingué, même s'il en partage certains effets, de la simple citation ou du régime général que l'on nomme intertextualité. Il suppose une opération matérielle, et son étude relève d'une histoire matérielle, voire matérialiste, de l'art – ce qui n'exclut en rien une dimension symbolique propre aux objets ainsi produits, ne serait-ce qu'au sens étymologique du « symbolique », qui implique, comme on le sait, la réunion de deux fragments séparés.

Jean-Pierre Crique, « L'image déjà là, un préambule », dans *Les Carnets du BAL #2, L'image déjà là - Usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma*, Paris, Images En Manœuvres Éditions, 2011, p. 7-8

Pour certains artistes, l'appropriation d'objets existants permet de « faire circuler » les représentations. Depuis 1976, Sarkis travaille à un ensemble qu'il nomme « Kriegsschatz » (trésor de guerre). Des objets et images issus de cultures et contextes différents y sont regroupés, formant des constellations de sens, jamais figées mais en perpétuelle évolution.

L'historien de l'art et du patrimoine Roland Recht envisage cette démarche d'un point de vue anthropologique : il regarde l'opération elle-même comme un fait culturel. Il la compare à une pratique magique, à une transaction symbolique, et explique en quoi elle invite à une réflexion sur la valeur de l'objet d'art autant que sur le statut du musée.



Sarkis, *Le Bateau Kriegsschatz*, sans date. Panneaux de bois contreplaqué peints au goudron, ampoules peintes des lettres TRÉSORS, maquette de bateau, 700×510×70 cm. Vue de l'exposition « Parcours #3. Je reviendrai » en 2009. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Photo © Jacques Faujour (œuvre non exposée dans le parcours actuel).

Le mot allemand *Kriegsschatz* signifie trésor, butin de guerre. Sarkis l'emploie au lendemain de la confiscation par les employés de l'usine Lip de la totalité de la production de l'usine, en guise de réserve économique. Cela se passe en 1976 : Sarkis se trouve alors à Berlin-Ouest. Il visite les collections ethnographiques du musée et ne peut s'empêcher de voir une analogie entre cette forme de confiscation que représente l'accaparement des objets de la vie quotidienne de sociétés dites primitives par un des plus riches musées d'Europe occidentale, et l'action des ouvriers de Lip. Il s'agit, dans les deux cas, d'un *Kriegsschatz*. Or, le butin de guerre possède une fonction tout à fait singulière : sa « prise » prend la forme d'une action magique, les objets saisis possédant une parcelle de la substance de l'ennemi. Le butin de guerre prive le groupe ou la puissance dépossédés d'une partie de leur âme. [...]

L'idée du *Kriegsschatz* est à mettre en relation avec celle du musée : c'est aux butins consécutifs, aux sacs de Syracuse et de Corinthe que l'on doit l'afflux à Rome de trésors antiques en grand nombre. [...] Ces transferts forment une des sources essentielles de la collection d'art et, partant, du museum destiné à l'abriter.

Roland Recht, « Sarkis – mémoire et dispersion », dans *Point de fuite. Les images des images des images. Essais critiques sur l'art actuel, 1987-2007*, Paris, Éditions de l'École nationale des beaux-arts, 2009



Sarkis, *Trésors de la mémoire (Les onze enfants de l'histoire du cinéma)*, 2002. 11 photographies noir et blanc (impressions monochromes jet d'encre contrecollées sur aluminium), 22 néons roses, 5 transformateurs haute tension 4000 / 25, 1 variateur électronique, dimensions variables. Vue de l'exposition « Parcours #5. Vivement demain ». Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Photo © André Morin.

- 11 photographies, chacune extraite d'un film réalisé entre 1927 et 1992.
- 1 – *Chang*, Ernest B. Schoedsack, Merian C. Cooper, 1927
 - 2 – *Aniki Bóóbó*, Manoel de Oliveira, 1942
 - 3 – *Allemagne année zéro*, Roberto Rossellini, 1947
 - 4 – *L'Invaincu [Aparajito]*, Satyajit Ray, 1956
 - 5 – *L'Enfant aveugle 2*, Johan van der Keuken, 1964
 - 6 – *Mouchette*, Robert Bresson, 1967
 - 7 – *Stalker*, Andrei Tarkovski, 1979
 - 8 – *Yeelen*, Souleymane Cissé, 1987
 - 9 – *Yaaba*, Idrissa Ouedraogo, 1989
 - 10 – *Où est la maison de mon ami ?*, Abbas Kiarostami, 1987
 - 11 – *Une vie indépendante*, Vitali Kanevski, 1992

Familles de gestes

Dans notre société contemporaine marquée par les pratiques numériques, on peut appliquer la définition établie précédemment par Jean-Pierre Criqui à la question plus virtuelle de l'image, au-delà du réemploi physique et matériel. Le processus de réemploi d'images « toutes faites » est décliné dans l'exposition des collections permanentes « L'Effet Vertigo » de différentes manières. Cinéma, archives historiques, dessins animés, œuvres d'art antérieures : les images trouvées sont transposées, déformées, reportées selon des gestes artistiques porteurs de différents degrés de respect de l'image initiale.

Faire collection

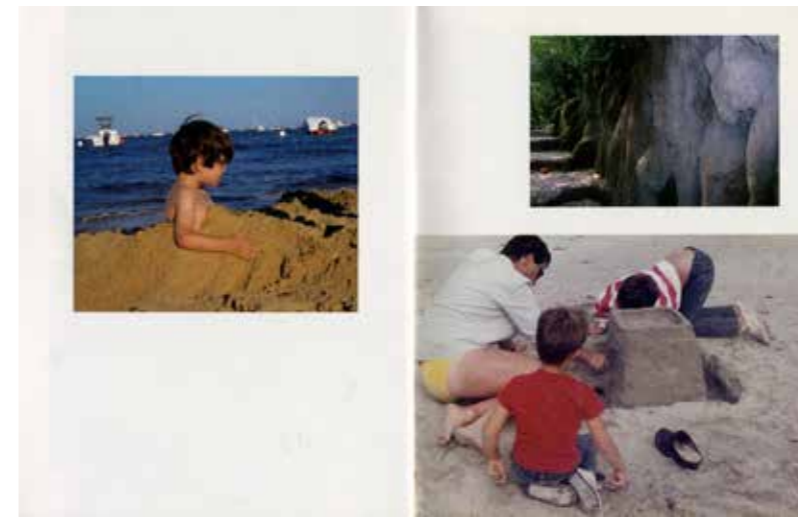
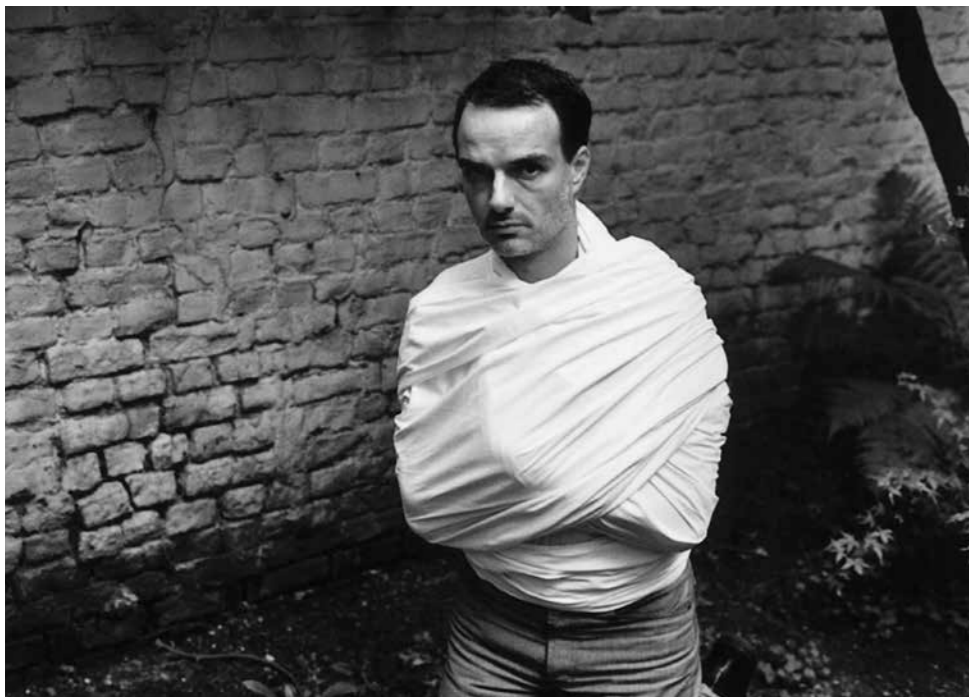
En tant que pratique artistique, ce geste met en perspective des histoires individuelles ou fictionnelles avec une dimension sociale et collective. Parfois, ces œuvres-collection développent également un point de vue critique sur les enjeux muséaux. Pascal Convert et Christian Boltanski constituent une collection d'images liées à la Seconde Guerre mondiale en fragilisant le pouvoir objectivant de l'histoire. Annette Messenger invente une collectionneuse qui interroge les représentations du féminin et du masculin. Agnès Geoffroy brouille les distinctions entre passé et présent, entre intime et collectif, entre documentaire et fiction.



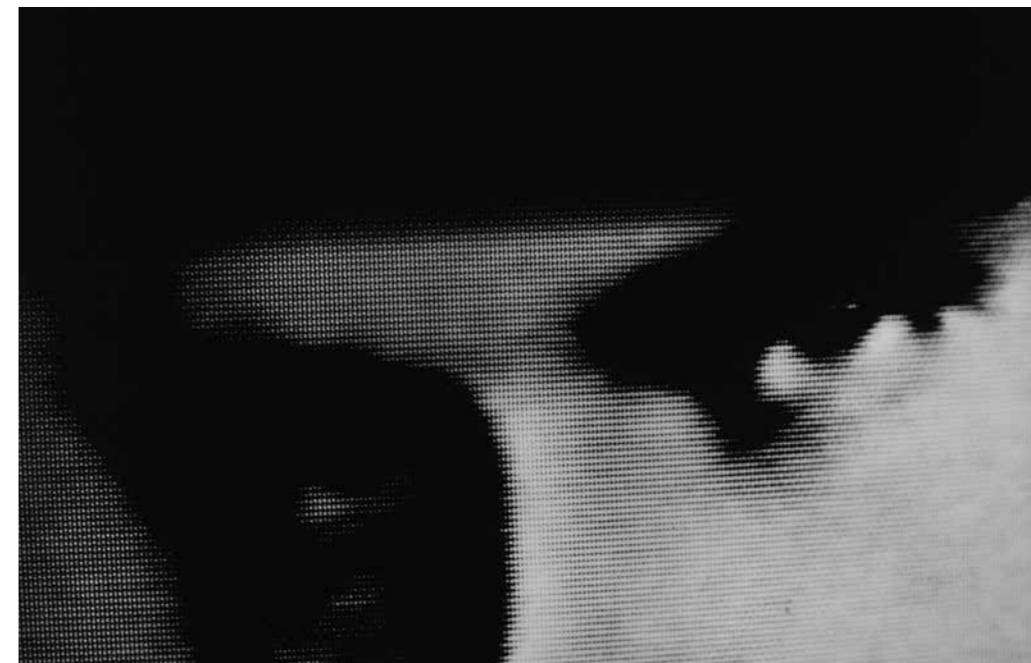
Annette Messenger, *Péché*, 1990. Photographies noir et blanc rehaussées de couleurs, verre, adhésif textile, ficelles, dimensions variables. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Photo © Jacques Faujour.



Agnès Geoffray, *Last*, 2009. 9 diapositives fixes projetées, dimensions variables (détail). Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Agnès Geoffray.



documentation céline duval, deux doubles pages du livre d'artiste *L'Eau vive*, Éditions du centre d'art contemporain Micro Onde, Vélizy-Villacoublay, 2013. — Ce livre d'artiste a été réalisé lors d'un *workshop* mené par documentation céline duval avec les Amis de Micro Onde en juillet 2013. Les participants ont travaillé à partir d'une sélection de leurs photographies de voyage et d'albums de famille, autour de représentations du « temps libre ». Ces images mises en page et ordonnées racontent une histoire à la fois intime et collective.



Christian Boltanski, *Les Regards*, 1993 (détail). Reproductions photographiques sur papier calque, 90 x 122 cm (chaque). Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Photo © Jacques Faujour.

Détruire Ces artistes iconoclastes s'emparent d'images qui sont toutes porteuses d'une aura symbolique, voire d'une sacralité dépassant largement leur matérialité. Parmi ces totems, ces icônes, les drapeaux que « patchworke » Société Réaliste contiennent l'idée de nation, les tableaux abstraits que découpe Raphaël Boccanfuso témoignent d'une vision hégémonique de l'art, et le Code civil que Carlos Amorales fragilise est le socle théorique de la vie en société en France.



Pascal Convert, *Fragment de bibliothèque #5*, série *Fragments de bibliothèque, cristallisations*, 2014. Fonte à original perdu, verre, inclusions de charbon, 13×250×12 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Courtesy galerie Éric Dupont.



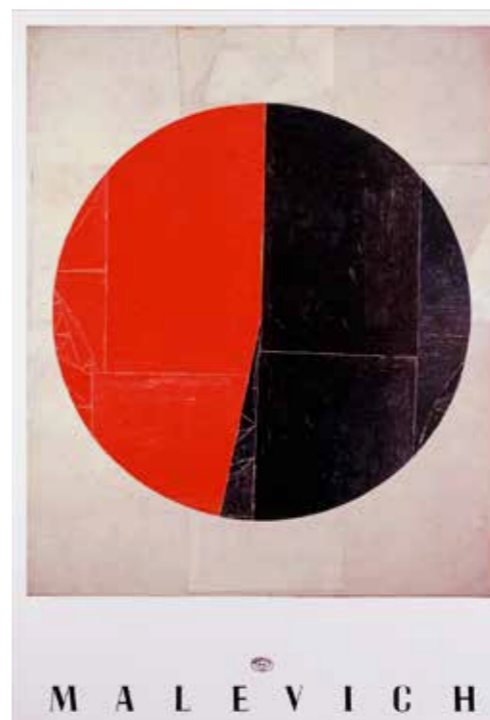
Société Réaliste, *U.N. Camouflage (France)*, 2012. Impression numérique sur polyester, mâts métalliques, dimensions variables. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Photo © Christophe Brachet. — *U.N. Camouflage* est une œuvre constituée de 193 drapeaux dont les couleurs respectives reprennent dans les mêmes proportions celles de chacun des drapeaux des États membres de l'ONU, recomposées selon un motif de camouflage.



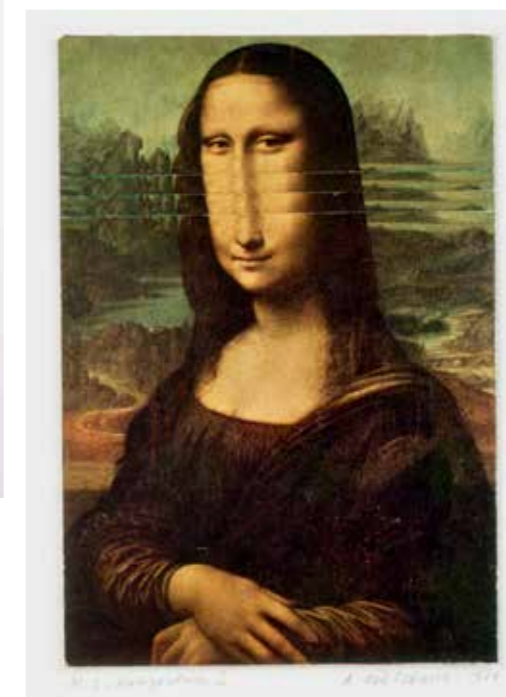
Tadzio, *Condensation*, 2013-2014. Installation constituée d'un carrousel projetant aléatoirement 80 diapositives représentant chacune l'image résiduelle d'un film du patrimoine cinématographique. Chaque image est constituée de la superposition de tous les photogrammes d'un film. Visuel fourni par l'artiste. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Tadzio.



Carlos Amoraes, *Supprimer, modifier et préserver*, 2011. Vidéo, couleur, son. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Droits réservés. Photo © André Morin. — Carlos Amoraes fait du Code civil français (institué en 1804 par Napoléon) un espace d'utopies et de prospection: il imprime à la mine graphite les 3 000 pages du Code et invite des avocats à en effacer certaines parties ou à proposer des articles alternatifs. Cette « fiction juridique » permet de réfléchir à la manière dont les usages contemporains sont façonnés par un héritage collectif, modelant déjà les pratiques futures.



Raphaël Boccanfuso, *Savoir disposer ses couleurs (Kazimir Malevich - Suprematism)*, 1997. Collage, poster découpé et collé sur papier, 100×70 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Raphaël Boccanfuso.



Roman Cieslewicz, *M.L. horizontale I*, série *Mona Lisa*, 1969. Collage, papier, carton, 14,3×10 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Photo © Claude Gaspari.



Roman Cieslewicz, *M.L. diagonale II*, série *Mona Lisa*, 1969. Collage, papier, carton, 13,5×8,8 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Photo © Claude Gaspari.

Refaire À l'opposé du critère d'originalité du geste artistique, les artistes qui refont des images existantes investissent les écarts qui se produisent entre l'original et la copie. Jakob Gautel mais aussi Renaud Auguste-Dormeuil interrogent ainsi la possibilité d'une actualisation du passé. Mathieu Kleyebe Abonnenc et Emmanuel Régent se transforment en copistes contemporains pour déstabiliser l'exactitude de leurs sources. Julien Prévieux invente des enchaînements chorégraphiques reproduisant des gestes déposés par les grandes firmes numériques et teste ainsi les possibilités individuelles dans une société de la standardisation généralisée.



Jakob Gautel, *Maria Theodora* (détail), 1996-1997. Tirages argentiques noir et blanc, dimensions variables. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris 2015 / Jakob Gautel. Photo © Marc Damage.



Renaud Auguste-Dormeuil, *Intermission*, 2013. Vidéo en boucle, 4 écrans plats LCD 19 pouces, 4 lecteurs de DVD, double miroir, structure en bois, 113×276×150 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Renaud Auguste-Dormeuil. Photo © D. R.



Gilles Barbier, De «*Décoration*» à «*Difforme*» et *Errata*, 1997. Encre, lavis et gouache sur papier vélin, 210×210 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Photo © André Morin.



Mathieu Kleyebe Abonnenc, *Où que vous tourniez, c'est désolation, mais vous tournez pourtant*, 2011-2012 (détail). Graphite sur papier, 75×105 cm (chaque). Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Mathieu Kleyebe Abonnenc. Photo © Aurélien Mole.



Julien Prévieux, *What Shall We Do Next? (Séquence #2)*, 2014. Vidéo couleur, son, 16'47''. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Julien Prévieux, courtesy galerie Jousse Entreprise.



Emmanuel Régent, *Triple banderole*, 2009. Encre de Chine sur papier contrecollé sur Dibond, 130×228 cm. Dépôt de la ville de Vitry-sur-Seine. Œuvre exposée dans «*L'Effet Vertigo*».

S'approprier

Avec la démarche de destruction de l'original, l'appropriation est souvent un geste assez polémique, voire provocateur. Les cas de Nøne Futbol Club et de Présence Panchouette sont à cet égard les plus représentatifs : ils intègrent à leur œuvre des œuvres existantes, réalisées par d'autres mains, d'autres auteurs. Chez Antoinette Ohannessian et Aurélien Froment, des formats de construction de la connaissance ou de l'information sont annexés pour mieux faire apparaître leur puissance suggestive. Ange Leccia s'approprie l'image d'une vedette pour interroger sa persistance dans la mémoire collective.



Nøne Futbol Club, *Work n° 061: Pou Pull*, 2013. Marqueur sur lithographie originale de Pablo Picasso (détail), 60×80 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Nøne Futbol Club.



Aurélien Froment, *Un paysage de dominos*, 2011. Papier peint, sérigraphie, impression jet d'encre sur papier, dimensions variables. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Aurélien Froment. Photo © Marc Damage.



Antoinette Ohannessian, *Vingt heures*, 2007. Vidéo noir et blanc, muet, 4'50". Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Droits réservés. Photo © André Morin.



Présence Panchouette, *Bateke (Walkman)*, 1985. Assemblage : bois patiné, grillage, valises en carton, Walkman, 158×80×55 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Droits réservés. Photo © Marc Damage.



Ange Leccia, *Maria Callas*, 1982. Vidéo 4/3 couleur, muet, 15'38". Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015.

André Gunthert, chercheur en histoire visuelle, dirige le Laboratoire d'histoire visuelle contemporaine à l'École des hautes études en sciences sociales (Lhivic/Ehess). Il livre une réflexion sur les pratiques d'appropriation, en pleine explosion grâce aux possibilités du numérique :

De l'appropriation de la culture à la culture de l'appropriation

L'appropriation est le ressort fondamental sur lequel repose l'assimilation de toute culture, formée par l'ensemble des pratiques et des biens reconnus par un groupe comme constitutif de son identité. Elle fournit depuis des temps immémoriaux la clé de la viralité des cultures, leur mécanisme de reproduction. Dans le contexte de la révolution numérique, pour la première fois, cet instrument essentiel de la construction culturelle apparaît à son tour comme une culture reconnue, un paradigme dominant.

L'écologie numérique ne fait pas qu'encourager la production des remixes. Elle établit l'appropriabilité comme un critère et un caractère des biens culturels, qui ne sont dignes d'attention que s'ils sont partageables. Hors jeu, un contenu non appropriable sera exclu des signalements des réseaux sociaux ou des indications des moteurs de recherche, évincé des circulations éditoriales qui constituent l'architecture de cet écosystème. C'est ainsi que l'appropriabilité devint elle-même virale. [...]

L'économie marchande comme celle des œuvres de l'esprit ont construit leurs fonctionnements sur la valorisation de l'innovation et de l'exclusivité (dont les équivalents en art sont la création et l'auteurat), protégées par l'armure juridique de la propriété intellectuelle. La fluidité numérique a au contraire favorisé l'émergence d'une propriété collective qui valorise la remixabilité générale des contenus, la satire et le second degré.

André Gunthert, « L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique », dans *Les Carnets du BAL #2, L'Image déjà là - Usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma*, Paris, Images En Manœuvres Éditions, 2011, p.147-148

Collecter et interpréter le document



Benoît Maire, *Unstable Weapons*, 2013. Métal, marbre, bois, verre, plâtre, résine, pierre, coquillages, dimensions variables. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Photo © Andy Keate.

Dès lors que nous pénétrons dans une bibliothèque traditionnelle, imposante, nous sommes écrasés par la sensation sublime de rencontrer l'histoire dans sa totalité. Une totalité qui demande à être saisie par l'individu mais qui ne le sera jamais, comme si une vie entière ne pouvait suffire à l'étude totale des documents disponibles. C'est la raison pour laquelle, lorsque nous mettons pied à l'intérieur de cette archive sublime, nous savons que cette même archive nous a déjà survécu. [...] Ce sentiment de vertige face à la totalité historique allant au-delà de ce que l'on peut appréhender est comparable avec l'usage des archives et des documents chez de nombreux artistes.

Jan Verwoert, « Research and Display: Transformations of the Documentary Practice in Recent Art », dans *The Green Room*, édité par Maria Lind et Hito Steyerl, Berlin, Sternberg Press, 2008, p. 191

La question du document occupe une place centrale dans « L'Effet Vertigo ». Il s'agit d'un matériau que les artistes utilisent, réinterprètent ou mettent en doute tour à tour.

Les quelque soixante-dix artistes ici réunis relisent, refont, rejouent ou réinterprètent les faits historiques, les usages des matériaux, les motifs et les sujets. [...] C'est dans cette relecture que se joue la part manquante : l'absence et le silence, le vide qui permettent à celui qui lit, à celle qui regarde, à l'interprète de participer à l'écriture de la partition. L'histoire est ainsi envisagée telle la création d'un compositeur livrée au musicien, rejoignant dans son expression les thématiques de la relecture et de l'interprétation.

Alexia Fabre, texte d'introduction à *L'Effet Vertigo*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL, 2015

Les rapports complexes que les artistes entretiennent avec le document trouvent un écho particulièrement aigu quand ils agissent en collectionneur. Dès lors, la production d'objets *ex nihilo* n'est plus prioritaire, mais des stratégies de reproduction, de juxtaposition et de dialogue semblent dessiner un champ de l'œuvre comme collection. Cette dernière se voit donc appréhendée comme un ensemble parfois discontinu plutôt qu'un objet aux dimensions finies.

Fabriquer son musée

Unstable Weapons propose une série d'outils, d'instruments de mesure inventés par Benoît Maire et disposés dans des cadres-vitrines reposant sur des plateaux en marbre. Ce dispositif met en scène des objets fragiles et instables dans leur composition autant que dans leur fonction. Benoît Maire s'inscrit dans une pratique artistique proche de l'Arte Povera : en utilisant des objets modestes, souvent manufacturés, à travers des stratégies de collage, d'assemblage ou de juxtaposition. Disposés à la manière d'un cabinet de curiosités, ces objets sont autant de possibilités d'outils que de pensées juxtaposées les unes aux autres. Benoît Maire rejoint par son travail les fondements de l'esthétique, au sens philosophique du terme. Il assemble des objets ou des images tel un théoricien. Il n'est donc ni peintre ni sculpteur ni vidéaste, mais artisan de la forme, du geste et de la pensée.



Philippe Mayaux, *Lignes du Masozoïque*, 2010-2013. Plexiglas, objets divers, moulages en résine, miroir, métal, 15×80×21 cm (chaque tube). Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015, courtesy galerie Loevenbruck. Photo © Fabrice Gousset.

On trouve aussi dans le travail de Philippe Mayaux des stratégies d'assemblages et de collections d'objets. Les *Lignes du Masozoïque* prennent la forme de tubes en Plexiglas renfermant divers éléments, à la manière des prélèvements effectués par carottage dans les couches terrestres. Présentés comme des curiosités, ces objets sont accumulés pêle-mêle et s'envisagent comme les reliques d'une civilisation inconnue, évanouie.

Collages, accumulations, juxtapositions et reprises des codes de l'exposition sont les stratégies adoptées par ces artistes. Il s'agit aussi, à travers la mise en scène des objets, d'organiser le savoir dans le contexte du musée.

À partir de 1936, Marcel Duchamp travaille à la conception de sa *Boîte-en-valise*, qui regroupe dans une valise des reproductions de ses œuvres emblématiques. Entre 1941 et 1966, il en produit 312 qu'il signe de son nom ou de celui de son alter ego, Rose Sélavy. Sorte de collection portative de documents, la valise comprend 69 reproductions dont *Pliant de voyage* (1916), *Fontaine* (1917) ou *Air de Paris* (1919). Le format transportable et les dimensions de ces images leur permettent de s'émanciper des contraintes muséales, tant du point de vue du lieu que dans sa dimension institutionnelle. L'artiste opère ainsi une critique du contexte d'exposition en proposant un dispositif qui s'affranchit des codes du musée.



Marcel Duchamp, *Boîte-en-valise*, 1941-1966. © Succession Marcel Duchamp / Adagp, Paris 2015. Photo © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI / dist. RMN-GP.

Les documents et les archives

Les questions de documentation en général et de l'archive photographique en particulier connaissent un développement spectaculaire dans la création contemporaine ces dernières années. Le commissaire d'exposition Okwui Enwezor travaille, entre autres, sur ces enjeux. En 2008, il réalise l'exposition « Archive Fever » pour l'International Center of Photography de New York et explique à cette occasion :

Aucune simple définition ne peut appréhender les complexités d'un concept tel que l'archive, comme nous le rappelle Foucault. Une vue basique de l'archive nous évoque souvent un endroit obscur et renfermé, empli de tiroirs, de classeurs et d'étagères chargées de documents, un fonds inerte d'artefacts historiques que l'on peut opposer à l'archive en tant que système actif de régulation de discours. C'est cette formulation qui a engagé l'attention de nombreux artistes contemporains ces dernières années. « Archive Fever » explore les façons dont les artistes se sont approprié, ont interprété, reconfiguré et interrogé les documents.

Les principaux moyens de ces pratiques, les photographies et les films, sont aussi les formes dominantes du matériau archivistique. L'exposition engage différents modes de production artistique au sein desquels la circulation des documents filmiques et photographiques n'est pas seulement emblématique du développement des médias de masse. Au contraire, elle nous plonge au cœur de transactions critiques, fondées sur l'ouverture de nouvelles expériences picturales et historiographiques qui vont à l'encontre de la trace photographique.

Okwui Enwezor, « Archive Fever: Photography Between History and Monument », dans *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, New York, Steidl Verlag, 2008, p.11

La pratique de l'artiste documentation céline duval s'inscrit dans cette problématique puisqu'elle inclut en premier lieu dans son propre nom d'artiste l'objet central de ses recherches. Elle ne produit pas d'images, elle met en œuvre des collections qui prennent des formes variées : projections, livres, expositions. Travaillant souvent à partir de fonds existants, elle abolit les hiérarchies et les statuts de ces images par de subtils jeux d'organisation.

J. D. : Est-ce qu'il faut envisager « documentation » dans la même perspective que Douglas Huebler – et de nombreux artistes conceptuels de sa génération – lorsqu'il déclarait, à propos de son travail prenant la forme d'une documentation du réel : « Le monde est rempli d'objets plus ou moins intéressants ; je n'ai aucune envie d'en ajouter même un seul. Je préfère simplement, constater l'existence des choses en termes de temps et de lieu » ?



Douglas Huebler, *Duration Piece #4*, 1969. Photocopie et tirages gélatino-argentiques, 18,7×23,2 cm © Adagp, Paris 2015. — Pour cette œuvre, l'artiste photographie systématiquement, à dix secondes d'intervalle, des enfants jouant à la corde à sauter.

C'est à travers des traces que les artistes conceptuels ont été muséifiés, mais il était clair pour moi que l'art ne réside pas là. Les photographies de performances, tout comme les vidéos d'ailleurs sont une restitution documentaire de l'acte, mais pas l'acte artistique. C'est seulement pour mémoriser l'événement ou pour des raisons commerciales que les traces ont été produites.

En tout cas, la question de la documentation vient de cette histoire: celle de l'art conceptuel et des pratiques processuelles, et en effet, je dis désormais que documentation céline duval est mon nom d'artiste, et ce, tout en lettres minuscules. J'insiste sur ce point. Même si c'est une erreur typographique, je l'assume car je n'aime pas qu'une lettre soit plus grande qu'une autre.

Entretien avec documentation céline duval par Jérôme Dupeyrat, dans *2.0.1 Revue de recherche sur l'art du XIX^e au XXI^e siècle*, dossier hors-série «Revue d'artistes», février 2010, consultable en ligne: http://www.revue-2-0-1.net/files/201_duval-dupeyrat.pdf



documentation céline duval, *L'Île aux images*, 2013 (détail). Tirages encres polymères sur Dibond, lutrins en chêne, dimensions variables. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © documentation céline duval.

L'Île aux images est une lecture des images du fonds Jules Maciet, conservé à la bibliothèque des Arts décoratifs de Paris. À la fin du XIX^e siècle, cet amateur d'art et philanthrope a constitué un spectaculaire répertoire des formes qui abolit la hiérarchie entre les documents. Rassemblant plus de 250 000 images, le fonds fut exploité par documentation céline duval pour réaliser cette installation qui fonctionne comme un paysage. La surface de l'image est photographiée et fragmentée, les sujets entrant en résonance avec les thèmes de prédilection de l'artiste: l'expression des corps dans la nature, la force vitale et un certain érotisme.

De la même manière, l'approche artistique de Hans-Peter Feldmann est la collecte, l'assemblage et le réarrangement. Sa production prend souvent la forme de séries. Selon Helena Tatay:

Il cherche de nouvelles sources d'énergie sociale et de nouveaux terrains pour l'art, il souhaite échapper à l'autisme et à l'autoréférence qui caractérisait l'abstraction. Il s'intéresse à l'information et aux systèmes et échange une pratique traditionnelle pour une pratique de l'inventaire et de la collection. Les œuvres prennent une forme de neutralité, d'informations, mettant l'accent sur les processus et non sur l'objet. Il interroge les systèmes de production et de consommation de l'art et les notions qui y sont associées.

Helena Tatay, *Hans-Peter Feldmann*, 272 pages, Paris, Centre national de la photographie, 2001, p. 18



Hans-Peter Feldmann, *Beds*, 2012. 11 photographies noir et blanc, dimensions variables. © 303 Gallery, New York.

La collection comme pratique

Dans le travail de Laura Lamiel, la collection d'objets fonctionne comme un fonds de matériaux qui servent à la constitution de ses installations. Des résultats de voyages ou du travail de l'artiste en atelier sont assemblés méticuleusement. Il s'agit avant tout de matériaux qui composeront ses installations à la manière de collages ou de dessins. Elle explique:

Ces petits objets qui m'accompagnent et que je dispose selon des arrangements fort différents me permettent de traiter des écarts. Des écarts entre les aciers lourds, éprouvants à travailler, épuisants à mettre en forme et les objets récoltés ici ou là, souvent fragiles, difficilement visibles dans l'exercice de la vie quotidienne. Pour moi, un petit bout de bois peut être extrêmement raffiné. Cette petite cale en bois, qui se trouve devant nous, fut trouvée par hasard. Elle a eu le pouvoir d'intriguer mon regard, et de l'intriguer durant un certain temps. À partir de là, s'y ajoutent des éléments qui donnent un sens particulier au volume.

Entretien avec Laura Lamiel, par Anne Tronche, dans *Noyau dur et double foyer*, Milan, Silvana Editoriale, 2013, p. 72



Laura Lamiel, *Figure*, 2013. Chaise, modules en acier, gants, néons, 200x150x150 cm. Courtesy galerie Marcelle Alix, Paris. Photo © Marc Dommage / MAC VAL.

Entre 1972 et 1974, Annette Messenger compose une cinquantaine d'*Albums-Collections*, des compilations prenant l'apparence de journaux intimes, annotés ou simplement titrés. Elle manipule une iconographie collective dont elle fait apparaître les stéréotypes par le classement et la répétition. Ici, des portraits d'hommes découpés dans des magazines et épinglés, sur lesquels elle semble édicter des jugements superficiels. Elle s'approprie, avec une fausse naïveté, le privilège concédé aux hommes d'accumuler et d'afficher les relations amoureuses.



Annette Messenger, *Les hommes que j'aime, les hommes que j'aime pas*, série *Albums-Collections*, n° 2 et 10, 1971-1972 (détail). Photographies noir et blanc, encre noire sur papier, verre, adhésif textile, feutre, ficelle, dimensions variables. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagg, Paris 2015. Photo © Jacques Faujour.

L'artiste interprète

De nombreux artistes du parcours s'approprient le document d'archive comme une partition à interpréter, une source à réinstaller, réinventer, exécuter et actualiser.

Dans *Le Petit Robert*, le mot partition signifie « transcription écrite des caractéristiques du son musical, permettant à des interprètes de reproduire une musique au moyen des instruments ou des voix désignés par le compositeur ». Par métonymie, le terme est devenu synonyme de l'œuvre musicale elle-même.

La notion d'artiste interprète nous renvoie à l'univers musical. C'est le cas de Niccolò Paganini, considéré comme « l'interprète génial », ou de Mitsuko Uchida, l'une des interprètes les plus connues du répertoire de Mozart. Ces intermédiaires indispensables, ni auteurs, ni compositeurs, font revivre toute composition sans jamais cesser de la renouveler.



Mitsuko Uchida. Photo © Roger Mastroianni. — « Mitsuko Uchida joue Mozart avec beaucoup de naturel, comme si elle n'imaginait qu'au moment de l'interpréter cette musique rehaussée par son éclat pianistique, ponctuée de développements surprenants et formels, entrecoupée de subits changements de registre. Le chemin semble court entre la tête de Mozart et les mains d'Uchida. » Gérard Pernon, *Dictionnaire de la musique*, Paris, Éditions Jean-Paul Gisserot, 2007.

Pas de malentendu : il est bien évident que depuis qu'une discipline comme l'histoire existe, on s'est servi de documents, on les a interrogés, on s'est interrogé sur eux ; on leur a demandé non seulement ce qu'ils voulaient dire, mais s'ils disaient bien la vérité, et à quel titre ils pouvaient le prétendre, s'ils étaient sincères ou falsificateurs, bien informés ou ignorants, authentiques ou altérés. Mais chacune de ces questions et toute cette grande inquiétude critique pointaient vers une même fin : reconstituer, à partir de ce que disent ces documents – et parfois à demi-mots – le passé dont ils émanent et qui s'est évanoui maintenant loin derrière eux ; le document était toujours traité comme le langage d'une voix maintenant réduite au silence – sa trace fragile, mais par chance déchiffrable. Or, par une mutation qui ne date pas d'aujourd'hui, mais qui n'est pas sans doute encore achevée, l'histoire a changé sa position à l'égard du document : elle se donne pour tâche première, non point de l'interpréter, non point de déterminer s'il dit vrai et quelle est sa valeur expressive, mais de le travailler de l'intérieur et de l'élaborer : elle l'organise, le découpe, le distribue, l'ordonne, le répartit en niveaux, établit des séries, distingue ce qui est pertinent de ce qui ne l'est pas, repère des éléments, définit des unités, décrit des relations. Le document n'est donc plus pour l'histoire cette matière inerte à travers laquelle elle essaie de reconstituer ce que les hommes ont fait ou dit, ce qui est passé, et dont seul le sillage demeure : elle cherche à définir dans le tissu documentaire lui-même des unités, des ensembles, des séries, des rapports.

Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969

L'artiste s'impose un protocole

En 1992, Gilles Barbier commence à recopier le *Petit Larousse illustré* (édition 1966), le livre le plus épais de sa bibliothèque. Il s'impose un cadre et, chaque dimanche, suivant méticuleusement son protocole, se concentre sur cette activité.

Son approche est minutieuse, avec une attention obsessionnelle pour les détails : l'artiste prend la posture d'un copiste (posture récurrente dans sa démarche artistique). Toutefois l'objectivité apparente du processus est contredite par les transformations que Gilles Barbier fait subir à l'original. L'artiste interprète son document – les pages du dictionnaire – en se l'appropriant à travers l'écriture manuscrite, les lettres attachées et les commentaires subjectifs insérés dans les « *errata* ».



Gilles Barbier, De « *Décoration* » à « *Difforme* » et *Errata*, 1997. Encre, lavis et gouache sur papier vélin, 210×210 cm, *Errata* 60 × 50 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Photo © André Morin.



Gilles Barbier, De « *Chauffe-bain* » à « *Cinémitrailluse* » et son *Erratum*, 1994. Encre et gouache sur papier, 210×210 cm. © Collection FRAC Rhône-Alpes. Adagp, Paris 2015. Photo © André Morin.



Le moine copiste au Moyen Âge © medieval.mrugala.net/ photo BnF.
— Assis sur un siège pliant, le copiste trace, au pinceau, des caractères similaires à ceux que l'on aperçoit en haut et à gauche. Il a placé son rouleau de parchemin sur un pupitre. À portée de la main, sont les bouteilles d'encre de différentes couleurs et, au mur, des godets de peinture pour les enluminures. Des manuscrits à fermoirs de cuir l'entourent.

L'artiste entre appropriation et revisitation

Raphaël Boccanfuso s'approprie des cartes postales et posters qui reproduisent des œuvres d'art. Il s'intéresse à ces objets dérivés que l'on achète comme souvenir d'une visite de musée. C'est à partir de ce corpus que prend forme la série *Savoir disposer ses couleurs*. Ici, le poster d'un tableau d'Ellsworth Kelly est découpé par zones de couleurs puis recomposé sous forme statistique. Le nom de l'artiste, le titre, les dates sont conservés intacts. Raphaël Boccanfuso a ensuite apposé son cachet en guise de signature. Appropriation ou revisitation? Le geste critique de l'appropriation

pose la question de l'auteur. Quelle est la limite entre la reproduction et la création d'une œuvre d'art? L'usage de la citation et la stratégie de l'appropriation deviennent au début des années 1980 le mode d'expression privilégié d'un bon nombre d'artistes, telle Sherrie Levine. L'artiste américaine reproduit à l'identique des images achetées sous la forme d'affiches ou de photographies extraites d'un livre d'art. Sommes-nous confrontés à la disparition de l'auteur / artiste?



Raphaël Boccanfuso, *Savoir disposer ses couleurs (Ellsworth Kelly - Fête à Torcy)*, 2005. Collage, poster découpé et collé sur papier. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Raphaël Boccanfuso.

Raphaël Boccanfuso, *Héliogramme, concept spatial Lucio Fontana*, 2012. Affiche insolée, 80×60 cm. © Raphaël Boccanfuso, courtesy galerie Patricia Dorfmann, Paris.

— Chaque affiche (reproduction d'une œuvre emblématique de l'abstraction), sur laquelle Raphaël Boccanfuso a appliqué un rideau ajouré aux motifs figuratifs, est exposée aux rayons du soleil pendant une longue durée (parfois plus de trois ans). Le rideau préserve certaines parties de la décoloration due au soleil et, une fois enlevé, laisse visibles ses motifs sur l'affiche.

Les images d'Agnès Geoffroy questionnent aussi notre rapport à l'authenticité. Intéressée par les archives individuelles, l'artiste s'approprie des photographies, archétypes de la mémoire collective, pour les réinterpréter à l'aide de filtres, du photomontage et de la retouche. Si le document original est réactualisé, la remise en question de la notion d'auteur persiste.



Sherrie Levine, *Sherrie Levine After Walker Evans*, 1981. Tirage argentique, 12,8×9,8 cm. © aftersherrielevine.com/images — En 1981, Sherrie Levine, artiste américaine, expose avec la série *Sherrie Levine After Walker Evans* des photographies reproduites depuis un catalogue d'exposition de Walker Evans. Ces images datant des années 1930 sont entre-temps tombées dans le domaine public. Elle proclame ce travail de photographie comme étant le sien, lançant un débat sur la propriété intellectuelle, la création dans l'acte artistique et l'authenticité de l'œuvre d'art.

C'est à partir de ces manipulations qu'elle invente de nouvelles histoires, ouvrant le champ du possible :

Toutes les histoires que j'ai écrites pourraient très bien être vraies... ces histoires que j'écris, soit elles ont déjà existé, soit elles peuvent potentiellement exister... parce que tout est potentiellement faisable. La frontière entre réalité et fiction est inexistante finalement.

Agnès Geoffray

Par la retouche, Agnès Geoffray fait acte de réparation, redonne une dignité aux victimes (en rhabillant une femme malmenée lors de la Libération, par exemple) ou au contraire métamorphose en victimes les personnages d'une scène auparavant banale : c'est le cas de *L'Attachée*, à qui l'ajout d'un simple lien à la tête rend délétère l'atmosphère générale de la photographie.

Marion Dupont, texte pour *L'Effet Vertigo*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL, 2015, p.80



Agnès Geoffray, *L'Attachée*, série *Incidental Gestures*, 2011. Impression jet d'encre sur papier, 30 x 34 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Agnès Geoffray.

Sciences, techniques et innovation



Michel de Broin, *Black Whole Conference*, 2005. 74 chaises en plastique à pieds en métal, Diam. 400 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Droits réservés. Photo © Jacques Faujour.

Art versus science ?

L'effet Vertigo s'applique, dans cette exposition de la collection du MAC VAL, à la perception symbolique des sciences, techniques et technologies, à la construction de la connaissance. Les œuvres rassemblées développent une dimension critique sur la notion de progrès et de technologie, réflexions salvatrices dans une époque de fascination pour les nouvelles technologies et du développement de l'usage massif de l'argument de l'innovation dans les stratégies marketing.

Le Fruit de la démonstration est la science. Tout ce qui est démontré ne peut pas être autrement qu'il est démontré. Ainsi toute vérité démontrée est nécessaire, éternelle et immuable.

Jacques Bossuet, *Œuvre de Bossuet*, Paris, Chez Lefèvre, Libraire-Éditeur / Firmin Didot Frères, Imprimeurs-Libraires, 1836, vol. I, p.29

Dans le dictionnaire, le terme « science » est défini comme « un ensemble de connaissances, d'études d'une valeur universelle, caractérisées par un objet (domaine) et une méthode déterminés, et fondées sur des relations objectives vérifiables ».

La philosophie grecque définit l'art en opposition à ces valeurs de vérité. Il se trouve attaché aux notions d'apparence, d'illusion, de tromperie. Arthur Danto, philosophe et critique d'art américain, en résume ainsi les raisons :

Platon, cependant, s'intéressait surtout de manière négative à l'art : il tentait de concevoir une société idéale – une République – et souhaitait grandement en chasser les artistes, au motif que l'art n'avait qu'un intérêt dérisoire sur le plan pratique. [...]

Dans le livre X de *La République*, Socrate explique que la meilleure solution, pour qui souhaite produire une imitation, est de recourir au miroir, celui-ci offrant un reflet parfait de tout ce que l'on peut mettre en face de lui – ce qui est bien mieux que ce qu'un artiste est généralement capable d'obtenir. Alors débarrassons-nous des artistes.

Arthur Danto, *Ce qu'est l'art*, Fécamp, Post-éditions / Questions théoriques, 2015 (1^{re} éd. 2013), traduit de l'anglais par Séverine Weiss, postface d'Olivier Quintyn

Porteurs de valeurs apparemment opposées, l'art et la science occupent pourtant des fonctions similaires dans la construction d'une image de la réalité. Dans le champ de l'art contemporain, le dépassement de la mimesis (énoncé depuis l'apparition de la photographie), la naissance de l'art abstrait et de l'art conceptuel mènent à l'usage de formes proches de celles utilisées dans le champ des sciences : géométrie, photographie documentaire, liste de mots ou mesures.

Jean Clair souligne combien l'exploration entre voir et concevoir, entre expérience et théorie irrigue autant le domaine des sciences que celui des arts :

Le problème posé est celui du modèle. L'esprit scientifique le plus rigoureux a besoin d'asseoir ses spéculations sur des représentations, tout comme l'imagination artistique. Hormis le langage mathématique, il est presque impossible de penser « dans le vide » de toute image.

[...] C'est le graphe, si léger soit-il, qui, à l'épreuve du fait d'observation, vient ratifier la pertinence de la pensée : ni l'idéalisme (qui supposerait qu'une théorie, pure construction de l'esprit, n'a pas à être vérifiée), ni empirisme (qui supposerait qu'une théorie naît toujours d'un fait d'observation), mais un perpétuel va-et-vient entre un stock

d'images, où la logique rationnelle du vrai et du faux cède devant une logique de la sensation du beau ou du laid, et des observations qui corrigent au fur et à mesure, comme un dessinateur qui inscrit, efface, retouche, avant d'aboutir à l'œuvre achevée.

Extrait de Jean Clair, « Petit dictionnaire désordonné de l'âme et du corps », dans *L'Âme au corps. Arts et sciences 1793-1993*, Paris, RMN - Gallimard / Electa, 1994, p.62



Le Petit Parisien, 2 novembre 1902, source: Gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Philippe Mayaux, *Sinusoïdons*, 2010-2013 (détail). Acier, sable, moulage en résine, système et câbles électriques, 120 x 120 x 90 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015, courtesy galerie Loevenbruck. Photo © Fabrice Gousset.

C'est en 1851 que Jean Bernard Léon Foucault réalise la première expérience démontrant de manière directe la rotation de la Terre sur elle-même par l'observation des oscillations d'un pendule. En 1852, il réitère son expérience au Panthéon avec solennité : une sphère en bronze de 28 kilos est suspendue par un fil d'acier au sommet de la coupole ; sous la boule se trouve une pointe aiguë en acier. À chaque oscillation, la pointe est obligée de traverser un petit tas de sable dont elle entame la crête. Si donc la Terre ne tourne pas, le stylet repassera à chaque oscillation au même endroit ; si, au contraire, le stylet trace un nouveau sillon à côté du précédent, cela prouve qu'il y a un déplacement relatif du sable et du pendule. Or, le pendule oscille dans un plan invariable grâce au mouvement de la Terre.

Philippe Mayaux, se jouant de l'idée de la démonstration créatrice de vérité, invente une machine absurde. *Sinusoïdons* est une table tournante dotée d'un bras articulé prolongé par un doigt en résine qui dessine une sinusoïde continue dans le sable. Dessin éphémère, cette courbe ne peut se refermer sur elle-même puisqu'elle est effacée au fur et à mesure, en une véritable démonstration.

Une anthropologie de la technologie

Le rôle des découvertes scientifiques dans le progrès technologique est un des mythes essentiels de notre société occidentale et un ressort économique. On parle ainsi de recherche appliquée dans le domaine des sciences. Certains artistes s'intéressent à ce lien entre science et technologie pour le replacer dans un contexte moins économique qu'humain, parfois teinté d'une dimension critique.



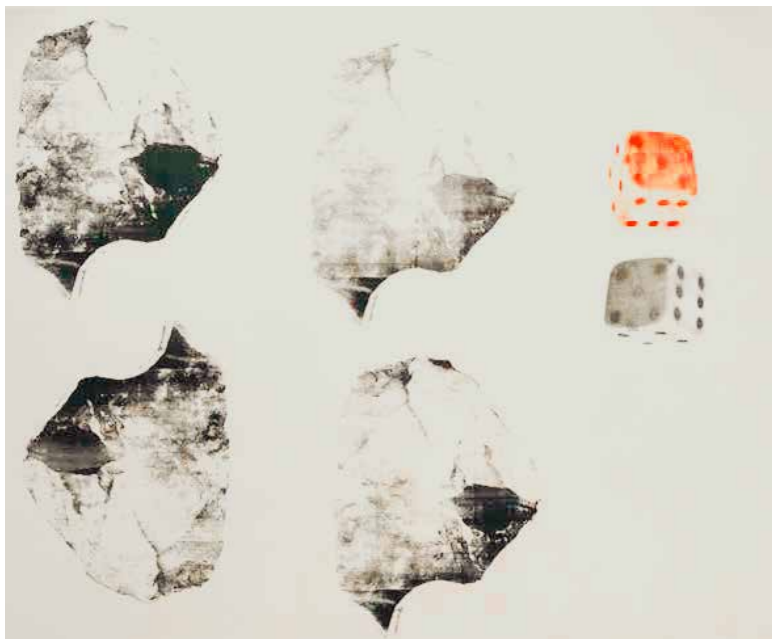
Julien Prévieux, *What Shall We Do Next? (Séquence #2)*, 2014. Vidéo couleur, son, 16'47". Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Julien Prévieux, courtesy galerie Jousse Entreprise.

Julien Prévieux développe depuis 2006 une « archive des gestes à venir », à partir de brevets déposés à l'USPTO, l'Institut américain de la propriété industrielle. Dans le film *What Shall We Do Next? (Séquence #2)*, six danseurs reproduisent fidèlement une sélection de gestes brevetés par Apple, Google ou Sony, dont le très reconnaissable « glisser-déverrouiller ». Ils tentent ensuite d'inventer des formes de résistance aux dispositifs de codification des gestes que ces firmes des nouvelles technologies imposent par la diffusion massive d'outils de plus en plus conçus comme des extensions corporelles.

Alain Gras, professeur de sociologie et d'anthropologie des techniques, remet en cause une vision linéaire du « progrès » souvent présente dans le discours scientifique, anthropologique et ethnographique. Il met en relief l'idée que les « trajectoires technologiques » sont à la fois le fruit de choix et du hasard, des possibilités réalisées parmi une multitude d'autres trajectoires possibles, loin d'une vérité univoque.

La mécanisation comme destin de l'homme commence dans le discours que la préhistoire anthropologique tient sur le rôle de l'artefact dans l'hominisation. On va voir que l'évolution se construit comme une mécanique dans laquelle l'homme, dans la suite des espèces, devient le produit de l'usage d'objets techniques. Le problème anthropologique est ainsi posé de manière brutale, car s'il en était ainsi, la machine contemporaine obtiendrait le statut de créateur d'humanité et l'outil de pierre dont elle est censée continuer l'œuvre en serait l'ancêtre. Dans ce cadre, de l'australopithèque africain Lucy à l'interne américain, la technique apparaît comme un double de l'être humain et se donne comme une seconde nature et un propre de l'homme. Cette version introduit subrepticement la notion de continuité de l'évolution technologique. Il s'agit là, très clairement, d'un tour de passe-passe philosophique qui gomme les différences, élimine les contextes et méconnaît aussi bien les incertitudes sur la signification de l'outil pour l'hominisation que pour l'absolue nouveauté de la réalité machinique moderne.

Alain Gras, *Fragilité de la puissance*, Paris, Fayard, 2003, p.173 ; voir aussi <http://sciences-critiques.fr/quest-ce-que-le-progres-technique/>



Benoît Maire, *Deux outils (U)*, 2013. Sérigraphie à l'huile sur toile, 270×335 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Photo © Benoît Maire

Les deux objets sérigraphiés sur la toile par Benoît Maire symbolisent d'une part la technicité pour le biface, d'autre part le jeu et l'aléatoire pour le dé. Ils semblent issus de deux époques différentes et de deux domaines distincts. Ce sont pourtant des créations humaines d'une même période: l'apparition du dé date de 2400 avant notre ère. Jouant des représentations liées à la naissance de l'humanité et à son évolution, ces images nous confrontent à des objets autant qu'à des concepts. L'artiste réunit deux instruments porteurs de sens et de connaissance, l'un technique, l'autre ludique, permettant de marquer le passage de l'homme de l'état de nature à l'état de culture.

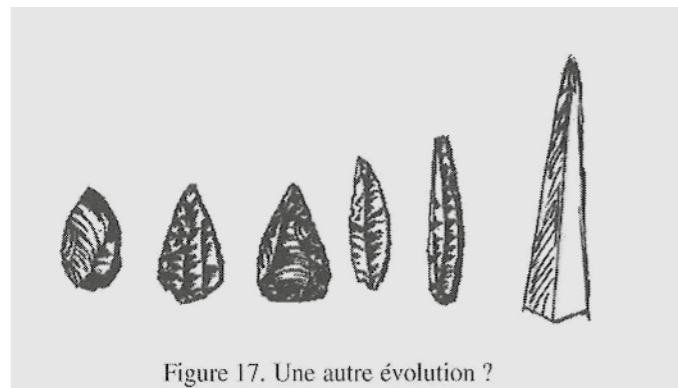
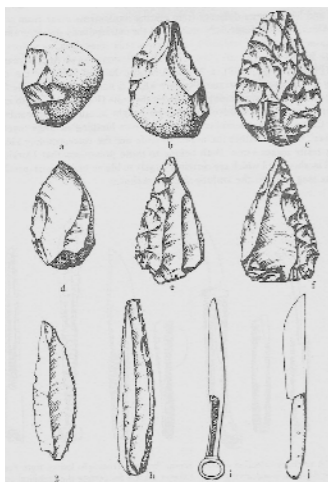
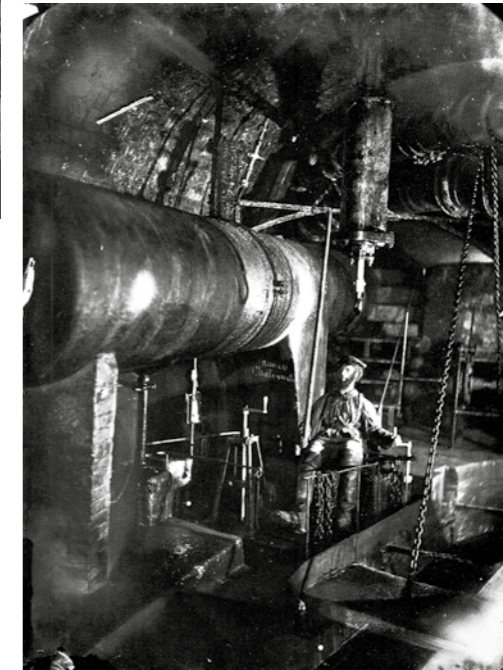


Figure 17. Une autre évolution ?

De la pierre au couteau.
Source: André Leroi-Gourhan, *L'Homme et la Matière*, Paris, Albin Michel, 1943, p. 28

Une autre évolution ?
Source: Alain Gras, *Fragilité de la puissance*, Paris, Fayard, 2003, p. 183

Alain Gras reprend une illustration de l'histoire tendancielle du couteau du célèbre préhistorien André Leroi-Gourhan en en modifiant un élément. Il expose ainsi la dimension toujours arbitraire contenue dans la présentation de données dans un but d'étude scientifique. L'anthropologie préhistorique de l'école d'André Leroi-Gourhan utilise la notion de tendance technique pour caractériser l'évolution d'un objet, dont les formes semblent devoir s'enchaîner de manière logique. Alain Gras critique cette présentation, soulignant que l'arrivée inexplicable du manche rompt l'unité de l'évolution. Il propose un autre enchaînement formel: la pierre taillée pourrait conduire à des productions de plus en plus grandes comme des mégalithes de type obélisques ou des menhirs dont les fonctions restent plus ouvertes.



Dove Allouche, *Déversoirs d'orage*, 2009. Héliogravure, encre sur papier vélin, 60×50 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Dove Allouche.

Félix Nadar, *Paris souterrain, vue intérieure d'une galerie: machinerie (reconstitution avec mannequin)*, 1860. Photo: Ministère de la Culture (France). Médiathèque de l'architecture et du patrimoine - RMN.

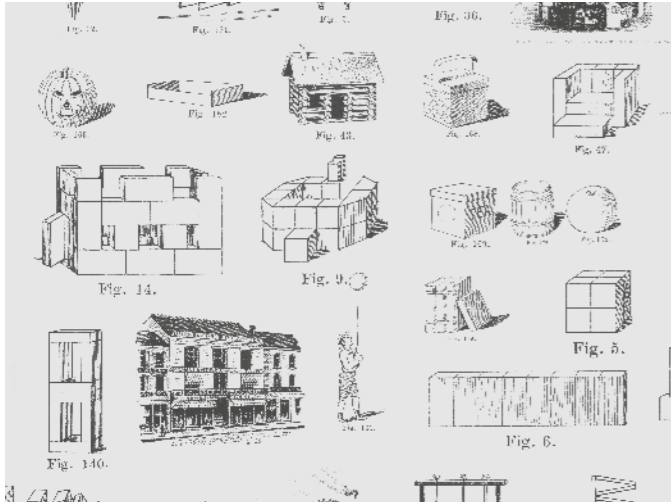
À contre-courant des progrès techniques et des impératifs de nouveauté et d'immédiateté, Dove Allouche recourt à des procédés artisanaux datant des origines de la photographie pour fabriquer des images énigmatiques, souvent à partir de vues existantes. Pour la série des *Déversoirs d'orage*, il suit les traces du pionnier Félix Nadar, qui utilisa le premier, en 1861, une lumière artificielle hors du studio, dans les catacombes et le réseau égoutier. Dove Allouche photographie à la lumière de sa lampe frontale, puis imprime ses clichés grâce au procédé luxueux de l'héliogravure sur plaque de cuivre. *Granulation 15*, qui montre un détail de la surface du soleil, est élaborée suivant une méthode expérimentée en 1832, à l'essence de lavande sur une pellicule d'argent.



Dove Allouche, *Granulation 15*, série *Granulations*, 2013. Essence de lavande, éthanol et vapeur de pétrole sur plaque de cuivre argentée, 20×17 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Dove Allouche.

Que ce soit dans le domaine des sciences humaines ou dans celui des sciences dures, tout scientifique définit son secteur de recherche grâce à la détermination d'un *corpus*, c'est-à-dire d'un recueil exhaustif des données exploitables. Cet usage donne lieu à l'étude, mais également à des gestes artistiques. Mises en scène de listes, détournements de dictionnaires, collections de documents, etc.: les œuvres ci-après déclinent des manières d'interroger la constitution du savoir.

Répéter les formes de l'expérience *Un paysage de dominos* s'inspire des travaux du pédagogue allemand Friedrich Fröbel (1782-1852), l'inventeur des jardins d'enfants. Fröbel est l'auteur de jeux de construction et d'assemblage, baptisés « dons » et « occupations », destinés à l'éveil des plus jeunes dans leur appréhension du monde. Ces jeux pédagogiques ont connu une immense notoriété et postérité. Aurélien Froment reproduit en série une planche illustrée par Fröbel, déclinant ces jeux à l'infini sous forme de papier peint. Interrogeant les mécanismes d'apprentissage, de transmission des connaissances, l'artiste explore la question du savoir comme une forme en soi, une forme hétéroclite, fluctuante, mouvante.



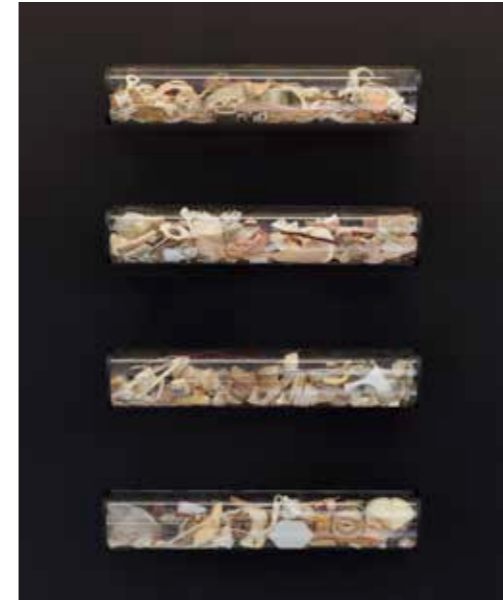
Aurélien Froment, *Un paysage de dominos*, 2011. Sérigraphie, impression jet d'encre sur papier, dimensions variables. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Aurélien Froment. Photo © Marc Damage.

S'attaquer aux instruments du savoir Depuis la fin des années 1980, Pierre Joseph s'intéresse aux modes de transmission du savoir, aux langages et aux modes de pensée, en s'appuyant sur des formats codifiés d'organisation de la connaissance. Il s'attaque ici au dictionnaire, l'un des supports les moins discutables du savoir collectif. Si le dictionnaire est censé fixer le « sens commun », *Parlez-moi, dictionnaire des mots dont j'ai l'usage et dont je comprends le sens* en est une version personnalisée et circonstanciée. Pierre Joseph propose une alternative à un héritage encyclopédique démesuré et vaniteux puisque impossible à assimiler dans sa globalité. Le savoir serait avant tout une expérience individuelle, et ses failles constitueraient le terreau de l'imaginaire.



Pierre Joseph, *Parlez-moi, dictionnaire des mots dont j'ai l'usage et dont je comprends le sens*, 2000. Impression jet d'encre sur papier, 24 x 16 x 4 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Pierre Joseph. Photo © Marc Damage.

Refaire l'histoire Les *Lignes du Masozoïque* consistent en tubes de Plexiglas renfermant divers éléments, à la manière des prélèvements effectués par carottage dans les couches terrestres. Philippe Mayaux nous projette par anticipation dans une nouvelle ère géologique, reflet de notre société contemporaine. Par le titre de l'œuvre, il propose avec humour un jeu de mots, une contraction de « masochisme » (la recherche du plaisir dans la douleur) et de « mésozoïque », une ère géologique d'une durée de 185 millions d'années nommée autrefois ère secondaire.



Philippe Mayaux, *Lignes du Masozoïque*, 2010-2013. Plexiglas, objets divers, moulages en résine, miroir, métal, 15 x 80 x 21 cm (chaque tube). Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015, courtesy galerie Loevenbruck. Photo © Fabrice Gousset.



Jakob Gautel, *Maria Theodora* (détail), 1996-1997. Tirages argentiques noir et blanc, dimensions variables. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris 2015 / Jakob Gautel. Photo © Marc Damage.

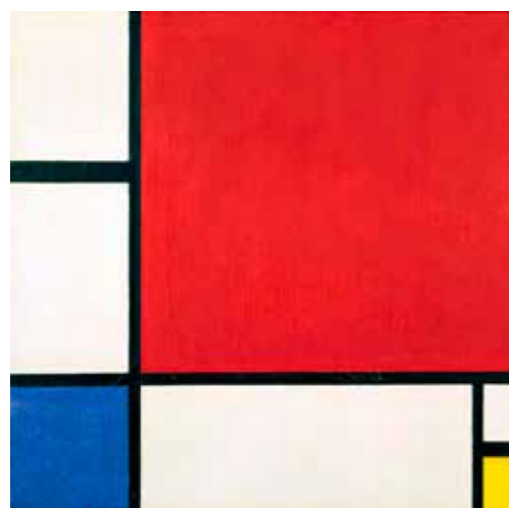
Cette installation est construite autour de l'aïeule de Jakob Gautel, Maria Theodora Voigt. D'ascendance allemande et indonésienne, elle est née en 1845 à Sumatra, alors colonie hollandaise. Elle passe son enfance à Java avant de suivre son père en Allemagne en 1860, laissant définitivement derrière elle sa mère et sa terre natale. Ce personnage au destin romanesque devient l'objet d'un travail autobiographique. Partant du seul portrait existant de Maria Theodora, datant des années 1860, Jakob Gautel photographie cent vingt modèles, asiatiques et européens, vêtus d'une réplique de la robe de son ancêtre.

Cumulative, rappelant formellement les planches anthropométriques de la photographie judiciaire ou les typologies humanistes d'August Sander, cette série réactive la question de l'usage de la photographie: preuve d'identité, documentation scientifique ou témoignage du singulier?

Mesure et démesures

Depuis l'Antiquité, la géométrie, dont l'étymologie grecque renvoie à la mesure de la Terre, constitue l'une des principales matières

d'enseignement. « Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre », était-il écrit, selon la légende, sur le fronton de l'Académie de Platon. L'un des sept arts libéraux au Moyen Âge, la géométrie était à la base de la compréhension du monde et de la philosophie. À l'époque moderne, elle continue de jouer un rôle important dans l'appréhension des lois fondamentales. C'est dans la continuité de cette histoire que s'inscrivent certaines avant-gardes artistiques du début du xx^e siècle, comme le constructivisme, qui proclame une construction géométrique de l'espace ou, plus récemment, l'art concret et le minimalisme.



Raphaël Boccanfuso, *Savoir disposer ses couleurs (Piet Mondrian - Composition with Red, Blue, Yellow) II*, 2000. Collage, poster découpé et collé sur papier, 80 x 60 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Raphaël Boccanfuso.

Piet Mondrian, *Composition with Red, Blue, Yellow*, 1930. Huile sur toile, 86 x 66 cm. Kunsthaus Zürich. Photo © William Cromar.

Dans la série *Savoir disposer ses couleurs*, Raphaël Boccanfuso propose une relecture statistique des maîtres de l'abstraction. Il découpe des affiches reproduisant des œuvres majeures de la modernité pour construire des diagrammes (histogrammes ou camemberts). Jeu dérisoire mais minutieux, ce travail révèle l'importance de la question de la composition et de la proportion des couleurs dans l'abstraction. Passé maître dans l'art du détournement, Raphaël Boccanfuso fait exploser de l'intérieur les figures d'autorité. *Savoir disposer ses couleurs* est une réflexion qui porte tant sur l'art abstrait que sur la question de la reproduction de l'œuvre d'art et de sa diffusion.



Mel Bochner, *If/And/Either/Both(or)*, 1998. Huile et caséine sur toile, 28 toiles de 17,8 x 28 à 55,9 x 76,2 cm, installation 293 x 393 cm © Mel Bochner. Photo © FRAC Bourgogne.

Figure de l'art conceptuel, Mel Bochner entame dès le milieu des années 1960 une réflexion sur la nature de l'œuvre, cherchant à la dépouiller de ses conventions pour mieux en explorer les processus. Par exemple, il met en œuvre cette stratégie de la mesure, mêlant objectivité du chiffre et sensibilité de la couleur, dans l'agencement des vingt-huit toiles de *If/And/Either/Both(or)*.

Je vais dire quelque chose qui serait une manière visuelle de comprendre comment j'articule cette notion de la mesure. Il y a trois tasseaux de saule pleureur. J'ai découpé une branche de saule pleureur. Je garde cet arbre en tant qu'il est énoncé dans son nom, qu'il pleure. Je l'ai fait tailler en tasseaux par un menuisier. Puis j'ai imprimé la photographie que j'ai faite des mains du menuisier en train de mesurer le nombre de tasseaux qu'il peut faire dans la branche. Cela veut dire que les tasseaux qui, en fait, représentent des pleurs, sont mesurés par le menuisier quand il se demande combien il peut en faire dans la branche.

Au fond, comment peut-on mesurer un sentiment, un affect ? Là, on avance peut-être dans l'idée d'un paradoxe moteur de l'art et de l'esthétique. Celui de mesurer l'immesurable.



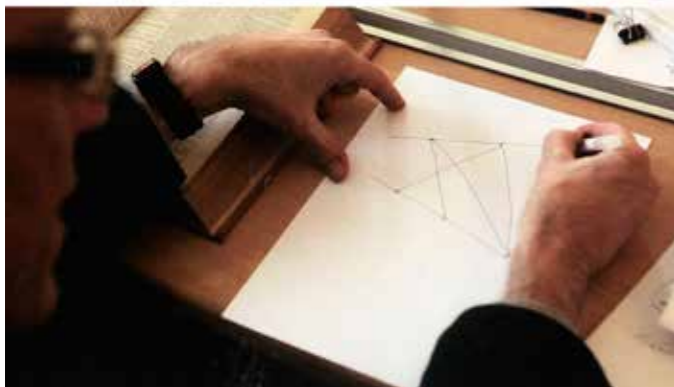
Benoît Maire, *Unstable Weapons* (détail), 2013. Métal, marbre, bois, verre, plâtre, résine, pierre, coquillages, dimensions variables. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagg, Paris 2015. Photo © Andy Keate.

Avec sa série *Unstable Weapons*, Benoît Maire propose, par assemblages, de créer de nouveaux objets uniques, à l'aspect à la fois archaïque et artisanal. Toujours composés d'un manche (ce qui sous-entend l'idée d'un usage), ces objets nommés « armes instables » sont également des objets de mesure. La violence contenue dans le titre de l'œuvre est plutôt métaphorique. L'outil de mesure est vu ici comme une « arme » qui, par le lien créé entre nous et le monde, détruit notre rapport au réel.

Le spectacle du scientifique

Le mythe du scientifique vu par des artistes **Éric Duyckaerts** interroge l'autorité et le pouvoir de diffusion des 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.

Dans les cinq vidéos qui constituent *Euristique*, Éric Duyckaerts endosse le rôle du *magister* (le « professeur ») pour nous parler d'euristique, c'est-à-dire « l'art de trouver » ou d'« inventer ». Cette notion lui donne l'occasion d'improviser à partir d'un canevas de connaissances érudites, qui nous fait traverser les siècles et les disciplines (de Pappus d'Alexandrie au *Discours de la méthode* de René Descartes). Chaque vidéo rappelle l'atmosphère des émissions savantes à la télévision, dont l'artiste s'amuse à singer les codes.

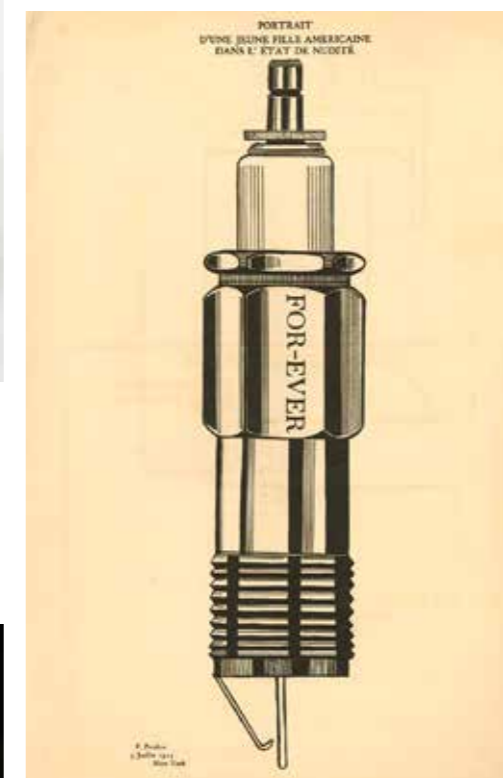


Éric Duyckaerts, *Euristique*, 2011. Vidéo, 26'21", images Florian Leduc, Olivier Lukaszczyk, montage Olivier Lukaszczyk. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne (œuvre non exposée actuellement).

Nathalie Talec, *Autoportrait avec détecteur d'aurores boréales*, série *Portraits stratégiques*, 1986. Tirage argentique noir et blanc contrecollé sur bois, 207x98 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Photo © Jacques Faujour.

L'autoportrait, qu'il s'agisse d'un dessin, d'une vidéo, d'une sculpture ou d'une photographie, n'a jamais chez Nathalie Talec de valeur autobiographique. Il est fictionnel. Elle prend ici le rôle d'un explorateur, probablement celui du célèbre ethnologue Paul-Émile Victor (1907-1995), fondateur des expéditions polaires françaises. Empruntant les codes de représentation stéréotypés de l'explorateur, elle prend la pose, figée par le froid, accompagnée d'un étrange objet d'expérimentation scientifique du réel: le détecteur d'aurores boréales. Dépassant le simple statut d'accessoire, celui-ci devient un « catalyseur » de fiction, objet de curiosité que chacun abreuve de ses fantasmagories et récits imaginaires des espaces polaires.

La beauté de l'électricité Les découvertes scientifiques liées à l'électricité ont nourri l'art moderne et contemporain. Les générateurs et autres instruments de mesure électriques ont alimenté un imaginaire de l'énergie, du mouvement et de la circulation. Les impressionnistes et tout particulièrement Edgar Degas, les futuristes et les vorticistes ont développé des techniques pour rendre en peinture les effets de la lumière électrique. Dada, les surréalistes ou encore Atsuko Tanaka du groupe japonais Gutaï se sont intéressés aux pouvoirs poétiques et subversifs du flux électrique en



Électromètre à feuille d'or, XVIII^e siècle. Acajou, laiton, verre. Florence, Museo di Storia della Scienza (Franca Principi). — Inventé par l'abbé Nollet au milieu du XVIII^e siècle, l'électromètre est un appareil scientifique qui met en évidence et mesure la charge électrique d'un corps. Ce type d'outil est fascinant à plus d'un titre pour les non-scientifiques et possède un potentiel merveilleux: il renferme un métal précieux, il se compose de formes pures et, surtout, il permet de faire apparaître en mouvement la force électrique invisible contenue dans l'air ou dans un objet.

Francis Picabia, *Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité*, dessin paru dans la revue 291, n° 5-6, juillet-août 1915. Épreuve photomécanique (photogravure), 44 x 27 cm en pleine page. Musée d'Orsay, Paris © Adagp, Paris 2015. Photo musée d'Orsay / RMN. — Francis Picabia réalise pour la revue d'avant-garde américaine 291 une composition à partir d'un dessin technique de bougie d'allumage (celle-ci appartient à une série de « portraits-objets »). Il adopte pour ce faire un détournement très Dada, à la fois humoristique et provocateur: il utilise cet élément mécanique comme métaphore de la puissance érotique d'une jeune fille et sûrement, de façon élargie, de l'énergie ressentie par un citoyen de la vieille Europe au contact de la société américaine (au moment même de la Première Guerre mondiale).

Atsuko Tanaka, *Denki fuku (Electric Dress)*, 1956. Ashiya City Museum of Art and History © Droits réservés. — La « robe électrique », entre vêtement et sculpture lumineuse, fut portée par l'artiste Atsuko Tanaka lors de la seconde exposition du groupe d'avant-garde japonais Gutaï au Ohara Hall de Tokyo. Cette performance à la fois pop et inquiétante développe un rapport fort entre le corps et le flux lumineux, comme une matérialisation du flux vital.

l'associant au corps d'une manière étroite. Œuvres en attente d'un flux, d'une charge, certaines installations soulignent par la symbolique électrique leur rapport à l'environnement naturel ou urbain.



Walter De Maria, *The Lightning Field*, 1977. Installation permanente, Nouveau-Mexique (États-Unis) © Walter De Maria. Photo © John Cliett.
— Cette installation majeure du land art, dont on peut traduire le titre par « Le Champ d'éclair », est établie depuis 1977 au milieu d'un plateau désertique du Nouveau-Mexique, à 2 200 mètres d'altitude. Elle est composée de 400 barres d'acier poli, réparties régulièrement sur plus d'un kilomètre carré. Répondant aux caractéristiques de l'art minimal quand la météo est calme, cette œuvre se met en osmose avec son environnement par temps d'orage : les barres métalliques attirent la foudre, faisant de ce champ une spectaculaire et éphémère sculpture d'éclairs.



Dominique Blais, *Les conducteurs*, 2007-2014. Plexiglas, manchons de cuivre, pâte à modeler, limaille de cuivre. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Dominique Blais. © Frédéric Lanternier.

Petite histoire, récits personnels



Christian Boltanski, *Monument*, 1986. Photographies noir et blanc et couleur, collages en effigies et bordures, verres et cadres métalliques, ampoules, fils électriques, 186 x 334 x 6 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Photo © Jacques Faujour.

Depuis les années 1970 et, surtout, 1980, les artistes interrogent les lectures de l'histoire, une histoire revue au présent, manipulant les archives pour déployer un voile de doute. Comme le souligne l'historienne Sophie Wahnich : « Dans une logique d'histoire chaude, les fantômes du passé, au contraire, viennent visiter le présent. » Et les fantômes peupleront l'art.

Alexia Fabre, texte d'introduction à *L'Effet Vertigo*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL, 2015

La micro-histoire, elle, s'attache aux traces et indices, aux individus. C'est pourquoi la question du récit et de l'écriture qui le porte est essentielle [...]. On trouve dans la micro-histoire des formes argumentatives, des modes d'énonciation, des manières de citer, des jeux de métaphores spécifiques. Elles invitent le lecteur à participer à la constitution des résultats.

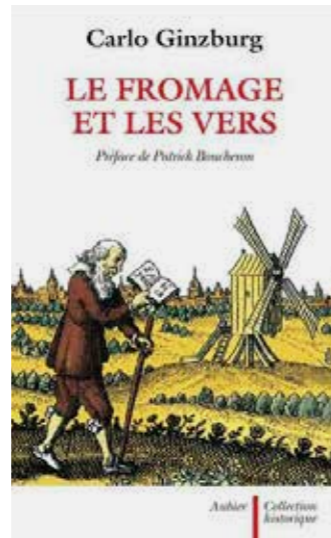
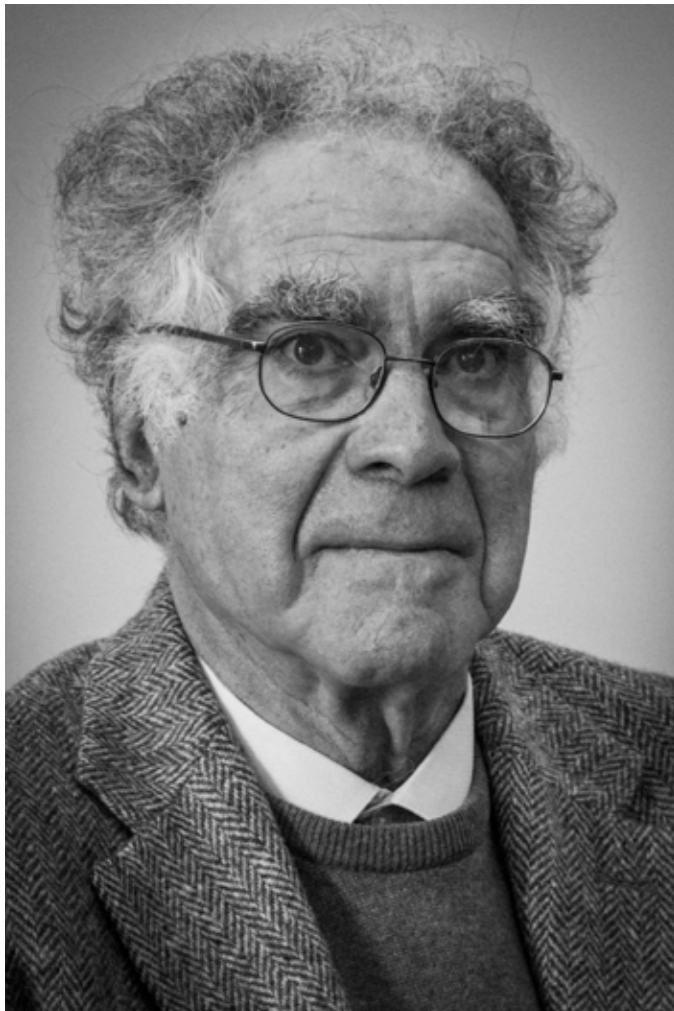
Françoise Appy, *La micro-histoire ou le « paradigme de l'indice »*, publié en juin 2012 sur le blog « appy-histoire » (<http://www.appy-histoire.fr/index.php/publications/465-la-micro-histoire-ou-le-paradigme-de-lindice>)

L'histoire revisitée : micro-histoire et microrécits

Selon Lóránd Hegyi, commissaire de l'exposition « Micro-Narratives » (musée d'Art moderne de Saint-Étienne, 2008), le postmoderne a fait émerger sur la scène artistique des « stratégies de déplacement vers les petites réalités, vers des situations microsociales immédiates, vers l'intimité et la fragilité des histoires personnelles ». Des parallèles sont évidents avec la « micro-histoire », apparue en Italie dans les années 1970, qui théorise le rôle de révélateur joué par la vie individuelle. Éloignée des grands récits totalisants, cherchant à reconstituer des vies ordinaires pour lesquelles les documents sont lacunaires, cette « nouvelle histoire » opère un renversement critique et accepte de livrer au lecteur des fragments de vie à interpréter.

Les notions de micro-histoire et de micro-narratives donnent des clefs de lecture pour les œuvres présentées dans l'exposition « L'Effet Vertigo ». Philippe Mayaux avec les *Lignes du Masozoïque* et Jean-Luc Vilmouth avec *The White Building* se rencontrent dans une mise en valeur du quotidien, indice d'une société, de ses valeurs, de ses contradictions. Pour sa part, Malacchi Farrell propose avec *Nature morte* une plongée dans l'histoire américaine à travers le destin tragique des époux Rosenberg.

La micro-histoire : une histoire à échelle individuelle La micro-histoire est un courant historiographique apparu en Italie dans les années 1970, en réaction à l'histoire quantitative pratiquée notamment par l'École des Annales. Françoise Appy resitue ce mouvement au sein de l'histoire culturelle et sociale en soulignant sa dimension critique et novatrice.



Carlo Ginzburg. © Claude Truong-Ngoc, 2013.

Carlo Ginzburg, *Le Fromage et les vers. L'univers d'un meunier au XVI^e siècle* [1976], Paris, Flammarion, « Aubier histoire », 1980.
— Œuvre majeure de Carlo Ginzburg, *Le Fromage et les vers* reconstitue les démêlés d'un meunier du Frioul (Italie), Domenico Scandella, dit Menocchio, avec les inquisiteurs. Carlo Ginzburg réussit à faire entrer le lecteur dans la tête de cet illustre inconnu; il restitue l'environnement social et intellectuel de Menocchio, les réseaux tissés à l'échelle locale, l'influence des livres sur la pensée hérétique.

La micro-histoire procède à une réduction d'échelle et s'intéresse à des individus non considérés comme représentatifs d'une catégorie sociale. Ce faisant, elle n'écarte pas pour autant l'histoire globale, et l'étude individuelle n'est pas contradictoire de l'étude sociale. La micro-histoire envisage l'aspect social comme un ensemble d'interrelations mobiles. Elle se donne donc pour but l'étude des objets de taille limitée, dont l'interprétation permet l'accès à des aspects ignorés par l'histoire quantitative. [...]

La micro-histoire s'articule autour de deux spécificités. Elle est une démarche pratique et expérimentale, un ensemble de procédures consistant à créer des conditions d'observation qui feront apparaître des formes, des organisations, des objets inédits. Elle réhabilite le récit. L'histoire-récit est celle qui met au premier plan les individus et les événements. Les historiens des Annales ont rejeté le récit en privilégiant l'étude des groupes sociaux et non des individus, en appréhendant le fait social dans son ensemble, il s'agit d'une histoire dans laquelle l'événement, donc le récit, n'a pas sa place. La micro-histoire, elle, s'attache aux traces et indices, aux individus.

Françoise Appy, *La micro-histoire ou le « paradigme de l'indice »*, publié en juin 2012 sur le blog « appy-histoire » (<http://www.appy-histoire.fr/index.php/publications/465-la-micro-histoire-ou-le-paradigme-de-lindice>)
© Françoise Appy

En articulant une stratégie plastique et documentaire composite, [Jean-Luc Vilmouth] investit ce bâtiment construit dans les années 1960 par Vann Molyvann, disciple de Le Corbusier et importateur au Cambodge d'une forme de modernité fonctionnaliste et utopique. L'installation *The White Building (The Model, The Name, Drawings)*, 2006, est une transposition maquettaire de l'ambiance de vie qui règne dans la cité. Dans un écho entre le domestique et l'architectural,



Jean-Luc Vilmouth, *The White Building*, 2006 (détail). Installation: câbles électriques, ampoules dépolies, 20 dessins aux crayons noir, bleu et vert, étagères métalliques, photographies noir et blanc, téléviseurs, tubes fluorescents, plantes vertes, moquette, dimensions variables. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Photo © Marc Damage.

la structure modulaire et répétitive du bâtiment est restituée par l'assemblage de simples étagères métalliques blanches, sur lesquelles sont disposés néons, plantes vertes, cadres photo et téléviseurs diffusant des images prises sur place par l'artiste. Évocation des installations électriques hasardeuses qui le parcourent, l'inscription lumineuse du nom du bâtiment est donnée par un réseau de fils et d'ampoules, qui miment la plasticité du végétal. Un ensemble de dessins évoque, sous forme de constat interprété, la transformation du bâtiment par cette végétalisation de l'architecture, associée à l'envahissement anarchique de sa façade par un réseau bricolé de tuyaux de PVC. Le bleu du plastique et le vert des végétaux prennent possession des murs blancs comme des tentacules associés.

Pascal Beausse, « Jean-Luc Vilmouth: *The White Building*, 2006 », dans *C'est pas beau de critiquer ?*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL/Paris, AICA France, 2009, p. 79-81 et 197-199

Avec cette installation, Malachi Farrell se place délibérément dans la métaphore. L'exécution des époux Rosenberg lui permet, à travers l'histoire très médiatisée de deux individus, de convoquer différentes strates de l'histoire des États-Unis: la guerre froide, bien sûr, et l'atmosphère de chasse aux sorcières engendrée par le maccarthysme. La bande sonore fait apparaître de manière cryptée une référence à Ice Cube, chanteur californien de hip-hop des années 1990, dont le premier label se nommait précisément Death Row (« couloir de la mort »). Ceci fonctionnant comme un rappel de l'actualité de la peine capitale aux États-Unis. C'est en effet à partir du retour à l'ordre incarné par l'élection de Ronald Reagan en 1980 que le prosélytisme vis-à-vis de la peine de mort envahit les campagnes électorales, argument démagogique pour gagner de nombreuses voix.

Le dispositif choisi par l'artiste, qui apparente très directement l'exécution capitale à un spectacle, est aussi une manière d'interroger les conditions des exécutions, auxquelles la presse et les familles de victimes sont conviées, et d'ausculter le paradoxe d'une société où la morale et la référence à Dieu sont omniprésentes dans le discours public.



Logo de Death Row Records, label de hip-hop mythique fondé en 1991 par Dr. Dre et Suge Knight à Los Angeles. © Droits réservés.



Malachi Farrell, *Nature morte*, 1996-2000. Végétaux, bois, métaux, composants électroniques, lampe de stroboscope, enregistrement sonore, mécanismes automatisés, dimensions variables. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Photo © Jacques Faujour.
— *Nature morte* fait référence à l'exécution, dans la prison américaine de Sing Sing, de Julius et Ethel Rosenberg, communistes américains accusés d'espionnage atomique au profit de l'URSS, en 1953, dans le contexte de la guerre froide. Jouant de l'anachronisme de ses sources, Malachi Farrell met en scène le côté à la fois archaïque et contemporain de la chaise électrique.

Le récit de soi: journal intime, autoportrait et autofiction

Parler de soi pour parler des autres, pour tendre un miroir au spectateur. Mais, comme dans le journal intime, la frontière entre le vrai et le faux, le récit factuel et la fiction ne cesse de se déplacer. Les artistes jouent avec les codes de l'autoportrait et du récit de soi, proposant des dispositifs et des formes à interpréter.

Du (faux) journal intime à la fiction

La fiction ne s'oppose pas au réel, elle le complète au contraire très bien. Certains artistes choisissent l'autofiction: ils mettent en scène leur propre vie de façon librement romancée et emploient le Je du narrateur, qui est presque le même que le Je de l'auteur. Cette autofiction prend une forme où texte et image se côtoient. Photo, dessin ou film, la technique employée se met au service de la narration. Toutefois, face à l'image, une autre dualité survient: celle de l'auteur et du spectateur. Pour que la fiction fonctionne, ce dernier doit impérativement croire à la fable qui lui est narrée. Néanmoins, l'artiste a soin de laisser visibles des indices pour que le leurre ne soit jamais total. Il prend en compte le glissement qui s'opère chez son public entre foi et incrédulité, mouvement de balancier nécessaire à la légende.

Isabelle de Maison Rouge, *Mythologies personnelles. L'art contemporain et l'intime*, Lyon, Nouvelles éditions Scala, 2004, p.24



Mireille Loup, *Une femme de trente ans*, 23. Diaporama sonore, durée 55 minutes © Mireille Loup.
— Dans cette œuvre, l'artiste propose la reconstitution de la vie d'une femme imaginaire inspirée de l'existence de trois femmes: l'artiste, sa mère et le modèle qui apparaît sur les photos.



Annette Messenger, *Le mariage de Mademoiselle Annette Messenger*, 1971, Album-Collection n°1. Annette Messenger collectionneuse. Cahier cartonné recouvert de papier vert, coupures de journaux collées sur papier, 23x18 cm. © Ed. Les presses du réel © photographe: André Morin.
— Annette Messenger découpe dans des journaux des annonces et des photographies matrimoniales, et substitue son nom à celui de la mariée.

À partir des années 1970, Annette Messenger collectionne des images ou des sentences, trouvées dans des magazines et des journaux, qu'elle annote, transforme ou réunit dans un corpus nommé *Albums-Collections*.

Certains éléments de son œuvre pourraient nous faire penser au journal intime: les titres, souvent précédés de l'adjectif possessif à la première personne du singulier; l'insertion, dans certains albums, du personnage de l'artiste; la datation précise de quelques textes (pendant un mois). Pourtant, il s'agit toujours de fictions, de la vie imaginaire d'une femme qui n'est pas Annette Messenger mais un archétype, un cliché de la femme des années 1960. Comme dans tout journal de jeune fille, Annette Messenger rêve de mariage (*Le Mariage de Mademoiselle Annette Messenger*, 1971), de grossesse, de bébé, parle des hommes qu'elle aime et de ceux qu'elle n'aime pas ou se consacre à la vie quotidienne (*Mes dépenses au quotidien pendant un mois*).



Annette Messenger, *Les hommes que j'aime, les hommes que j'aime pas*, série *Albums-Collections*, n°s 2 et 10, 1971-1972 (détail). Photographies noir et blanc, encre noire sur papier, verre, adhésif textile, feutre, ficelle, dimensions variables. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Photo © Jacques Faujour.

Focus - Philippe Artières ou l'autofiction comme méthode historique

Chercheur au CNRS, spécialiste des écritures ordinaires, Philippe Artières propose dans *Reconstitution* une forme expérimentale d'histoire: accompagné de deux photographes, il endosse les vêtements et l'itinéraire d'un père jésuite assassiné à Rome par un soldat le 12 octobre 1925. Philippe Artières observe avec beaucoup d'intérêt les artistes qui interrogent un événement historique, tel Jeremy Deller qui fait rejouer la grève des mineurs anglais de 1984 comme s'il s'agissait d'une bataille napoléonienne (*The Battle of Orgreave*, 2001). Dans *Reconstitution*, sous-titré *Jeux d'histoire*, Philippe Artières investit l'espace public d'une histoire intime (en l'occurrence, le père jésuite est un aïeul de l'historien), joue avec les codes de l'enquête policière, utilise un protocole et une documentation photographique pour produire un récit.

Quelques rares courants historiographiques – par exemple, la *Micro storia* italienne, pensons à Carlo Ginzburg et au meunier Menocchio – ont encouragé un lien singulier entre l'historien et l'un des protagonistes de l'histoire qu'il investit, mais le plus souvent, il s'agit d'actes individuels dus à quelques historien(ne)s. [...] En rompant ici artificiellement l'interdit professionnel qui consiste à dénier cette singulière relation, je ne faisais que mettre en lumière le fait incontestable que le chercheur ne reste pas sans contact avec ses sujets, aussi anonymes soient-ils; il les frôle, les incarne, s'en détache; il s'agit véritablement d'une rencontre qui passe par l'écrit et qui instaure d'emblée une étroite intimité. [...]

Reconstituer pour tenter de retrouver la démarche de l'aïeul, son rythme, sa posture... c'est-à-dire atteindre un grain du passé que l'on a perdu. Cette incarnation mobilise l'inconscient de l'historien. Qu'est-ce que «jouer au mort», «se faire tuer» si ce n'est engager sa part d'ombre? L'acte n'est en effet pas neutre: jouer la mort de son arrière-grand-oncle, en secret, à l'insu de ses autres descendants, peut relever aussi bien de la profanation, du passage à l'acte ou bien encore d'une forme de mysticisme radicale. Sans doute y a-t-il tout cela à la fois dans notre geste. En portant la robe, je transgresse plusieurs tabous; je le fais sans en avertir personne. J'endosse un personnage qui est étranger à tous, philosophe certes mais assassiné. Je me produis mon propre chemin de croix avant même que des événements ne surviennent. Je saisis une situation historique pour projeter un malaise, une impression de chute. Ce n'est pas l'histoire qui rejoint l'égo-histoire mais l'inverse.

Philippe Artières, *Reconstitution, jeux d'histoire*, Paris, Manuella Éditions, 2013, p. 77-78



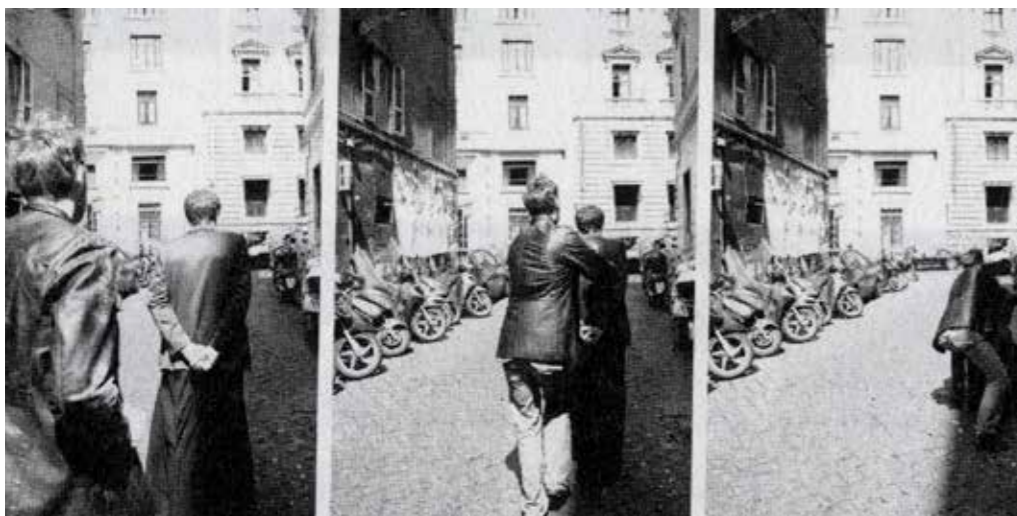
Philippe Artières, *Reconstitution, jeux d'histoire*, 2013. Photographies de Noëlle Pujol et Andreas Bolm. Extrait. © Manuella Éditions, 2013.



Agnès Varda, *La Mer immense et la Petite Mer immense*, 2003. Impressions numériques couleur sur papier et toile polyester, tirage argentique couleur, cadres, son. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Agnès Varda. Photo © André Morin.
— À partir d'un souvenir personnel (cette photo fut prise sur l'île de Noirmoutier, où elle possède une maison familiale), Agnès Varda crée un dispositif d'exposition qui interroge le statut de l'image mais aussi l'histoire picturale et photographique du motif. Chez Agnès Varda, la frontière entre vraie vie et fiction est souvent assez subtile. «[...] rien ne m'excite autant que de trouver dans la vie réelle des modèles et des personnages pour les filmer... ou pas.» L'artiste ne fait pas de distinction entre fiction et biographie, entre subjectivité et documentaire.



Philippe Artières, *Reconstitution, jeux d'histoire*, 2013. Photographies de Noëlle Pujol et Andreas Bolm. Extrait. © Manuella Éditions, 2013.



Autoportraits d'artistes

«J'ai fait dans ma vie bien des portraits de moi, au fur et à mesure que je changeais de situation d'esprit; j'ai écrit ma vie en un mot.»

Gustave Courbet, 1854

L'autoportrait ouvre le territoire d'une nouvelle modalité de la subjectivité: celle d'une identité d'emprunt, d'un détour, d'une mise en scène du moi.

Pour Nathalie Talec, la mise en scène de soi devient une manière de déconstruire des stéréotypes et de se questionner sur les comportements collectifs et les formes d'autorité. Dans *Autoportrait avec détecteur d'aurores boréales*, l'emprunt des attributs du célèbre explorateur polaire Paul-Émile Victor devient le prétexte pour s'interroger sur la figure de l'explorateur et du scientifique.

Dans un entretien avec Claire Le Restif, elle explique sa conception de l'exploration polaire comme métaphore de l'expérience artistique: «Je pense qu'il y a une grande proximité entre la figure



Nathalie Talec, *Autoportrait avec détecteur d'aurores boréales*, série *Portraits stratégiques*, 1986. Tirage argentique noir et blanc contrecollé sur bois, 207×98 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Photo © Jacques Faujour.

de l'explorateur polaire et le personnage de l'artiste. L'un comme l'autre aborde des territoires inconnus, lance des défis au réel, selon des postures de découverte, de tentative de survie et d'exploration de l'inconnu. L'un comme l'autre souhaite trouver une issue, une forme, par un geste, un déplacement, un objet, un compte rendu. Tout cela semble réunir ces deux personnages que j'ai endossés dès le début de mon activité artistique. Cela n'a rien à voir avec le corps et sa résistance, plutôt avec ce qui constitue l'homme dans son environnement, dans ses sensations, ses déplacements, sa pensée¹... »

Autoportrait sans visage Comment dresser un portrait de soi-même sans recourir à la représentation de son propre corps? Laura Lamiel conçoit des installations adaptées à la mesure de son corps. Elles sont la transposition de son atelier devenu œuvre d'art et peuvent être considérées comme la projection du mental de l'artiste.



Laura Lamiel, *Qui parle ainsi se disant moi?*, 2013. Structure métallique, verre, miroir espion, bois, acier émaillé, lampe, livres, papier, crayons, pinceaux, tubes fluorescents, câbles électriques, 190×200×150 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Laura Lamiel. Vue de l'exposition à La Galerie, Centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec. Photo © Cédric Eymenier, 2013.

Le processus de création de Laura Lamiel rappelle ce mouvement circulaire perpétuel. De l'atelier à l'exposition, elle fait transiter les éléments formels de ses installations de l'espace intime du moi à l'espace public du je. Leurs agencements travaillés dans l'atelier sont repensés dans l'exposition en fonction de l'espace à habiter. Ce dernier n'est cependant que le retour à un espace mental, confondu avec le lieu de l'atelier, territoire protecteur du moi de l'artiste.

Stéphanie Airaud, dans *Émoi & Moi*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL, 2013, p. 219

De l'histoire intime à la grande histoire L'expression « archives autobiographiques » a été proposée par Philippe Lejeune pour désigner les récits autobiographiques écrits ou oraux, les journaux intimes, les correspondances, les mémoires. Longtemps négligées, à la fois pour des raisons matérielles (difficultés d'accès aux fonds privés) et subjectives, les archives autobiographiques sont devenues pour les artistes une source inépuisable d'inspiration. C'est à partir de ces petites histoires, anecdotiques et personnelles, que nous pouvons regarder (et relire) notre histoire : la « grande histoire ».

Dans le film *La Règle du jeu*, le metteur en scène Jean Renoir raconte une tranche de vie qui se déroule dans l'enceinte d'une demeure. Ici, la petite histoire des personnages rencontre la grande histoire par l'intermédiaire d'une fantaisie théâtrale jouant le rôle de révélateur.



Extrait du film *La Règle du jeu* de Jean Renoir, 1939. © cinecdoche.com — Ce film est considéré comme une peinture de mœurs de l'aristocratie, de la grande bourgeoisie et des classes populaires des années 1930.

Christian Boltanski accumule les souvenirs, bribes d'une vie réelle ou fictive, pour constituer ou reconstruire ce qu'il nomme « la petite mémoire ».

Le nombre, le côté presque interchangeable de l'être humain et son unicité, son caractère propre, sont une des oppositions sur lesquelles je travaille. Je m'intéresse à ce que j'ai appelé *La petite mémoire*, une mémoire affective, un savoir quotidien, le contraire de la grande mémoire préservée dans les livres. Cette petite mémoire, qui forme pour moi notre singularité, est extrêmement fragile, et elle disparaît avec la mort. Cette perte d'identité, cette égalisation dans l'oubli sont très difficiles à accepter ; par exemple, quand on regarde des centaines de crânes, ils ont tous l'air identique.

Christian Boltanski, « La petite mémoire », dans *Le Voyage au Pérou*, Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1998



Christian Boltanski, *Monument*, 1986. Photographies noir et blanc et couleur, collages en effigies et bordures, verres et cadres métalliques, ampoules, fils électriques, 186 x 334 x 6 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Photo © Jacques Faujour.

Cette œuvre fait partie de la série *Monuments*, commencée en 1985, lorsque Christian Boltanski retrouve une photo de sa classe à l'époque où il fréquentait le collège d'Hulst, à Paris. L'artiste raconte que tout avait disparu de sa mémoire, comme si cette période était morte: aucun visage, aucun nom ne lui revenait. L'artiste décide alors de rendre hommage à ces « morts, qui sur les images se ressemblent tous plus ou moins comme des cadavres ». Dans cette quête pour reconstituer son histoire personnelle, les événements qui lui sont advenus appartiennent autant à sa propre mémoire qu'à la mémoire collective.

Histoires souterraines et histoires satellites: quand la famille fait entrer dans l'histoire

La famille est, en fonction de chacun, un refuge, un poids, une obligation. Elle est aussi souvent le support d'une quête d'identité. Les artistes qui s'en emparent parviennent à s'éloigner du registre psychologique et de la fascination pour l'arbre généalogique. Ils utilisent en revanche les histoires personnelles pour leur capacité à remettre en cause l'histoire de la majorité, celles des grands récits nationaux, celle des institutions et des émetteurs officiels. Pour le critique Paul Ardenne, le rôle des artistes est de changer non pas les faits mais le point de vue qui leur donne un sens. Deux stratégies différentes, mais non antagonistes, se dessinent. L'une consiste à voir l'histoire à travers la manière dont une famille, souvent celle de l'auteur, fait l'expérience vécue de celle-ci. Le médium vidéo et les diverses formes du documentaire en sont les outils privilégiés. L'autre propose au contraire des histoires de familles imaginaires et souvent des familles inventées. La fiction devient un outil qui permet de dire une histoire indicible ou intransmissible en tant que telle et un moyen de s'émanciper des récits majoritaires et des discriminations qu'ils impliquent.

Fictions de famille

L'histoire aujourd'hui n'est pas comprise et assimilée de façon unifiée, générale, consensuelle. Chacun tend à avoir la sienne, à forger son opinion, à bâtir son système de références en fonction de son milieu ou de sa vision du monde. L'histoire héritée, au regard de ce positionnement singulier, n'est pas qu'une somme de faits qui nous concerne plutôt peu que beaucoup, elle est encore vécue comme oppression. Quelle oppression? Celle que font peser sur nous nos aînés, qui nous dispensent (qui nous imposent) cette Histoire qui est la leur, dont ils ont fait leur cadre idéologique.

Dans ce contexte de tension qui fait des derniers venus (nous!) des refuzniks, des opposants potentiels ou déclarés à l'Histoire « établie », l'irruption dans l'ère de l'individualisme massif a pour conséquence normale une requalification de la notion même d'Histoire. [...]



Jakob Gautel, *Maria Theodora*, 1996-1997. Tirages argentiques noir et blanc, photographie sépia, dimensions variables, soie, bois exotique. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015 / Jakob Gautel. Photo © Marc Domage.

— Le projet *Maria Theodora* se construit autour d'un récit fondateur: l'itinéraire de l'arrière-arrière-grand-mère de l'artiste, Maria Theodora Voigt. Il permet à l'artiste de revisiter le passé colonial et notamment le grand tabou des relations amoureuses mixtes. Cette démarche est aussi critique d'une conception généalogique de la famille. La série de portraits dessine en effet une antifamille, qui serait autant une famille choisie – il y a des amies proches parmi les modèles – qu'une famille élargie: les modèles indonésiens pouvant être lointainement apparentés à l'artiste.

La seule histoire qui importe, en vérité, c'est celle dans laquelle je promène vécu et affects, une histoire certes fragmentée et peu partageable mais qui a cette qualité et cet avantage: elle est mienne, elle est mon bien existentiel.

Le sens de l'exposition « L'histoire est à moi! » est aussi de faire ressentir au spectateur l'incertitude où il se trouve dès qu'il s'agit de définir sa propre « histoire ». L'artiste, dans cette quête, ne l'aide pas, il tendrait plutôt à l'égarer!

[...] L'Histoire n'est pas, n'est plus une somme d'événements abstraits que l'on compile et archive, elle est plus fondamentalement un récit. Toute histoire constituée, de ce fait, est toujours exposée à être inséminée, contaminée, modifiée par les fictions elles-mêmes, ces fictions dont se servent eux aussi les États pour gouverner.

Paul Ardenne, *Le Printemps de Septembre à Toulouse 2012: l'histoire est à moi!*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2012, p. 11-12



Sarkis, *Trésors de la mémoire (Les onze enfants de l'histoire du cinéma)*, 2002. Impressions monochromes jet d'encre contre-collées sur aluminium, néons roses, transformateurs, variateur électronique, dimensions variables. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Photo © André Morin.

Sarkis est un Arménien de Turquie, né dans les années 1930. Son expérience personnelle de la guerre, de l'exil, de l'injustice n'est jamais racontée à la première personne dans ses œuvres mais elle nourrit un concept: celui de « trésor de mémoire ». À partir de photographies publiées notamment dans les *Cahiers du Cinéma*, Sarkis crée une communauté d'enfants aux yeux « caviardés », barrés par un néon rose dont l'intensité lumineuse croît et décroît au rythme de sa propre respiration. Ces personnages de films sont confrontés à la cruauté du monde des adultes. Ils font partie d'une mémoire commune, celle de l'humanité dont le récit tragique est donné à

lire à travers l'histoire du cinéma. Le recours à ces onze visages cinématographiques prend des accents biographiques. Dans les années 1960, l'adaptation de Sarkis à la vie parisienne passe par le visionnage, des heures durant, de centaines de films. Les photographies déroulent le fil et s'égrènent chronologiquement, dessinant le portrait d'une famille subjective.

Georges Perec: le souvenir d'enfance

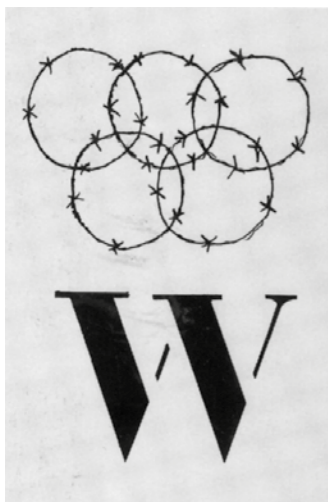
On sait que dans cette autobiographie [*W ou le souvenir d'enfance*, 1975], Perec semble mettre en échec le genre en déclarant « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance ». Les quelques images-souvenirs qu'il rassemble et dont il interroge la vérité alternent avec un récit franchement fictif, reconstitution d'un fantasme enfantin évoquant une cité régie par l'idéal olympique. Progressivement, la fiction enfantine va apparaître comme l'allégorie de ce qui manque à la vérité autobiographique: une évocation indirecte du camp de concentration où a disparu sa mère.

Perec n'écrit pas une autofiction référentielle au sens où nous l'avons défini plus haut. Ses deux récits, autobiographique et fictif, sont à la fois précisément juxtaposés et soigneusement distingués. Mais le lecteur est amené à constater qu'ils finissent par échanger leur statut référentiel: là où le récit autobiographique s'égaré dans les supputations imaginaires et s'avère impuissant à retrouver la réalité de l'enfance, c'est la fiction qui prend un poids de réalité et finit par mettre à jour la vérité ensevelie de ce que le petit Perec n'a jamais pu savoir.

Laurent Jenny, *L'Autofiction. Méthodes et problèmes*, Éditions Ambroise Barras, Genève, 2004. L'article est consultable sur <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html>.

Projet de couverture pour *W ou le souvenir d'enfance*, 1975.
© Fonds Robert Bober

Portrait de Georges Perec en 1969.
© Pierre Getzler.



Bertille Bak: faire des histoires de communautés Bertille Bak est une artiste de la collection dont deux œuvres sont présentées dans l'exposition « L'Effet Vertigo » (*Court n° 1 et Court n° 3*, 2007). Elle élabore une méthode de travail qui s'appuie, à l'origine, sur sa propre biographie. C'est en effet à partir de la vie de ses grands-parents dans la cité ouvrière de Barlin (Pas-de-Calais), reliée ensuite à l'histoire de l'immigration polonaise à New York, qu'elle développe une pratique artistique où les communautés jouent un rôle central. En recueillant les témoignages des communautés qu'elle rejoint pendant un temps, l'artiste relève des éléments de réalité, qu'elle emploie comme matériaux pour réaliser films, dessins et installations. Plutôt que d'interviewer, elle choisit le plus souvent de rassembler cette communauté autour de la production d'un film, d'objets, d'images. C'est moins le témoignage qui importe que le geste de rendre visible un groupe, souvent minoritaire ou rejeté en périphérie de l'histoire. Le recours très fréquent à l'imaginaire et à la fiction est aussi une manière de résister en proposant aux personnes excentrées de devenir les « héros » de l'histoire.



Bertille Bak, *Circuits*, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2012. Camouflages pour caravane, décors de la vidéo *Transports à dos d'hommes* et de l'installation *Dorohoi-Paris via Bucarest et Nuremberg*, 2012. © Bertille Bak © Paris Musées, 2012.

Bertille Bak, *Circuits*, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2012. Capture d'écran de la vidéo *Ô quatrième*, 17', 2012. © Bertille Bak © Paris Musées, 2012.



Bertille Bak, *Circuits*, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2012. © Bertille Bak © Paris Musées, 2012.

— En 2011-2012, Bertille Bak a mené un travail autour de la notion d'asymétrie entre centre-ville et périphérie. Explorant deux versants opposés de Paris, l'artiste a vécu plusieurs mois avec les sœurs de la communauté des Filles de la Charité de Saint-Vincent-de-Paul, dans le 7^e arrondissement, quartier cher et prestigieux de la capitale, puis avec une communauté de Roms dans une ville de banlieue, à Ivry-sur-Seine. À travers une approche singulière de populations vivant aux marges, échappant aux modèles sociaux conventionnels et s'inscrivant dans des temporalités et des géographies aléatoires, l'artiste tente de dresser un portrait des asymétries entre centre-ville et périphérie dans le territoire français.

Focus – Kapwani Kiwanga: la science-fiction peut-elle changer l'histoire?

Depuis 2011, Kapwani Kiwanga développe un travail autour de la figure emblématique de l'afro-futurisme, Sun Ra. Leader du Sun Ra Arkestra, un big band mythique de l'histoire du jazz, il avait abandonné son nom de famille (Herman Poole Blount), pris le nom d'un dieu égyptien (Ra) et déclarait être né sur Saturne. Autant de manières explicites de rompre avec l'histoire familiale et de refuser la condition des Afro-Américains. Pour le musicologue John F. Swed, Sun Ra avait recours à un imaginaire spatial car « L'espace était une métaphore qui accordait la transvaluation des termes dominants de sorte qu'ils deviennent aberrants, minoritaires, tandis que les termes de l'extérieur, de l'au-delà, marginaux, deviennent usuels, communs. »

John F. Swed, *Space is the Place: the Lives and Times of Sun Ra*, New-York, Pantheon Books, 1997, p. 140.



Sun Ra, *Sleeping Beauty*, El Saturn Records, 1979. © Droits réservés.



Sun Ra and His Arkestra - In the Orbit of Ra, Strut Records, 2014. © Lewis Heriz. Compilation éditée en 2014 pour célébrer les 100 ans de la naissance de Sun Ra.

AFROGALACTICA: un abrégé du futur, dans lequel l'artiste apparaît telle une anthropologue du futur, débute ainsi: « Le 8 décembre 2058, les États-Unis d'Afrique furent créés... » Avec tout le sérieux d'une universitaire, Kapwani Kiwanga présente son histoire imaginée de l'exploration de l'espace tout en projetant un collage d'extraits de films, de clips musicaux et de documents divers. Elle souligne ainsi les multiples appropriations historiques ou religieuses des Afro-Futuristes pour asseoir leur validation, allant de la descendance des dynasties égyptiennes à l'intégration aux civilisations africaines – dont celle des Dogons – et jusqu'aux références bibliques ou aux théories du big

bang. Les aliénés deviennent ainsi des aliens afin de se libérer des préjugés sociétaux et du *statu quo* et de proposer un nouveau monde selon leurs propres conditions. Grâce au travail d'archives sur cette culture populaire, Kiwanga se sert de la science-fiction comme d'un outil de projection des possibles. Elle sème des idées en vue de la considération ou de l'invention de destinées alternatives.

Caroline Hancock, Kapwani Kiwanga, « Space Is The Place », dans *Zéro deux*, n° 62, été 2012. Article consultable sur <http://www.zerodeux.fr/guests/kapwani-kiwanga/>



Kapwani Kiwanga, *Afrogalactica: un abrégé du futur*, 2011-2012. Performance-lecture avec projection vidéo, 40', « Paris Photo », 2011 © Kapwani Kiwanga. Un extrait est consultable sur <https://vimeo.com/41449171>

De la famille à l'histoire

Pascal Convert: les deux faces de l'histoire *Histoire Enfance* est une médiation sur la filiation et sur les paradoxes entre l'histoire collective et l'histoire individuelle. Pascal Convert regarde l'histoire des résistants français pendant l'Occupation d'un autre point de vue: celui des enfants. Sous la forme du diptyque, il donne à voir deux moments du temps, deux destins: la vie d'avant, quand le héros est encore un père de famille comme un autre, et la vie d'après, quand l'enfant se retrouve orphelin, la légende héroïque en héritage. L'œuvre résonne intimement avec la biographie de l'artiste, dont la mère vécut dans l'ombre de son père résistant. En 2013, signe de l'importance que Pascal Convert lui accorde, il publie le récit du roman familial et de ses failles. *La Constellation du Lion* raconte en effet l'héroïsme du grand-père et la grande fragilité de sa fille, la mère de l'artiste.



Pascal Convert, *Histoire Enfance*, 2011. Grisailles sérigraphiées sur verre et tain, châssis métalliques, 110x77 cm (simple); 110x144 cm (diptyque). Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Photo © Jean-François Rogeboz/galerie Éric Dupont, Paris.

Henri-François Imbert: à la recherche de la famille perdue

Sur la plage de Belfast sera donc explicitement la quête d'une famille, irlandaise puisque la caméra vient des environs de Belfast. « Famille » est à entendre au sens large de « communauté humaine ». On le mesure dès l'arrivée en Irlande du Nord: toute personne rencontrée, qui pourrait de quelque manière mener aux protagonistes du petit film, acquiert d'emblée le statut de parent éloigné, d'abord de la famille filmée, puis de celui qui la recherche. Personnelle, l'enquête se personnalise. Le jeune Français embarqué dans cette aventure prend des allures d'orphelin exilé, en manque de racines. On croisera chemin faisant d'autres exilés, des Irlandais qui passèrent par le Canada pour trouver du travail ou fuir la guerre. [...] Un des mérites du film est de faire toucher du doigt les liens subtils qui rattachent histoire individuelle et histoire collective. De la petite à la grande histoire, l'écart n'est pas si grand. Le Français qui déambule un dimanche d'octobre 1994 dans les rues de Belfast n'enregistre pas seulement la torpeur dominicale, mais le premier temps de paix d'un pays jusque-là déchiré. Henri-François Imbert croise même l'escorte du Premier ministre britannique John Major. Qu'est-ce qu'une guerre civile, sinon une histoire de famille qui a mal tourné ?

Philippe Roger, dossier pédagogique Lycéens au cinéma en Région Rhône-Alpes, édité par l'Université Lumière-Lyon 2 et Acrida, Association des cinémas de recherche indépendants de la région alpine, Grenoble, 2002. L'article est consultable sur <http://www.crdp-lyon.fr/docencourts/analysesSurLaPlageDeBelfast.php>

Julieta Hanono: montrer les invisibles *Padre Querido* est une installation vidéo qui montre côte à côte deux points de vue sur le centre de détention et de torture El Pozo en Argentine. Partant de son histoire personnelle, l'artiste donne une forme et une incarnation au phénomène des *desaparecidos*, les 30 000 personnes « disparues », la plupart assassinées, sous la dictature. Entre 1976 et 1983, la junte militaire met en place ce système de répression fondé sur le mensonge d'État et l'impossibilité pour les organisations des droits de l'homme de se mobiliser contre la détention arbitraire d'une personne.



Julieta Hanono, *Padre Querido*, 2008-2013. Vidéos numériques « Traversées » et « Padre », couleur, son, 1'12" et 1'20" en boucle. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015.

En 2013, le ministre de la Défense argentin Agustín Rossi révéla comment la fiction des disparus avait été élaborée et entretenue: « La majorité des documents sur la question des disparus portaient sur ce qu'il fallait dire à l'opinion publique. Les discussions internes abordaient davantage la manière d'aborder les médias et la façon de désigner les personnes disparues en utilisant des euphémismes tels que "allées et venues à vérifier". »

Dans ce diptyque vidéo, Julieta Hanono filme son père visitant la cellule où elle a été emprisonnée pendant un an. L'autre vidéo montre la cour et, plus encore, l'absence de Julieta, dont l'on entend, hors-champ, le bruit des pas. S'éloignant du récit et de l'explication, l'artiste donne à voir l'attente, l'angoisse, la répétition obsédante de l'espoir et du manque.

L'histoire personnelle et familiale de l'artiste devient la manière de créer une mémoire et une représentation pour tous les « invisibles » de la dictature argentine.

Melik Ohanian: les oubliés de l'histoire Melik Ohanian explore les notions de territoire, de culture et de communauté. En 2002, il fait pour la première fois le voyage en Arménie, pays avec lequel il a un lien familial, ses deux parents appartenant à la diaspora arménienne. L'œuvre qu'il en rapporte est un portrait de groupe qui révèle l'Arménie contemporaine et les changements de sa société. Melik Ohanian rencontre, sur la place d'un marché à Erevan, des ouvriers sans emploi qui attendent chaque matin qu'un employeur les embauche. Il engage neuf d'entre eux pour la journée et leur demande de placer leurs mains dans le champ de sa caméra, de rester ainsi une minute immobiles, puis de les claquer une seule fois. De ce matériau brut, il dissocie le son et l'image. Avec les sons, il construit trois séquences rythmiques qui s'entrelacent; avec les images, il réalise neuf montages. Chaque écran est comme le portrait sans visage de ces hommes restés anonymes. Les noms et les témoignages des travailleurs recueillis par l'artiste sont cependant présentés au mur non loin des moniteurs vidéo.



Melik Ohanian, *The Hand*, 2002. 9 DVD couleur, son, 9 moniteurs, texte sur la cimaise, 4'21". Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Photo © André Morin.

Le commissaire et critique d'art Nazareth Karoyan explicite en quoi l'artiste représente dans cette œuvre une partie occultée de l'histoire.

« Qu'est-ce que tu aimerais voir ici ? » À son arrivée à Erevan en 2002, Melik Ohanian a donné à ma question une réponse inattendue: « Je cherche des ouvriers ». Il venait en Arménie pour la première fois. Si je ne l'avais pas connu depuis si peu de temps, sa réponse, aussi étrange soit-elle, ne m'aurait pas surpris à ce point. Cependant, la cause de mon étonnement ne tenait pas tant à cette demande, très différente de celle de l'Arménien de la diaspora – recherchant des liens avec la nature arménienne, sa culture ancienne –, qu'à l'objet même de son intérêt souligné par le mot « ouvrier ». Ce qui m'intriguait alors n'était pas de savoir ce qu'il comptait faire avec ces ouvriers, mais comment, aujourd'hui, il allait trouver en Arménie des gens

appartenant à une classe sociale qui n'existait pratiquement plus. Les acteurs de l'Utopie communiste, prêts à changer le cours des fleuves qui se jetaient dans l'Océan arctique pour les diriger vers les déserts de l'Asie centrale, soucieux d'assembler les pièces du patchwork de l'Empire soviétique, avaient fait de la petite Arménie, démunie de toute ressource naturelle, un centre de l'industrie lourde. Et la classe ouvrière, fruit de cette politique, avait disparu dans les décombres de l'empire effondré.

Nazareth Karoyan, « À contre-emploi », dans *C'est pas beau de critiquer ?*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL, Paris, AICA France, 2009, p. 51



Melik Ohanian, *The Hand*, 2002. 9 DVD couleur, son, 9 moniteurs, texte sur la cimaise, 4'21". Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Un extrait est consultable sur <https://www.youtube.com/watch?v=hfv3qs70Gw>.

Faire et défaire des histoires



Thierry Fontaine, *Paysages, Brisbane (Australie)*, 2007. Tirage chromogénique C-Print, 120×160 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Photo © André Morin.

L'exposition de la collection du MAC VAL, « L'Effet Vertigo », propose des relectures contemporaines de l'histoire et notamment des traumatismes du xx^e siècle. L'histoire des guerres et conflits, ainsi que les séquelles du colonialisme sont des sources d'inspiration pour de nombreux artistes de ce parcours. Dans un va-et-vient entre passé et présent, le concept de postcolonial est une voie pour appréhender le monde dans une perspective historique et culturelle. Blessures, transformations, réinterprétations et échanges sont au cœur de ces pratiques qui réinterrogent un rapport à l'altérité.

Chacun de nous a besoin de la mémoire de l'autre.

Édouard Glissant, « La mémoire est innombrable mais partagée, l'oubli est une arme sans grâce », dans *Une nouvelle région du monde*, Paris, Gallimard, 2006

Qu'est-ce que le postcolonial ?

Le terme « postcolonial » est un raccourci désignant à la fois la perpétuation et le dépassement de l'héritage colonial. Il s'agit d'allers-retours entre passé et présent, entre une période historique circonscrite et sa prolongation contemporaine. L'historienne Catherine Coquery-Vidrovitch met à jour cette complexité dans son ouvrage *Enjeux politiques de l'histoire coloniale*.

Le postcolonial prétend offrir une nouvelle grille de lecture à la fois du passé et du présent, qui rejaillissent l'un sur l'autre. Dans le premier cas, il s'agit d'étudier l'épisode colonial en se détachant des clichés hérités du savoir construit depuis plusieurs siècles en Occident à l'aide de concepts forgés par les colonisateurs. C'est ce que Valentin Mudimbe a appelé de façon imagée « la bibliothèque coloniale ». Ces clichés tendent à cliver les deux mondes colonisateurs / colonisés dans un rapport de simple domination / soumission, avec une série d'oppositions binaires dont les historiens ont démontré à quel point elles étaient fausses ; telle que l'opposition entre sauvage et civilisé, tradition et modernité, l'irréductibilité supposée entre la culture rurale et la culture urbaine, l'intangibilité intemporelle des « ethnies » et autres clichés qui continuent d'inonder les médias.

L'analyse postcoloniale concentre ainsi ses approches sur les processus incessants, tout au long de l'aventure coloniale commune aux colonisés et aux colonisateurs, de rencontres, d'échanges, d'accommodements et de résistances qui ne sont pas nécessairement contradictoires : c'est-à-dire tout type d'attitude que suppose une co-présence. S'agissant du présent, les études postcoloniales s'attachent à décrypter ce qui relève de l'« héritage colonial » dans notre « national ». Cette nouvelle démarche présuppose un va-et-vient critique entre passé et présent ; c'est ce qui en fait à la fois l'intérêt et la difficulté.

Catherine Coquery-Vidrovitch, *Enjeux politiques de l'histoire coloniale*, Marseille, Agone, 2009, p.86



Mathieu Kleyebe Abonnenc, *Où que vous tourniez, c'est désolation, mais vous tournez pourtant*, 2011-2012. Graphite sur papier, 75×105 cm (chaque). Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Mathieu Kleyebe Abonnenc. Photo © Aurélien Mole / vue de l'exposition « Mathieu Kleyebe Abonnenc », La Ferme du Buisson, Noisiel, 2012.

Mathieu Kleyebe Abonnenc travaille dans cette perspective: il dépouille archives et documents, multiplie et recoupe les sources, en quête de faits refoulés ou occultés par l'histoire officielle. Ses projets artistiques interrogent la colonisation, ses contextes et ses effets à court et long terme sur les cultures identitaires, pointant les discontinuités, réactivant les non-dits, les zones d'ombre, pour en donner une nouvelle lecture.

La série de dessins *Où que vous tourniez c'est désolation, mais vous tournez pourtant* est inspirée des gravures d'un récit de voyage d'un militaire français, Jules Crevaux, qui explora la Guyane au XIX^e siècle. Les comptes rendus de son voyage furent alors diffusés dans un illustré populaire, *Le Tour du monde*, accompagnés de gravures interprétatives et teintées de romanesque (les dessinateurs n'ayant jamais fait le déplacement). De ses six paysages, l'artiste a fait disparaître deux Amérindiens récoltant le caoutchouc et l'explorateur dans son hamac. Cette lacune volontaire devient un espace d'émancipation pour imaginer une histoire alternative, à l'instar du poète Édouard Glissant, auquel Abonnenc emprunte le titre de cette série.

Vous ne pouvez pas haïr un peuple ou une communauté qui ont cessé de vous haïr, vous ne pouvez pas aimer vraiment un peuple ou une communauté qui vous haïssent encore, ou qui vous méprisent sourdement. C'est qu'en matière de relations entre communautés, l'oubli est une manière particulière et unilatérale d'établir des rapports avec les autres, mais que la mémoire, qui est non pas une médication de l'oubli mais à la lettre son éclat et son ouverture, ne peut être que commune à tous. L'oubli offense, et la mémoire, quand elle est partagée, abolit cette offense. Chacun de nous a besoin de la mémoire de l'autre, parce qu'il n'y va pas d'une vertu de compassion ni de charité, mais d'une lucidité nouvelle dans un processus de la Relation. Et si nous voulons partager la beauté du monde, si nous voulons être solidaires de ses souffrances, nous devons apprendre à nous souvenir ensemble.

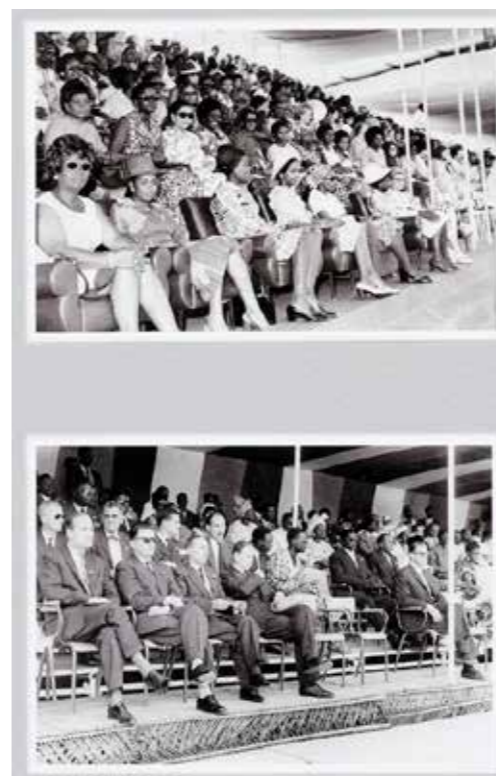
Édouard Glissant, « La mémoire est innombrable mais partagée, l'oubli est une arme sans grâce », dans *Une nouvelle région du monde*, Paris, Gallimard, 2006



Illustration d'Édouard Riou pour le livre *Voyages dans l'Amérique du Sud de Jules Crevaux*, Paris, Hachette et Compagnie, 1883.

Toute archive étant nécessairement ancrée géographiquement et historiquement, elle l'est donc aussi politiquement. Le choix des sources n'est jamais neutre. Et il peut se transformer en geste éthique. Celui auquel nous invite l'artiste Maryam Jafri est de l'ordre du décentrement et du dépassement des hiérarchies entre sources légitimes et sources illégitimes.

Elle déplace le centre de gravité et invite à regarder vers des productions et des collections qui pourraient constituer une réelle alternative aux sources habituelles de l'histoire coloniale. Maryam Jafri suggère par là même que des hiérarchies et des inégalités existent entre les différents lieux de conservation des ressources et d'élaboration des savoirs: entre ceux légitimés et implantés au cœur des réseaux scientifiques essentiellement occidentaux, et ceux qui restent à la marge. En s'en tenant aux archives photographiques des anciens pays colonisés, elle replace celles-ci au centre des regards et propose ainsi de les extraire des rapports scientifiques de domination qui en font des objets mineurs.



Vue de l'exposition de Maryam Jafri, « Le jour d'après, 2009 - en cours », Bétonsalon - Centre d'art et de recherche, Paris, 2015, détail de Maryam Jafri, *Independence Day 1934-75*. Photo © Aurélien Mole.

Échanges et transformations

Avec la vidéo *Un film italien (Africa Addio)*, Première partie: cuivre, Mathieu Kleyebe Abonnenc, poursuit ses recherches en se concentrant sur le cuivre. À travers l'histoire d'un minerai, l'artiste reconstitue un épisode du capitalisme et de ses mécanismes, montrant les effets de l'industrialisation des pays et des populations colonisés par les nations européennes.

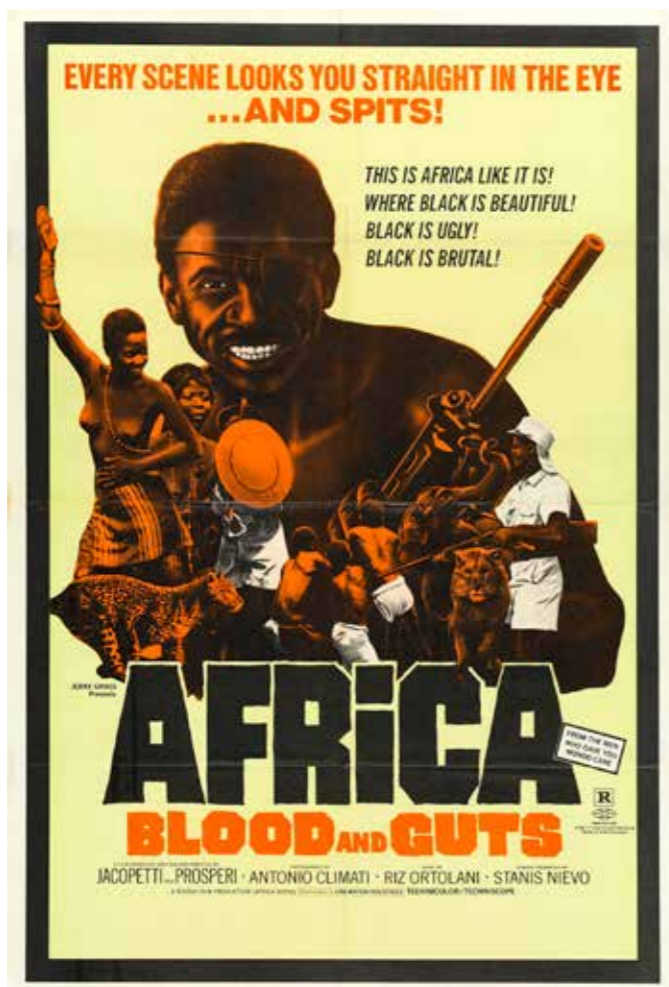


Mathieu Kleyebe Abonnenc, *Un film italien (Africa Addio)*, Première partie: cuivre, 2012. Vidéo HD, couleur, son, 26'. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Mathieu Kleyebe Abonnenc

Ce film ne montre aucune image historique, il a été élaboré à partir d'un geste. L'artiste a acheté sur Internet, auprès de collectionneurs privés, quinze petites croix du Katanga, dans le but de les faire fondre. La croix en cuivre fut une monnaie d'échange utilisée du x^e au xix^e siècle en Afrique centrale. La fonte du cuivre, activité réservée à une secte masculine « basanga » appelée « mangeurs de cuivre », était liée à une culture, à ses rites et à sa structuration socio-économique, auxquels l'exploitation minière belge mit fin. L'extraction, reposant sur une main-d'œuvre bon marché, prit alors des proportions sans précédent et a alimenté le développement de l'économie industrielle européenne. L'achat fait donc écho aux logiques de l'histoire coloniale (de nombreuses croix furent transformées en lingots par les Belges) et de ses suites néocoloniales. Aujourd'hui, les biens matériels et symboliques de la plupart des pays d'Afrique continuent d'être considérés comme des matières premières exploitables par l'Occident ou, désormais, par l'Asie.



Mathieu Kleyebe Abonnenc, *Sans titre (des corps entassés)*, 2012. Cuivre issu de la fonte de croix katangaises, 180×1,5×1,5 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Mathieu Kleyebe Abonnenc. Photo © Marc Damage.



Affiche américaine d'*Africa Addio*, 1970. © Cinemation Industries.

Lors de sa sortie, en 1966, le film *Africa Addio* (Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi), auquel Mathieu Kleyebe Abonnenc fait référence, fut accueilli par des critiques acerbes concernant l'authenticité de sa dimension documentaire et son idéologie tape-à-l'œil et raciste. Le célèbre critique Roger Ebert écrit en 1967: « C'est un film malhonnête, brutal et raciste. Il calomnie tout un continent et abaisse en même temps l'esprit humain. Et il nous divertit. » Le sous-titre, littéralement traduit « du sang et des tripes », est particulièrement

racoleur, exploitant la dimension violente autant que la confusion nauséabonde de tous les pays africains sans distinction ni distance critique. Les slogans accompagnant l'affiche sont sans équivoque: « Chaque scène vous regarde droit dans les yeux et vous crache à la figure! C'est l'Afrique telle qu'elle est où le Noir est beau, le Noir est laid, le Noir est brutal! »

Pop, exotisme et créolisation

Cette installation comprend une authentique sculpture bateke d'Afrique équatoriale. La barbe trapézoïdale, les scarifications et la cavité ventrale destinée à recevoir une charge magique en sont caractéristiques. Dans les musées occidentaux, les sculptures africaines sont habituellement montrées dans des vitrines. Séparées de leur dimension culturelle, elles peuvent être perçues comme des objets morts. Ici cependant, le Walkman ajouté par Présence Panchouette donne vie à un personnage citadin et branché. Ainsi, l'œuvre déjoue avec humour les questions d'authenticité et d'ethnicité. Elle met en jeu les habitudes de regard chargées de l'histoire coloniale.



Présence Panchouette (1969-1990), *Bateke (Walkman)*, 1985. Bois patiné, grillage, valises en carton, Walkman, 158×80×55 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Droits réservés. Photo © André Morin.

En 1953, partant de la question posée par la revue *Présence africaine* « Pourquoi l'art nègre se trouve-t-il au musée de l'Homme alors que l'art grec ou égyptien se trouve au Louvre? », Chris Marker, Alain Resnais et Ghislain Cloquet réalisent le court métrage documentaire *Les statues meurent aussi*. Ils y dénoncent le manque de considération pour l'art africain dans un contexte de colonisation. En France, du fait de son point de vue anticolonialiste, le film reste interdit par la censure pendant huit ans.

Mais en même temps qu'il gagne ses titres de gloire, l'Art Nègre devient une langue morte. Et ce qui naît sur ses pas, c'est le jargon de la décadence. À ses exigences religieuses succèdent des exigences commerciales et, puisque le Blanc est acheteur et que la demande excède l'offre puisqu'il faut faire vite, l'Art Nègre devient l'artisanat indigène. On fabrique par milliers ces répliques de plus en plus dégradées des belles figures inventées par la culture africaine. Ici l'outillage vulgarise, la technique appauvrit. Au pays où toutes les formes signifiées ou la grâce d'une courbe étaient une déclaration d'amour au monde, s'acclimatent un art de bazar. Ces bijoux en toc que les explorateurs offraient aux sauvages pour les amadouer, voici que le nègre nous les rend. À la beauté particulière de l'Art Nègre se substitue une laideur générale,

un art où les objets deviennent des bibelots, un art cosmopolite, un art du vase à fleurs, du presse-papiers [...]. Qu'il perde ou qu'il gagne au change, son art en tout cas n'y survit pas. La magie destinée à le protéger lorsqu'il mourait pour son compte est sans pouvoir quand il meurt pour le nôtre. Entre le paradis chrétien et l'éternité laïque, le culte des ancêtres s'évapore, le monument aux morts remplace la statue funéraire.

Alain Resnais, Chris Marker, Ghislain Cloquet, *Les statues meurent aussi*, 1953, Présence Africaine, 35 mm, 30 min



Natacha Lesueur, *Sans titre*, série *Carmen Miranda*, 2009. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © ADAGP, Paris 2015

Le travail de Natacha Lesueur traite des problématiques identitaires, de la condition féminine, des stéréotypes d'apparence, auxquels la fabrique de l'image contribue fortement. La référence à l'histoire, le recours aux archives lui ouvrent des perspectives, faisant naître des interprétations possibles d'histoires oubliées.

Dans cette série, elle revisite l'image de Carmen Miranda (1909-1955), actrice et chanteuse brésilienne, symbole des mouvements d'indépendance de son pays devenue l'image d'un certain «exotisme», totalement instrumentalisée par les studios de Hollywood dans les années 1940. Carmen Miranda a construit de toutes pièces son personnage excentrique, coloré et floral, à la fin des années 1920, en mélangeant différents costumes folkloriques régionaux au moment où, grâce notamment à la radio, la jeune république brésilienne se cherche des symboles pouvant renforcer l'unité nationale.

En partant faire carrière aux États-Unis, elle y incarnera un exotisme caricatural, tout aussi factice, réduisant l'Amérique latine à une corne d'abondance, aux plaisirs des sens et de la chair.

De symbole à icône puis d'icône à logo, Carmen Miranda apparaît alors sur le logo de la firme étasunienne la plus influente économiquement et politiquement dans la région : la United Fruit Company. À l'origine de l'expression «république bananière», l'influence de cette entreprise sur le continent américain est notamment décrite dans la littérature latino-américaine, tant dans *Cent ans de solitude* (1967) de Gabriel García Márquez (1927-2014) que chez le poète Pablo Neruda (1904-1973).

La United Fruit Co

[...]
La United Fruit débarque,
Entassant fruits et café
dans ses bateaux,
qui glissèrent tels des plateaux
emportant le trésor
de nos campagnes submergées
Pendant ce temps, par les sucrés
abîmes des ports,
des Indiens tombaient enterrés
dans la vapeur du petit jour :
un corps qui roule, une chose
sans nom, un numéro abattu,
un régime de fruit mort
répandu dans le pourrissoir

Pablo Neruda, «La United Fruit Co.», dans *Canto general*, Mexico, Talleres Gráficos de la Nación, 1950, trad. française Olimpia Grajales Abellán



Carmen Miranda dans *The Gang's All Here* de Busby Berkeley, 1943. © Twentieth Century Fox.



Bahianaise, 2014. © Lili là-bas.

Logo de Chiquita®



Kapwani Kiwanga, *Flowers for Africa (Ouganda)*, 2014. Fleurs coupées, corde, 165×140 cm. Évolution du travail *Flowers for Africa (Ouganda)* durant l'exposition « Matérialisme Historique » (30 jours) à la galerie Jérôme Poggi, Paris, 2014. © galerie Jérôme Poggi.



Photographie d'archive utilisée par Kapwani Kiwanga pour *Flowers for Africa (Ouganda)*. © galerie Jérôme Poggi.

Flowers for Africa (« Des fleurs pour l'Afrique ») est un projet en cours de l'artiste canadienne Kapwani Kiwanga, composé d'une série de sculptures éphémères: des bouquets de fleurs reconstitués par l'artiste à partir d'images d'archives prises lors d'importants moments de l'indépendance de 54 pays d'Afrique. Fraîches et resplendissantes pour le vernissage, les fleurs ne sont pas spécialement préservées mais laissées à leur cycle naturel: elles ne cesseront de se faner, de décrépir, de s'assécher. Le passé est momentanément ramené à la vie pour être nouvellement considéré, jusqu'à la prochaine incidence. Un travail apparemment éphémère sur la mémoire, faillible comme l'oralité ou la photographie.

Les creux de l'histoire

« Chaque chose est un trou dans autre chose qu'elle n'est pas. »

Carl Andre, dans *Bradford College Symposium*, 1968; cité par Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley, University of California Press, 1997, p.40

De très nombreuses œuvres du parcours #7 s'inscrivent dans cette résistance à l'autorité des récits officiels et relisent, pour ne pas dire revisitent et contredisent l'interprétation initiale de certains faits. Il n'a jamais été question, comme dans *1984* de George Orwell, d'un « Ministère de la Vérité » ayant pour mission de réécrire l'histoire. Cependant, il s'agit aujourd'hui d'interroger sa genèse, ses manifestations, et de rappeler qu'elle est avant tout une création et non une science, et dépend donc de la mentalité de son époque.

Alexia Fabre, texte d'introduction à *L'Effet Vertigo*, Vitry-sur-Seine, MAC VAL, 2015, p.8

Le titre de l'œuvre, *Écriture nocturne*, fait référence à l'origine du braille. Au début du XIX^e siècle, Louis Braille a développé ce code alphabétique à l'intention des personnes aveugles, en perfectionnant une invention militaire. Ce codage avait pour avantage de pouvoir être lu dans le noir, garantie de transmissions militaires discrètes.



Renaud Auguste-Dormeuil, *Écriture nocturne*, 2006. Installation: papier peint en braille, néons blancs, son, dimensions variables. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Renaud Auguste-Dormeuil, courtesy Galerie In Situ / Fabienne Leclerc, Paris. Photo © Martin Argyroglo.

Dans cette installation, la voix off et les inscriptions en braille égrènent la liste des noms donnés à des opérations militaires durant le XX^e siècle par cinq grandes nations du monde: l'Allemagne, la France, le Royaume-Uni, la Russie et les États-Unis. La poésie des dénominations surprend au regard de leur origine guerrière.

Longtemps destinées à tenir secrets les objectifs des attaques, ces expressions répondent également aujourd'hui à des nécessités de communication et de diffusion médiatique. La réalité brutale et sombre de la guerre est ici cachée au cœur d'un feuilleté: imbriquant le code dans le code, la langue dans la langue, le dispositif de Renaud Auguste-Dormeuil joue de l'incapacité du visiteur à décrypter tous les niveaux de lecture, laissant toujours une part du sens et de la réalité hors d'atteinte.

Société Réaliste est une coopérative artistique active depuis le milieu des années 2000. Elle réemploie des données historiques et sociologiques ainsi que des outils de communication institutionnelle liés à l'exercice du pouvoir. Dans ses installations, proches des formes de l'art conceptuel et minimal, Société Réaliste opère un changement de perspective critique sur la représentation du corps social et politique.



Société Réaliste, *MERCY*, 2013. Plaques de marbre gravées et dorées, 23×30×2 cm (détail). Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Photo © Luc Pelletier.

Société Réaliste, *MERCY*, 2013. Plaques de marbre gravées et dorées, 23×30×2 cm (chaque). Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Photo © Marc Domage.

MERCY est une installation de marbre qui évoque les ex-voto des églises, offrandes faites en remerciement d'un vœu exaucé. L'inscription qui donne son titre à l'œuvre joue d'une ambiguïté entre l'usage du « merci » français et le « mercy » anglais invoquant la clémence, la pitié. Dévoiement profane d'un format de communication avec le divin, les plaques portent les dates de conflits, tensions ou révoltes qui ont marqué le xx^e siècle. Privée de références, cette présentation souligne l'arbitraire du choix des événements, la dimension autoritaire de la construction de l'histoire.

L'œuvre de Gianni Motti consiste en une série de plaques commémoratives. Sa forme est empruntée à celle des monuments aux victimes américaines du 11-Septembre; mais la liste des noms gravés dans l'acier, par ordre alphabétique, correspond aux 759 personnes qui ont été ou sont encore actuellement détenues sur la base américaine de Guantánamo, à Cuba. Un recours de l'agence Associated Press au nom du Freedom of Information Act (loi constitutionnelle sur la liberté de l'information) a obligé le département de la Défense américain à publier la liste complète de ses prisonniers.

Carl Andre disait en 1968: « Chaque chose est un trou dans autre chose qu'elle n'est pas. » La base de Guantánamo peut être lue comme un trou dans l'espace de la légalité. Mais, inversement, un monument est un trou dans l'espace vide de l'oubli.



Gianni Motti, *The Victims of Guantánamo Bay (Memorial)*, 2006. 8 plaques en aluminium anodisé gravé, 105×640 cm. Photo courtesy galerie Perrotin.

Rituel



Pierre Huyghe, *Streamside Day*, 2003. Film super 16 mm et vidéo transféré sur Digibeta 413, couleur, son, 26'28». Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015.

Certains artistes de l'exposition « L'Effet Vertigo » s'intéressent aux rituels. Ancestraux ou récemment apparus, ces moments sont très éclairants pour observer la façon dont le quotidien est connecté à la grande histoire et aux mythes, le présent au passé et l'individu au collectif. À travers ces pratiques, sans passer par l'écrit ou l'image, une société ou un groupe se racontent.

Le rituel hérité peut être un carcan pour les individus. C'est alors, pour des artistes comme Michel Journiac, une cible, une structure à subvertir. Tandis que d'autres, en inventant de nouveaux rituels, font émerger de nouveaux motifs de célébration.



Gina Pane, *Mots de mur, partition pour un voyant*, 1984-1985. Verre, acier, cuivre, plomb, photographie chromogène montée sur carton et collée sur verre. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Photo © Jacques Faujour.

Rituels d'ici, rituels d'ailleurs

Anthropologue et chercheur, Pierre Petit observe les changements méthodologiques et éthiques que connaît l'ethnographie depuis les années 1980. Ce texte est une invitation à regarder nos propres conduites, coutumes et mythes, comme nous avons pu pendant longtemps regarder ceux des « autres » :

Même si une partie importante des anthropologues continuent à travailler dans des régions lointaines, beaucoup remplissent à présent leur carnet de notes en menant des enquêtes chez les agriculteurs bio de Wallonie, sur les sites touristiques du sud de la France, dans les associations belges issues de l'immigration africaine, sur les lieux de rendez-vous gay de Bruxelles ou dans les agences du Patrimoine mondial de l'Unesco.

Quand il travaille dans les pays du Sud, l'ethnologue suit de plus en plus rarement les voies du vieux Ridgewell, sur la piste d'une présumée « authenticité » miraculeusement préservée des influences de l'Occident : ethnographie des cybercafés du Bénin, du pentecôtisme au Brésil, de la haute finance à Shanghai, des hôpitaux du Sénégal, des travailleurs vietnamiens à Taïwan... Les objets de l'ethnographie sont devenus extrêmement nombreux, évolution qui a fait éclater les frontières d'une discipline autrefois associée aux seules sociétés exotiques ou aux périphéries rurales des nations européennes. [...]

Tout milieu est susceptible d'être ethnographié, car les relations sociales sont omniprésentes là où interagissent les hommes : il n'y a donc pas de degrés de « dignité » dans les objets de l'ethnographie. Envisagé sous cet angle, un goûter d'anniversaire entre préadolescentes dans un MacDo vaut le plus complexe rituel d'initiation des Dogons.

Pierre Petit, « L'ethnologue ethnographié », dans *Dits*, n° 14 (*Ethnographie*), Musée des arts contemporains du Grand-Hornu, 2010, p. 16-19



Mathieu Kleyebe Abonnenc, *Un film italien (Africa Addio), Première partie : cuivre*, 2012. Vidéo HD, couleur, son, durée : 26'. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Mathieu Kleyebe Abonnenc.



Photographies d'archives montrant le travail du cuivre en 1924 à Nguba (République démocratique du Congo). Source: site Internet alimenté par des photos privées. Série consultable sur http://www.inchi-yetu.be/LB/guba_1924.html; autre série du même auteur, prise au même endroit, datée de 1957 consultable sur http://www.inchi-yetu.be/LB/guba_1957.html © Droits réservés.

Dans son projet *Un film italien (Africa Addio), Première partie : cuivre*, Matthieu Kleyebe Abonnenc manifeste par des choix de mise en scène et de montage une intention de ne pas traiter distinctement l'histoire européenne et celle de l'Afrique. La mise en place de l'économie capitaliste est une clef permettant d'expliquer à la fois les prédatations et les bouleversements dans les pays colonisés et les changements économiques et sociaux dans l'Europe industrielle et postindustrielle.

Ainsi, le récit par une voix enfantine de l'intrication entre gestes techniques et système symbolique, entre savoir-faire et magie dans la coutume katangaise, résonne de manière évidente avec les images à la fois solennelles et mystérieuses du travail dans une fonderie de Sheffield. Grâce à ses recherches, Matthieu Kleyebe Abonnenc propose des analogies, lie des domaines que les universitaires explorent généralement séparément.

Le métier de fondeur était un métier sacré empreint d'une mystérieuse grandeur. La profession était une « bwanga », une secte, ce qui suppose une admission et une initiation. On retrouve ici la loi de la division du travail et l'organisation spontanée en corporations de métiers semblables à celles du Moyen Âge européen, comprenant maîtres, compagnons et apprentis, et possédant codes, statuts, privilèges et devoirs. La corporation avait ses secrets professionnels, ses traditions, ses rites superstitieux qui se mêlaient étroitement à la technique du travail. Le sorcier avait, à juste titre, son mot à dire: l'instant où le beau minerai d'émeraude se change mystérieusement en liquide éblouissant ne tient-il pas de la magie? C'est celui où les esprits de la montagne montrent leur puissance, ils touchent la pierre et en tirent la richesse: le liquide précieux, l'eau de cuivre que les chants à leur paroxysme appellent dans la nuit.

Extrait de la voix off du film *Un film italien (Africa Addio), Première partie : cuivre*, 2012

Rituel et répétition

Il existe plusieurs critères pour définir le rituel: c'est une suite réglée de gestes ou de paroles, les participants croient à son efficacité, il se base sur l'alliance du matériel et du symbolique... Il peut réguler des conduites de tous les jours ou évoquer et commémorer le monde des mythes et du sacré. Cependant, pour le sociologue Jean

Cazeneuve, son caractère le plus important est qu'il est répété à l'échelle de l'individu comme de la communauté. Il permet ainsi de prévenir le désordre, d'éloigner l'insolite, de conjurer l'angoisse du changement. Il est consolidation et régularité.

Mais d'abord, qu'est-ce qu'un rite? C'est un acte qui peut être individuel ou collectif, mais qui, toujours, lors même qu'il est assez souple pour comporter une marge d'improvisation, reste fidèle à certaines règles qui, précisément, constituent ce qu'il y a en lui de rituel. Un geste, une parole, qui ne répèteraient pas quelque chose d'un autre geste ou d'une autre parole ou dont aucun élément ne serait destiné à être répété, pourraient bien être à la rigueur des actes magiques ou religieux, mais non pas des actes rituels.

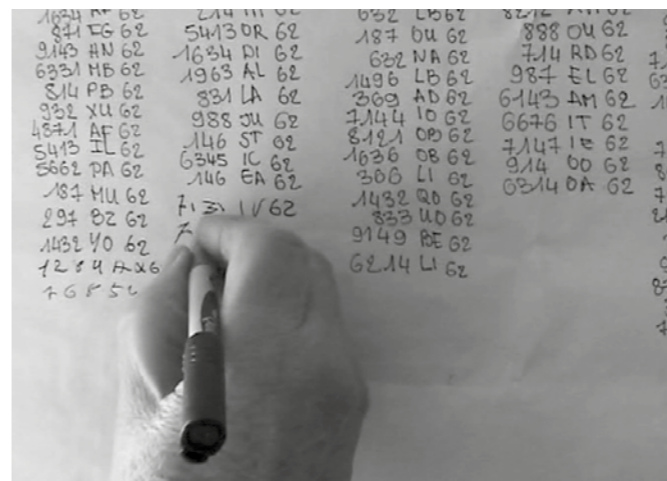
Le mot latin *ritus* désignait d'ailleurs aussi bien les cérémonies liées à des croyances se rattachant au surnaturel que les simples habitudes sociales, les us et coutumes (*ritus moresque*), c'est-à-dire des manières d'agir se reproduisant avec une certaine invariabilité.

[...] Du fait que le rite implique la continuité qui s'observe aussi dans la simple coutume, on peut se demander s'il n'est pas par définition une institution sociale. Cela n'est pas cependant rigoureusement exact si l'on prend le mot dans son sens plus général, car on peut parler du « rituel de la névrose obsessionnelle » qui est d'essence individuelle. Ici, le principe de la répétition ne vaut que pour tel ou tel malade.

Jean Cazeneuve, *Sociologie du rite. Tabou, magie, sacré*, Paris, Presses universitaires de France, 1971, p.12 et 15



Bertille Bak, *Court n° 1*, 2007. Vidéo numérique noir et blanc, son, 2'30". Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Bertille Bak.



Dans *Court n° 1*, une vieille dame inscrit méthodiquement les numéros de plaques minéralogiques des véhicules qui passent devant sa fenêtre. Le rapport au temps, au quotidien et au territoire est interrogé à travers un geste *a priori* insignifiant, mais que la répétition transforme en cérémonie solitaire.

Entreprise en 1992, d'abord cantonnée aux dimanches, la série des *Pages de dictionnaire* est exécutée par Gilles Barbier comme un rituel.



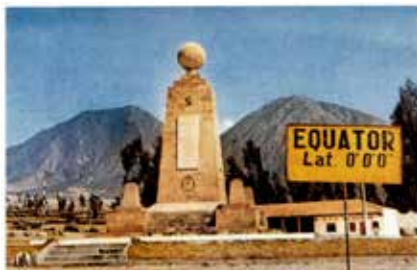
Gilles Barbier, De «*Décoration*» à «*Difforme*» et *Errata*, 1997. Encre, lavis et gouache sur papier vélin, 210×210 cm, *Errata* 60×50 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris, 2015. Photo © André Morin.

Copier le dictionnaire Larousse (éd. 1966) à la main, en partant du début, sans jamais rien oublier et avec application. Reproduire à la main à l'aide de gouache les illustrations qui y figurent et les disposer sous les mots auxquels elles se rapportent. Exécuter cette tâche sur des feuilles de papier de 210 × 210 cm (marge de 15 cm). Consigner et corriger les erreurs constatées lors de la copie sur des feuilles de papier de 60 × 50 cm. S'en excuser auprès du lecteur. Si le nombre de ces corrections implique l'utilisation de plus de trois feuilles au format établi, refaire la copie (en partant du même mot). Le titre des objets obtenus sera toujours construit selon la formule suivante: de «*premier mot en haut à gauche*» à «*dernier mot en bas à droite*». Exemple: de «*Alphabet*» à «*Aristarque*».

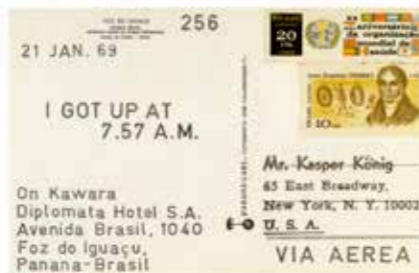
Gilles Barbier, note d'intention.

Pour de nombreux tenants de l'art conceptuel, l'énumération du quotidien, du trivial, la répétition du geste «*inutile*» forment la matière première de l'œuvre. Chez On Kawara comme chez Matthieu Laurette, la proclamation de l'intime et la modestie du geste nourrissent la réflexion sur le statut d'artiste.

Entre le 10 mai 1968 et le 17 septembre 1979, l'artiste conceptuel On Kawara a envoyé tous les jours à deux de ses connaissances



On Kawara, série *I GOT UP AT*, 1968-1979 (détail). Deux cartes postales envoyées à Kasper König, 8 octobre 1968 et 21 janvier 1969. Cartes postales, texte imprimé, tampon encreur. © 2015 On Kawara.



une carte postale représentant le lieu où il se trouvait. Au dos de chacune, il a tamponné les mots «*I GOT UP AT*» («*je me suis levé à*»), suivis d'une heure. La date, le nom et l'adresse de l'expéditeur et du destinataire sont également tamponnés sur la carte. Entre le journal intime et la fiche de police, la régularité de l'envoi et la diversité des espaces visités, l'œuvre évoque les rapports entre l'art et la vie, l'expérience et son récit.



Matthieu Laurette, série *I AM AN ARTIST*, 1998-2012 (détail). Encre manuscrite sur papiers imprimés, signés et datés.

Tout commence en septembre 1998 dans une suite de l'Hôtel Costes où mes galeristes d'alors, Philippe Jousse et Patrick Seguin, m'avaient logé la veille du vernissage de mon exposition personnelle intitulée «*FREE SAMPLE*» à la galerie Jousse-Seguin. Sur une table dans l'anti-chambre de la suite, du papier à en-tête de l'Hôtel Costes et un stylo étaient posés. J'ai écrit «*Je suis un artiste*», daté et signé. J'ai refait de même le lendemain matin sur une nouvelle feuille de papier à en-tête de l'hôtel. Et ainsi de suite quotidiennement depuis 1998, presque à chaque fois que je me trouve dans une chambre d'hôtel qui fournit du papier à en-tête. [...] Aujourd'hui, j'écris cette phrase depuis près de quinze ans en silence dans des chambres d'hôtels de catégories et de styles très différents les uns des autres, où je loge au gré des déplacements liés à mes activités.

Matthieu Laurette, dans *Situation(s)* [48°47'34''N/2°23'14''E], MAC VAL, Vitry-sur-Seine, 2012, p. 84

Rituel et théâtralité, rituel et effectivité

Pour le chercheur en esthétique Claude Amey, on peut rapprocher les performances ou installations de l'art contemporain de certains rituels archaïques. Certes, les questions de l'utilité et de la croyance s'y posent différemment mais, dans les deux cas, l'espace de l'action s'apparente à une «*scène spectaculaire*» qui permet la cohésion du groupe.

On sait qu'il n'est pas de scène archaïque qui soit close et séparée d'une fonction effective ou d'un intérêt sacré et pratique à la fois; un rituel n'est jamais autonome au sens où l'art peut l'être, c'est-à-dire dans un retrait tel qu'il est un regard sur le monde qu'il pose comme extérieur, et qui s'érige en spectacle pour des spectateurs séparés ou désincarnés.

Pour y discerner une analogie avec la théâtralité qui nous sert de repère, il faut dessaisir celle-ci du théâtre tel qu'il s'installe dans la cité grecque, et la saisir *a minima*: au moment où une configuration inscrite dans le sensible se perçoit comme une altérité dans laquelle la communauté se rassemble et se ressemble, et dans laquelle un temps et un espace sont en négociation directe avec les forces (sur)naturelles.

Claude Amey, *Mémoire archaïque de l'art contemporain: littéralité et rituel*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 89-90

À l'opposé de cette lecture de la performance comme une représentation sans effets, permettant la mise à distance du monde, il y a la conviction que l'art, comme la pratique rituelle, agit sur le monde réel *via* nos conventions. C'est ce qui anime certains des artistes exposés dans « L'Effet Vertigo », tels Michel Journiac, Gina Pane ou Tsuneko Taniuchi.

Chercheur, spécialiste de la performance, Jonathan Lamy évoque ce pouvoir transformateur effectif que partagent, selon lui, performances artistiques et actes de langage et rituels.

Si la performance implique la modification d'un objet ou encore du corps de l'artiste (par la chirurgie, par exemple, chez ORLAN), ce qui est transformé apparaît clairement. Mais cela s'avère plus complexe dans de nombreuses autres œuvres, surtout si l'on tente de cerner la transformation du point de vue de la réception. [...] Les pratiques performatives ne cessent de s'en prendre à nos conventions, de chercher à transformer la pensée, à la mettre en mouvement. Durant la performance, ces conventions sont en quelque sorte suspendues, dans un temps indéterminé, quelque part entre une actualité 1 et une actualité 2, celui-là même du devenir, de l'acte de devenir.

Jonathan Lamy, « Documentation et transformance », dans *Inter, Art actuel*, n° 115, Québec, automne 2013, p. 28-29

Interroger la société par ses rituels

Parce qu'il croise le sentiment intime et les attentes de la société, parce qu'il s'appuie sur des paroles, des gestes, des costumes, une temporalité très codifiés, voire conventionnels, le mariage est un rituel qui en dit long sur la société où il se joue.

Valérie Belin par la photographie, Tsuneko Taniuchi par la performance désamorcent toutes deux l'unicité de ce moment, en jouant au contraire l'accumulation, l'effet de série.

La série *Sans titre*, dite des *Mariées marocaines*, comporte six images du même format. Prises en France et au Maroc au cours de vraies cérémonies de mariage, elles constituent un contre-pied à la « photo-souvenir » attendue. Les vues sont frontales, les poses hiératiques, les formats monumentaux: ce ne sont pas tant des portraits de femmes que des compositions graphiques. L'individu est éclipsé par le décorum.



Valérie Belin, série *Sans titre*, dite *Mariées marocaines*, 2000. Tirages argentiques noir et blanc, 161x125 cm (chaque). Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015.



Tsuneko Taniuchi, *Micro-événement n° 14 / Love me tender*, 2002. 20 photographies couleur encadrées, 29,5x20,5 cm (chaque). Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Photo © Martin Argyroglo.

Depuis 1995, Tsuneko Taniuchi propose des micro-événements où le personnel est clairement politique, dont une série débutée en 2002 qui s'intéresse au mariage pour tous: les *Micro-événements de mariage*. Par ses actions, l'artiste dégage un espace pour réfléchir à la symbolique de cet événement qui régit une partie des rapports sociaux de sexe.

Les *Micro-événements de mariage* organisés par Tsuneko Taniuchi dans divers contextes relèvent d'un acte performatif qui instille un changement de perspective sur ce rituel social. [...] Tsuneko Taniuchi nomme ses actions micro-événements, terme qu'elle oppose à macro-événements. Ces derniers sont historiques alors que les

premiers sont personnels, émotionnels, relèvent d'un lien intime. Le macro-événement du mariage, ce serait la loi votée en France, en 2013, qui autorise le mariage pour les personnes de même sexe, dit « mariage pour tous ». Les micro-événements, ce sont les simulacres de mariage organisés par l'artiste depuis dix ans, qui questionnent les limites entre réel et fiction pour bousculer les normes, sans héros ni victimes, qui transforment un acte personnel en acte politique. [...] L'artiste ne veut pas produire un « gadget » mais impliquer les personnes dans une véritable cérémonie qui construit autre chose, remodèle les pactes sociaux. Cette expérience partagée garde intacte les relations égalitaires, n'instaurant ni domination ni possession. Le rituel très court opère un changement dans la vie des maris, des épouses et du public, car le symbole touché est lourd de sens.

Fabienne Dumont, « Le mariage pour tous, version Tsuneko Taniuchi, ou comment démythifier un rituel sclérosé », dans *Inter, Art actuel*, n° 115, Québec, automne 2013, p. 62-63



Aux États-Unis, au bord de l'Hudson, un lotissement en construction est en voie d'achèvement. Sur un mode mêlant fiction et réalité, Pierre Huyghe raconte la naissance d'une communauté et sa célébration. Le passage du temps individuel au temps collectif se matérialise par le changement d'espace, d'une forêt dense et idyllique au village de Streamside Knolls. Pour rompre avec le passé et le quotidien, cette première journée de vie commune est marquée par une succession de moments partagés et fêtés : gâteaux d'anniversaire, concerts... qui deviendront peut-être des coutumes.

Au cours d'une résidence à la DIA Foundation, à New York, Pierre Huyghe explore la notion de célébration en infiltrant l'avènement d'une ville par des événements et des personnages symboliques.

Cela m'intéressait d'introduire une forme de paganisme dans un contexte libéral et générique. J'essaye de produire les conditions d'émergence d'un mythe contemporain à partir du donné. Il y a quelque chose de cet ordre dans la célébration de Streamside Day. En disant païen, je veux dire une forme qui ne s'inscrive pas dans une institution étatique ou religieuse.

Pierre Huyghe, entretien avec Boris Achour et Émilie Renard, dans *Trouble*, n° 6, été 2006, p. 49

Pierre Huyghe, *Streamside Day*, 2003. Film super 16 mm et vidéo transféré sur Digibeta 413, couleur, son, 26'28". Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015.

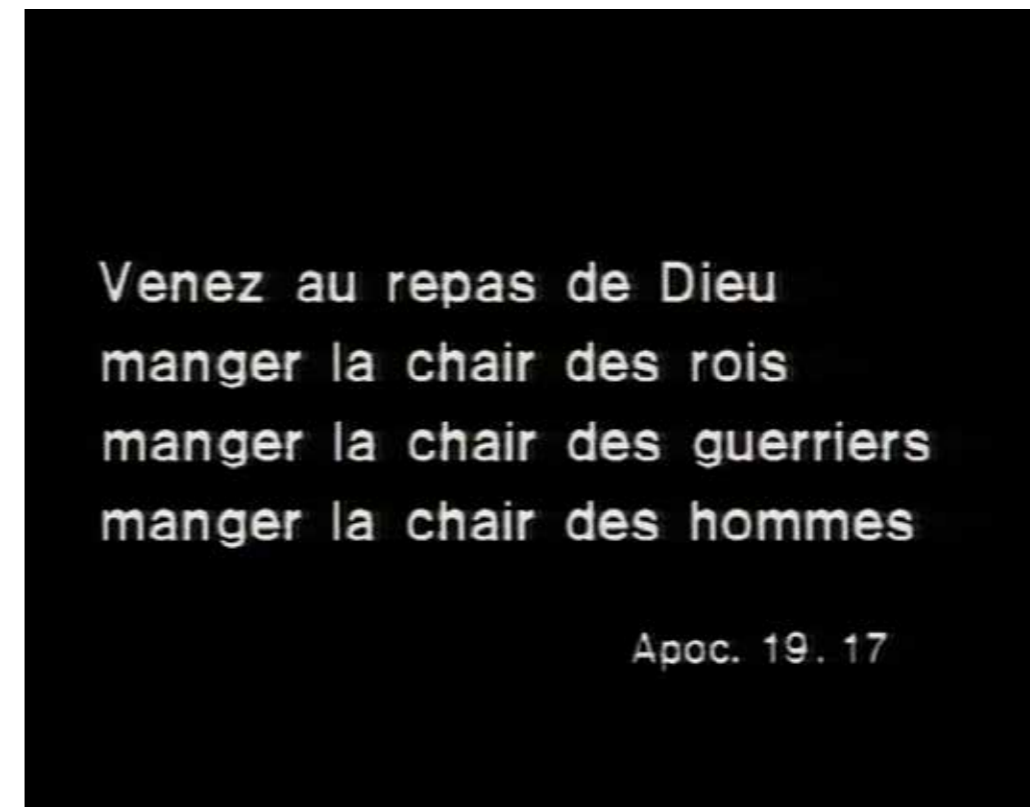
Pierre Huyghe, *Streamside Day*, 2003. Événement, célébration, 11 octobre 2003, Streamside Knolls, État de New York (États-Unis). Programme de l'événement, affiche, plan, photographie couleur. Courtesy Pierre Huyghe; Marian Goodman Gallery, New York; Esther Schipper, Berlin.



Kimsooja est une artiste nomade qui fait de l'exil et du voyage le nœud de son travail. Accueillie en résidence en 2007 au MAC VAL, elle réalise la performance *Bottari Truck-Migrateurs*, entre Vitry-sur-Seine et Paris. L'artiste récolte auprès des habitants des territoires environnants des draps et des vêtements afin de confectionner des *bottari*, baluchons pour le voyageur ou l'exilé. Immobile, juchée sur ces ballots entassés comme si elle portait une revendication collective, elle les transporte à l'église Saint-Bernard, à Paris, lieu aujourd'hui emblématique de la lutte des sans-papiers. Le choix du trajet relève à la fois du parcours de manifestation, du pèlerinage par ses lieux de mémoire républicaine, et de l'anticircuit touristique, puisque l'artiste traverse des quartiers populaires façonnés par l'immigration (Barbès, avenue de Choisy...)

Rituel et sacrifice : l'artiste en martyr ?

Les artistes du *body art* ont utilisé leur corps comme une surface « générique » pour révéler des mécanismes sociaux. Le courage témoigné par Michel Journiac ou Gina Pane, exposant leur corps afin de critiquer la violence et l'emprise de la société, rappelle la figure chrétienne du martyr. Signifiant à l'origine, en grec, « témoin », celui-ci endosse les discriminations et s'offre presque comme objet de sacrifice.



Kimsooja, *Bottari Truck-Migrateurs*, 2007. Vidéo 16/9 HD, couleur, muet, 9'22". Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne.

Michel Journiac, *Messe pour un corps*, 1969-1994. Installation : film vidéo noir et blanc transféré sur DVD, 21'33", tirage photographique noir et blanc sur papier, sang de l'artiste entre plaques de Plexiglas, 2 prie-Dieu recouverts de peinture blanche, dimensions variables. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015, courtesy galerie Patricia Dorfmann, Paris.



Michel Journiac, *Rituel de transmutation - Marquage, action de corps exclu*, 1983. Photographie couleur, 80×107 cm © Adagp, Paris 2015.

Michel Journiac est l'une des figures essentielles de l'art corporel en France. L'installation *Messe pour un corps* présentée dans l'exposition « L'Effet Vertigo » est la prolongation des actions éponymes réalisées dans les galeries parisiennes Templon en 1969 et Stadler en 1975. Ces actions consistent en la célébration par l'artiste d'une messe en latin et français. Lors de la communion, Michel Journiac distribue à des participants complices des rondelles de boudin confectionnées avec son propre sang. L'installation qu'il conçoit en 1994 comporte trois plaques renfermant le sang de l'artiste, placées sur un autel disposé sur une estrade, ainsi que deux prières ayant servi aux deux versions de l'action et du film de l'action de 1975. La recette de boudin au sang humain élaborée par Michel Journiac accompagne le dispositif.

Ayant défini le corps sous son double aspect de viande et de sexe, il s'est attaché à montrer les implications de sa prise de conscience. Un grand nombre de ses manifestations depuis 1968 ont tendu à préciser cette définition scandaleuse du corps, entité méprisée, bafouée, reniée aussi bien par le politique que par le religieux. [...] il a successivement défini le corps à travers ses facultés d'échange, d'offrande et de désir, ses composants physiques et biologiques, son aptitude à être mutilé, détruit et livré en pâture. Pour lui, le corps ne se rencontre qu'à travers des rituels, qu'il utilise pour interroger, révéler ou dénoncer et qui sont dans tous les cas un avertissement à ceux qui détiennent le pouvoir et un plaidoyer pour les marginaux.

François Pluchart, *L'Art corporel*, Paris, L'image2 éditions, 1983, p. 16

Michel Journiac a également parodié la tradition laïque du référendum (*Référendum Journiac*, avril 1970) ou l'exécution de la peine de mort (*Piège pour une exécution capitale*, juin 1971). C'est en détournant les rituels qu'il en fait apparaître les pièges.

[Le corps] est inséparable de la société qui le définit et qui le nomme, lui donnant les moyens de survivre, mais non de vivre. La société, c'est-à-dire les rituels sociaux qu'elle invente, se sert du corps et l'aliène, mais le corps sans elle ne peut exister. C'est donc en dressant le constat de cette ambiguïté qu'une recherche pourra se définir.

D'une certaine manière, le corps ne s'atteint que par des rituels. La psychanalyse est un de ces rituels magiques, fondamentalement non scientifiques, qui pendant un certain temps a permis une certaine approche du corps. Aujourd'hui, elle est remise en question; d'autres rituels sont à inventer.

Michel Journiac, entretien avec François Pluchart, dans *Artitudes*, n° 8-9, juillet 1972



Michel Journiac, *Référendum Journiac*, 27 avril 1970. Affichage public et invitation faite au public, dans une galerie Daniel Templon transformée en bureau de vote, de voter « oui » ou « non » à Journiac. Affiches 65×48 cm, cartes d'électeur. © Adagp, Paris 2015.

Le sociologue Émile Durkheim estime que penser la transgression et le sacrilège comme heurtant le sentiment religieux ou la norme est une erreur. Selon lui, la transgression et le sacrilège sont précisément nécessaires pour accéder au sacré. Étudiant en Australie une cérémonie totémique au cours de laquelle les fidèles mangent leur symbole sacré, il écrit :

On s'étonnera peut-être qu'un aliment aussi sacré puisse être consommé par de simples profanes. Mais, d'abord, il n'est pas de culte positif qui ne se meuve dans cette contradiction [...]. Il n'y a pas de rite positif qui, au fond, ne constitue un véritable sacrilège, car l'homme ne

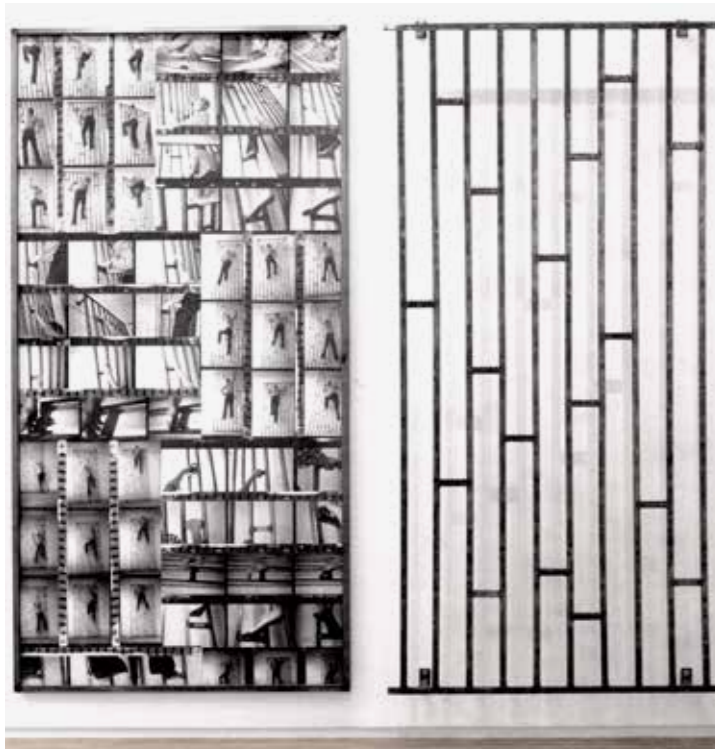
peut commercer avec les êtres sacrés sans franchir la barrière qui, normalement, doit l'en tenir séparé. Tout ce qui importe, c'est que le sacrilège soit accompli avec des précautions qui l'atténuent.

Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Paris, Alcan, 1912, p. 483-484.
Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k744652/f485.image>.

Les Actions de Gina Pane s'apparentent à des rituels: elles sont préparées et maîtrisées, exécutées à partir de partitions très précises. Elles portent une dimension de réitération: elles « rejouent » ou font allusion à des événements politiques, des faits divers ou des mécanismes relationnels. Enfin, elles réalisent la mise en relation entre l'individu et le collectif et entre le monde matériel et spirituel.

Mis en condition par une préparation théorique de plusieurs mois (notes, croquis, lectures et pratique quotidienne de l'existence) et par une préparation physique (ingestion de viande hachée, brûlure, etc.), le corps, matière délirante, jouissante et souffrante, est plus que l'adjuvant d'un discours: il est le discours, il est la pensée. Il émet, communique, rencontre et instaure les bases d'un nouveau dialogue et d'un nouveau langage.

François Pluchart à propos de la pratique de Gina Pane, dans *L'Art corporel*, Paris, L'image2 éditions, 1983, p. 31



Gina Pane, *Action Escalade non anesthésiée*, 26 juin 1971. Constat de l'action réalisée dans l'atelier de l'artiste, Paris. Panneau de photographies, bâti métallique, photographie noir et blanc, acier doux, 323×320×23 cm. Collection musée national d'Art moderne, Centre Pompidou © Adagp, 2015, Paris. © Anne Marchand. Photographie de Françoise Masson.

Après fixation de « l'objet-échelle » en métal hérissé de pointes tranchantes, sur un pan de mur de mon atelier, déchaussée, mains nues, j'ai escaladé de haut en large toute sa surface. Escalade-assaut d'une position au moyen d'une échelle – stratégie qui consiste à gravir les « échelons ».
L'escalade américaine au Vietnam.
Artiste – les artistes aussi grimpent.
Douleur – douleur physique à un point ou plusieurs points du corps.
Douleur interne, profonde, souffrance. Douleur morale.
Le contraire d'une escalade anesthésiée.

Gina Pane, texte tapuscrit du projet, archives de l'artiste. Reproduit dans le dossier de presse de l'exposition « Gina Pane: terre-artiste-ciel », Centre Pompidou, 2005.
http://webdoc.simclient/integration/bam/consultation/binaries/stream.asp?instance=exploitation&PDF=YES&EIDMPA=INCIP_GED_RESS_1739

| Focus – Philippe Ramette

Machine de torture pour un rituel inconnu? Les liens, les ceintures suggèrent l'idée d'un corps suspendu, emprisonné, offert au regard, à la collectivité, comme sacrifié. Le titre de l'œuvre *Espace à vis-à-vis* de Philippe Ramette occupe une place importante dans la prescription: il induit que cet objet est support d'une fonction prévoyant une relation à autrui, une convivialité forcée et éprouvante. Les objets, espaces et prothèses inventés par Philippe Ramette constituent des machines à se déporter de soi, le corps devenant simple surface de démonstration.

Manipuler le vide, apprendre à voir en détail, communiquer avec soi-même, s'écouter parler... déterminent des gestes, des attitudes corporelles qui révèlent un point de vue décalé et réflexif sur la réalité et la société.



Philippe Ramette, *Espace à vis-à-vis*, 1997. Bois, cuir, tissu, corde, métal, 300×250×250 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2015. Photo © Jacques Faujour.

**Artistes présentés dans
l'exposition « L'Effet vertigo »**

Mathieu Kleyebe Abonnenc
p. 16, p. 17, p. 69,
p. 70, p. 71, p. 72, p. 82

Dove Allouche p. 39
Carlos Amoraes p. 13, p. 15
Arman p. 9
Renaud Auguste-Dormeuil
p. 16, p. 77

Bertille Bak p. 61, p. 83
Gilles Barbier p. 17, p. 29, p. 30,
p. 83, p. 84
Valérie Belin p. 86, p. 87
Dominique Blais p. 46
Raphaël Boccanfuso p. 13, p. 15,
p. 30, p. 31, p. 42
Christian Boltanski p. 11,
p. 13, p. 47, p. 57, p. 58
Michel de Broin p. 33

Roman Cieslewicz p. 15
Pascal Convert p. 11, p. 14, p. 63

documentation céline duval p. 13,
p. 25, p. 26

Malachi Farrell p. 49,
p. 51, p. 52
Thierry Fontaine p. 67
Aurélien Froment p. 18, p. 40

Jakob Gautel p. 16, p. 41, p. 59
Agnès Geoffray p. 11, p. 12, p. 31,
p. 32

Julieta Hanono p. 64, p. 65
Pierre Huyghe p. 88

Pierre Joseph p. 40
Michel Journiac p. 81, p. 86, p. 89,
p. 90, p. 91

Kimsooja p. 89

Laura Lamiel p. 27, p. 56, p. 57
Ange Leccia p. 18, p. 20
Natacha Lesueur p. 74

Benoît Maire p. 21, p. 23, p. 38,
p. 43
Philippe Mayaux p. 24, p. 36, p. 41,
p. 49

Annette Messenger p. 11,
p. 28, p. 52, p. 53
François Morellet p. 5

Nøne Futbol Club p. 18

Antoinette Ohannessian p. 18, p. 19
Melik Ohanian p. 65, p. 66

Gina Pane p. 81, p. 86, p. 89,
p. 91, p. 92
Présence Panchounette p. 18, p. 19,
p. 73

Julien Prévieux p. 16, p. 17, p. 37

Philippe Ramette p. 93
Emmanuel Régent p. 16, p. 17

Sarkis p. 10, p. 11, p. 59, p. 60
Société Réaliste p. 13, p. 14, p. 77,
p. 78

Tadzio p. 14
Nathalie Talec p. 44, p. 55, p. 56
Tsuneko Taniuchi p. 86,
p. 87, p. 88

Agnès Varda p. 55
Jean-Luc Verna p. 7
Jean-Luc Vilmouth p. 49,
p. 50, p. 51

L'équipe des publics

**Responsable des publics
et de l'action culturelle**
Stéphanie Airaud
T +33 (0)1 43 91 14 68
stephanie.airaud@macval.fr

**Chargée des actions et
partenariats éducatifs**
Pauline Cortinovis
T +33 (0)1 43 91 14 67
paulinecortinovis@macval.fr

Secrétariat (hors réservation)
Sylvie Drubaix
T +33 (0)1 43 91 61 70
sylvie.drubaix@macval.fr

**Réfèrent accessibilité
et champ social**
Luc Pelletier
T +33 (0)1 43 91 64 22
luc.pelletier@macval.fr

**Coordinateur de la programmation
culturelle**
Thibault Capéran
T +33 (0)1 43 91 61 75
thibault.caperan@macval.fr

Réservation des groupes
T +33 (0)1 43 91 64 23
reservation@macval.fr

Conférenciers
Arnaud Beigel
arnaud.beigel@macval.fr
Valérie Bouvier
valerie.bouvier@macval.fr
Marc Brouzeng
marc.brouzeng@macval.fr
Irène Burkel
irene.burkel@macval.fr
Cristina Catalano
cristina.catalano@macval.fr
Marion Guilmot
marion.guilmot@macval.fr
Adrien Siberchicot
adrien.siberchicot@macval.fr

Professeur relais

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

Publication

Catalogue de l'exposition
« L'Effet Vertigo »

**Textes de Stéphanie Airaud, Arnaud
Beigel, Antonie Bergmeier,
Julien Blanpied, Géraldine Bloch,
Marc Brouzeng-Lacoustille,
Irène Burkel, Thibault Capéran,
Stanislas Colodiet, Pauline
Cortinovis, Marion Dupont,
Alexia Fabre, Anne-Laure
Flacelière, Marion Guilmot,
Lucile Hamon, Ingrid Jurzak,
Valérie Labayle, Isabelle
Limousin, Garance Malivel,
Luc Pelletier, Catherine Viollet**

Édition du MAC VAL
224 pages, 15 euros

MAC VAL
Musée d'art contemporain
du Val-de-Marne
Place de la Libération 94400
Vitry-sur-Seine
T +33 (0)1 43 91 64 20
F +33 (0)1 79 86 16 57
www.macval.fr



MIAAC

VAL