

COQ D



Tsuneko Taniuchi, *Micro-événement n°14/Love Me Tender*, 2002, Tirages argentiques couleur sur papier satiné, 28×20 cm chaque, Collection MAC VAL – Musée d’art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris, 2019. Photo © André Morin.

Lignes de vies – une exposition de légendes

Lignes de vies – une exposition de légendes

Exposition collective du 30 mars au 25 août 2019

**Commissariat Frank Lamy, assisté de Julien Blanpied et
Ninon Duhamel**

Le mot du commissaire	5
L'autoportrait comme invention de soi	7
Autofiction et fictions d'artistes	25
Signature, curriculum vitae et biographie. Un langage plastique	37
Esthétiques administratives	53
La famille (re)mise en jeu	69
Gestes performatifs	85
Informations pratiques	100

« Lignes de vies – une exposition de légendes »

“I quite agree with you,” said the Duchess; “and the moral of that is—“Be what you would seem to be”—or if you’d like it put more simply—“Never imagine yourself not to be otherwise than what it might appear to others that what you were or might have been would have appeared to them to be otherwise.””

Lewis Carroll, *Alice in wonderland*, chapitre 9

« On a trinqué à Ulysse. Et tandis que Lestrangle lisait au hasard des passages du livre, avec l’ivresse légère, dans la fumée des cigarettes, je me disais : moi aussi, il faut que je raconte. Vivre ou raconter, a dit quelqu’un. Mais non : raconter, ce n’est pas le contraire de vivre. On ne brise pas l’élan de ce qu’on vit en le racontant. Au contraire, ce qu’on raconte décuple l’élan. Je veux bien, mais aussi, comme Ulysse, me perdre en chemin, m’égarer dans les bordures d’ombre. Raconter, me disais-je, fait partie du chemin : raconter élargit l’aventure et l’ouvre à tous les chemins. »

Yannick Haenel, *Cercle*, Gallimard, 2007, Folio, 2009, p. 84

« ...j’ai toujours tenu l’identité sociale pour la seule identité réelle ; et l’autre, la prétendue identité personnelle, pour une illusion totale autant que tenace... »

Clément Rosset, *Loin de moi*, Minuit, 1999, p. 11

« Lignes de vies – une exposition de légendes » réunit les gestes artistiques de quelque quatre-vingts artistes de générations et de pratiques différentes. Cette exposition s’inscrit dans une ligne de programmation qui, depuis l’ouverture du musée avec les expositions « Détours » de Jacques Monory (2005) et « Le Grand Sommeil » de Claude Levêque (2006), s’attache à questionner les modalités et instances de construction de l’identité, ou plus précisément, des identités. Avec le cycle « Zones de Productivités Concertées » (2006-2007) ou encore l’exposition collective « Emporte-moi / Sweep me off my feet » (2009-2010), il a été ensuite question d’analyser la place de l’économie ou de l’émotion dans nos existences ; puis, encore le genre (et plus précisément la masculinité) avec « Chercher le garçon » (2015) et l’idée même d’identité culturelle dans « Tous, des sang-mêlés » (2017).

Pour « Lignes de vies - une exposition de légendes », c’est vers des territoires plus intimes et personnels que l’on se tourne. En effet, les œuvres (au masculin comme au féminin) réunies dans l’exposition font de l’autobiographie et de la biographie une matière première, plastique, générant

une réflexion autour des identités, de la mise en scène et de la construction de soi. Il s’agit d’interroger les relations entre l’art et la vie, et à terme, de questionner l’effectivité de l’art, son inscription dans le réel, au travers de postures artistiques diverses qui, toutes, mettent en œuvre (entre illustration et activation) la dissolution de cette supposée frontière.

Considérant que l’identité est une fiction qui se performe, un récit multiple et fragmenté, se raconter, faire de sa biographie - de sa geste - une matière première est donc un acte de déconstruction, d’affirmation, d’« empuancement », de révolution moléculaire. Un geste politique de reprise en main de la narration de sa propre légende.

Le moi est une « fiction politique » (Paul B. Preciado entre autres), un « puzzle social » qui vient « tenir lieu d’identité aussi bariolé qu’est inexistante l’imaginaire unité qui en serait le socle » (Clément Rosset), une légende.

Suivant le parallèle entre personne et personnage romanesque établi par Clément Rosset, il est possible d’affirmer que le moi « ne constitue pas l’unité d’une identité personnelle mais l’agrégat de qualités qui lui sont reconnues ou pas au hasard de l’humeur de son entourage. » (*Loin de moi*, Minuit, 1999, p. 88). Ou, pour le dire autrement : « Le « je » tire toute sa substance du « tu » qui la lui alloue.e » Op cit, p. 50.

Moi, une légende ?

Les œuvres réunies dans cette exposition déconstruisent, analysent, critiquent, mettent en questions les phénomènes, les processus, les instances de construction et de légitimation de l’identité/des identités.

Loin d’un geste narcissique, autocentré, ces artistes et ces œuvres reconstruisent et proposent non pas tant de nouvelles identités que des identités choisies.

Le Sujet, le capitalisme, l’autoportrait se développent historiquement en parallèle et constituent autant d’éléments d’un système de domination et de contrôle global. Déconstruire l’autoportrait, la représentation de soi, participe peut-être d’une entreprise de lutte généralisée. Écrire (quels que soient les moyens choisis de cette écriture) son autobiographie revient très certainement, et par essence, à écrire sa propre vie, à l’inventer. Autoportraits, journaux intimes, mémoires, cartographies émotionnelles, bio art et modifications corporelles, art d’attitude, autofictions, mise en scène de soi, infiltration des systèmes de représentation (T.V., cinéma, YouTube, Facebook, littérature...) et de

légitimation (auteur, état civil...) autant de fictions multiples mises en actes par les artistes, autant d'outils. Cette réflexion s'inscrit dans une mise en perspective critique du narcissisme et de l'exhibitionnisme contemporain, mais également la promesse de réalisation de soi par la consommation exaltée par les forces marketing. Il s'agit ici non pas tant de se représenter que de se construire, de s'inventer, de choisir, de refuser les assignations.

Quelle place laisser à la famille, à l'Histoire, à la transmission, à l'héritage? Au nom propre? Aux relations avec le vivant, avec le cosmos? Qu'est-ce qu'une vie? Un événement? Quid de la destinée? Quels rôles performer? Quels masques adopter? Comment faire avec les autres, le genre, l'économie, le souvenir, le temps qui passe, les identités fluides, multiples, mouvantes, le morcellement, le travestissement, l'hybridation, la mise en scène, les masques, les personnages... ?

Des œuvres situées, entre le je et le jeu

Au cœur de la salle d'exposition se déploie un espace de lecture. Y sont rassemblés des livres de diverses natures (romans, catalogues, livres d'artistes, ouvrages théoriques...) ayant tous en commun d'être écrits à la première personne du singulier par des artistes plasticiens. Ce cabinet de lecture pointe l'origine et la dynamique littéraire de ce projet qui propose aux visiteurs et visiteuses un temps suspendu.

Tout au long de l'exposition et, en partenariat avec *Synesthésie* ▸ *MMAINTENANT*, est également activé le projet HERstory initié par Julie Crenn et Pascal Lièvre. Véritable collecte de paroles féministes et activistes et archive en mouvement, ce protocole invite des personnalités à témoigner devant la caméra et en public (les 6 et 7 avril, 4 et 5 mai, 1^{er} et 2 juin, 7 et 8 juillet au MAC VAL, du 13 au 20 mai à Synesthésie ▸ *MMAINTENANT*).

Pour prolonger cette exploration, une publication accompagne le projet. Réunissant une dizaine de prises de paroles à la première personne du singulier, elle ouvre les perspectives vers la recherche, le cinéma, le post-féminisme, la pop, la littérature, ou encore l'histoire de l'art avec des textes de Noémie Aulombard, Érik Bullot, Julie Crenn et Pascal Lièvre, Éric Fassin, Agnès Gayraud, Yannick Haenel, Sophie Orlando, Philippe Vasset...

Frank Lamy

Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman
Roland Barthes par Roland Barthes, Seuil, 1975

L'autoportrait comme invention de soi

L'exposition « Lignes de vie – une exposition de légendes » compte de nombreuses autoreprésentations, qui ne sont pas toutes des autoportraits. On parle d'autoreprésentation quand l'artiste mobilise sa propre image ou son propre corps, sans faire de lui-même ou d'elle-même le sujet de la représentation. L'œuvre alors n'est pas forcément réflexive comme l'est l'autoportrait, genre qui apparaît à la Renaissance, « en même temps que les concepts nouveaux d'individualisme et d'humanisme, avec le développement du capitalisme moderne » (Abigaïl Solomon-Godeau, « Qui est le moi avec lequel on danse? Ou, l'artiste n'est pas présent », in *Dancing with Myself*, Punta della Dogana, éditions Marsilio, Venise, 2018, p. 164).

Quand Chiachio et Giannone, Michel Journiac, Philippe Cazal ou Paul Kindersley se mettent en scène, l'artifice et l'authenticité s'associent. Ils se recréent par le performatif et l'appropriation d'autres registres de représentation.

Émilie Brout et Maxime Marion, comme Elsa & Johanna ou Ariane Loze, se dépersonnalisent et se multiplient, utilisant leur corps comme un médium pour activer des fictions.

Quant à Zanele Muholi, dont le projet photographique est animé par l'urgence de rendre justice et droit de cité à une communauté contrainte à l'invisibilité, c'est par la reprise des codes et des fonctions historiques du portrait qu'elle produit l'*empowerment*. Son esthétique est nourrie par un enjeu éthique de reconnaissance, et réciproquement.

Les œuvres de ces artistes ne portent plus les enjeux d'introspection ou de ressemblance présents dans le projet d'exploration du « moi » et les « fictions de l'individualité », mais traitent avec les rôles sociaux, de classe ou de genre, avec la mutabilité, la diffraction et l'invention de soi. Pour beaucoup d'artistes de l'exposition, il s'agit de choisir les conditions de sa visibilité et de sa perception par les autres, de se « coder » autrement pour construire sa propre légende.

Zanele Muholi a étudié la photographie à Johannesburg. Elle déploie depuis les années 2000 un travail politique et militant, en portant son attention sur la communauté lesbienne en Afrique du Sud. Se définissant comme une « photographe et travailleuse communautaire », elle fabrique une archive dédiée à celles qu'elle appelle les *Black Queers*, des femmes noires qui ne se conforment pas aux attentes de la société traditionnelle africaine. Des femmes méprisées, bannies et marginalisées à qui elle donne une visibilité. Dans une société où les discriminations sont hors-la-loi, où les couples homosexuels peuvent adopter et se marier, subsistent quotidiennement et impunément des actes de barbarie comme des assassinats ou des viols collectifs, aussi appelés « correctifs » ou « curatifs ».

Réalisée sur huit années, *Faces and Phases* est une enquête, un hommage, un monument formé de 338 portraits, dont le sien. Certaines femmes sont photographiées plusieurs fois, à des dates différentes. Certaines ont été tuées ou furent victimes de crimes sexuels. Toutes sont représentées « en majesté ». Le grand format et l'extrême classicisme des prises de vue leur confèrent une image publique et un espace d'affirmation, personnelle et collective, dont elles sont ou furent privées dans leur propre vie.



Zanele Muholi (1972), *Lebo Leptie Phume Daveyton, Johannesburg, 2013*, extraite de *Faces and Phases, 2006-2016*, diaporama de photographies noir et blanc, images numériques © Zanele Muholi. Courtesy of Stevenson, Le Cap/Johannesburg, et Yancey Richardson, New York.



Zanele Muholi (1972), *Molebogeng Raphala Dduza, Johannesburg, 2013*, extraite de *Faces and Phases, 2006-2016*, diaporama de photographies noir et blanc, images numériques © Zanele Muholi. Courtesy of Stevenson, Le Cap/Johannesburg, et Yancey Richardson, New York.

« Leo Chiachio et Daniel Giannone forment un couple artistique. Ils vivent et travaillent à Buenos Aires depuis 2001, date de leur première rencontre. Peintres de formation, ils ont choisi de mettre de côté la peinture au profit du fil et de l'aiguille. Ils mettent leurs corps en scène, au service de leurs messages fantasmagoriques et politiques. Les deux artistes incarnent tour à tour des personnages imaginaires, folkloriques, mythologiques, historiques, réels ou irréels. Inspirés par les cultures populaires, ils revisitent par leurs autoportraits non seulement une iconographie interculturelle (latino-américaine, occidentale, asiatique), mais aussi la notion d'exotisme qu'ils amplifient et subliment. [...] Leurs broderies synthétisent les problématiques genrées et postcoloniales incarnées par une trilogie (Leo, Daniel et leur chien Piolin) attachante et déroutante... »

Texte de Julie Crenn pour l'exposition « Lignes de vie – une exposition de légendes »

Chiachio et Giannone font feu de tout bois pour brouiller les pistes. Le titre *Enmarañados* signifie « emmêlés » (comme une chevelure, ou comme des nœuds de références, des identités multiples?). Leur technique est domestique, marginale, associée au féminin, mais leurs grands formats n'ont rien à envier aux plus somptueux portraits de cour. Certains de leurs motifs viennent d'une imagerie gay, du cinéma ou du monde de la mode, d'autres de Mondrian, Delaunay, ou des miniatures indiennes. Ce foisonnement de références sans hiérarchie produit des œuvres d'un réalisme magique, puisque leur petite famille semble évoluer dans le merveilleux, c'est aussi une revendication du droit à s'autodéterminer, à évoluer en toute liberté au mépris de toute assignation entre les traditions et les codes.



Leo Chiachio (1969) et Daniel Giannone (1964), *Enmarañados*, 2012. Broderie à la main, rayonne, laine et fil à broder, effet lumière sur tissus à motifs, 142×108 cm. Collection privée, Paris. © Chiachio & Giannone, courtesy School Gallery/Olivier Castaing.

Elsa & Johanna travaillent ensemble depuis 2014. Entre portraits et autoportraits, les deux artistes fabriquent à la fois le portrait d'une génération et une autofiction. Les 36 photographies sont extraites de la série *A Couple of Them* (2014-2016), où les artistes règlent et interprètent des mises en scène d'une apparente banalité. Inspirées par de longues observations de New York, où elles se sont rencontrées et qu'elles considèrent comme « un théâtre ouvert », Elsa Parra et Johanna Benaïmous se glissent dans des identités d'emprunt. À partir de situations réelles, elles créent des formes narratives, des espaces de projections cinématographiques pour y incarner des histoires quotidiennes où tout est reconstitué. Elles se vieillissent ou se rajeunissent, franchissent les barrières de classe ou de genre, il ne s'agit pas d'autoportraits mais de simulacres.

En jouant des situations fictionnelles, en mobilisant des registres iconiques familiers (la photographie privée, les autoportraits adolescents, le cinéma ou les séries américaines), elles font la preuve que l'identité n'existe pas : ce que nous donnons à voir est bien plus la somme des perceptions et des projections que nous suscitons dans le regard des autres que le reflet de notre intériorité.

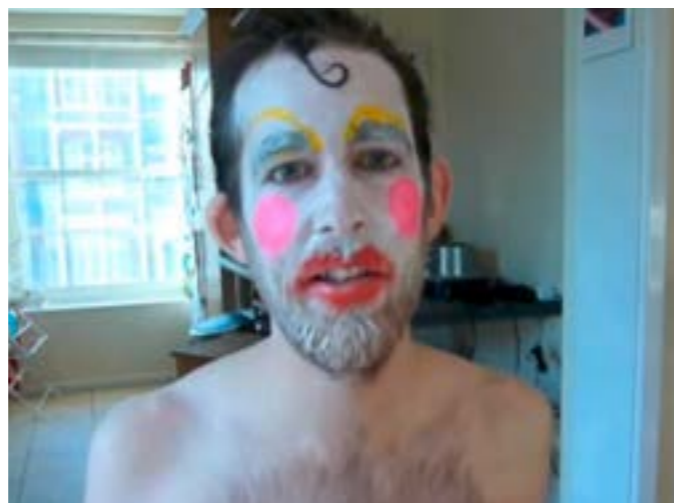


Elsa & Johanna (1990 et 1991), *Untitled*, série *A Couple of Them*, 2014-2016. Photographie numérique, encre pigmentaire sur papier Espon semi-mat, contrecollage aluminium, encadrement bois blanc, 90×63 cm. Courtesy Galerie La Forest Divonne. © Adagp, Paris, 2019.

Tout au long des cinquante vidéos de sa playlist « Makeup Tutorials » sur sa chaîne YouTube, Paul Kindersley incarne des célébrités (Michelle Obama, Boris Johnson, Jésus, etc.) et des « caractères » (l'ex-petit ami triste, l'hôtesse de l'air, le singe, la jeune fille en fleurs, etc.).

Cinquante ans après les expériences filmées de Bruce Nauman, les courtes vidéos reprennent sur le mode de la mascarade les codes de l'autofilmage des Youtubeurs. Filmé de face assis dans sa cuisine ou sa salle de bains, Kindersley s'adresse au spectateur, présente les outils et matériaux qui vont servir à ses métamorphoses (parfois du maquillage, parfois de la peinture, appliquée même au pinceau-brosse), et fait preuve d'un enthousiasme inébranlable.

L'ironie pince-sans-rire et l'extravagance esthétique des parures font de ces séquences des parodies *queer* des « tutos » diffusés sur Internet mais aussi d'une certaine idée de l'artiste, profond, authentique et génial. Elles s'inscrivent avec légèreté dans la tradition des autoportraits de l'artiste en clown, en saltimbanque, de mèche avec le spectateur pour faire valser les rôles sociaux.



Paul Kindersley (1985), *Hangover Cure—Makeup Tutorial*, 20 janvier 2012, vidéo YouTube, 4'16", *Fresh Faced Baby—Makeup Tutorial*, 16 janvier 2012, vidéo YouTube, 7'11". Captures de vidéos, images numériques. Courtesy de l'artiste et de Belmacz

Le duo et couple d'artistes formé par Émilie Brout et Maxime Marion travaille ici à partir de documents amateur trouvés sur le Web. Ils posent la question du statut de ce gigantesque stock périssable et pourtant archivé, gratuit et pourtant très rentable, intime et pourtant accessible à tous. Pour la série *Ghosts of your Souvenir* (photos du Forum romain, de la tour Eiffel, du Louvre ou du pont du Rialto, entre autres), ils se sont appropriés des vues publiées par des inconnus sur lesquelles ils apparaissent seul ou à deux.

« Le projet comporte ainsi une dimension performative – se rendre physiquement sur des lieux d'intérêt et y rester durant plusieurs heures dans le but d'être indirectement photographié – et une dimension d'enquête : à partir des informations de lieux et dates de notre présence, retrouver après-coup parmi les images publiées en ligne celles où nous apparaissions. S'inscrivant dans une approche renouvelée et étendue de la photographie, nous opérons un déplacement dans l'acte de l'autoportrait. »

Notice extraite du site Internet des artistes

Dans leur contexte initial d'apparition, ces images « pauvres » sont des selfies, des autoportraits publics, des indices d'activité. Regroupées en série, elles forment un autoportrait : celui des artistes, qui apparaissent diffractés, dispersés, périphériques. Maxime Marion, Émilie Brout, ou les deux ensemble sont à la fois omniprésents et fantomatiques.



Émilie Brout (1984) et Maxime Marion (1982), *Ghosts of your Souvenir*, 2014-en cours. Série d'autoportraits trouvés en ligne, tirages photographiques sous Plexiglas, Dibond, cadres en bois, 174×106 cm. Courtesy Galerie 22,48 m², Paris.

Dans ce récit de soi sans aucun rapport avec une biographie à l'intention totalisante, Roland Barthes déjoue d'une part l'idée de vérité associée à ce genre littéraire, et d'autre part l'unité supposée de la personne. Il pose la question de la distance appropriée, de la mise à distance de soi, des critères pour se définir et se raconter. Il emploie dans un même fragment le « je » et le « il » pour se référer à l'un ou l'autre de ses « moi », ou plus exactement de ses personnages. Et si le « je » est fragmenté, pluriel, la forme de l'ouvrage repose aussi sur l'alternance : souvenirs, images photographiques, listes, dialogues, citations, commentaires de son propre travail, etc.

Le livre du Moi

Ses « idées » ont quelque rapport avec la modernité, voire avec ce qu'on appelle l'avant-garde (le sujet, l'Histoire, le sexe, la langue) ; mais il résiste à ses idées : son « moi », concrétion rationnelle, y résiste sans cesse. Quoiqu'il soit fait apparemment d'une suite d'« idées », ce livre n'est pas le livre de ses idées ; il est le livre du Moi, le livre de mes résistances à mes propres idées ; c'est un livre *récessif* (qui recule, mais aussi, peut-être, qui prend du recul).

Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman – ou plutôt par plusieurs. Car l'imaginaire, matière fatale du roman et labyrinthe des redans dans lesquels se fourvoie celui qui parle de lui-même, l'imaginaire est pris en charge par plusieurs masques (*personae*), échelonnés selon la profondeur de la scène (et cependant *personne* derrière). Le livre ne choisit pas, il fonctionne par alternance, il marche par bouffées d'imaginaire simple et d'accès critiques, mais ces accès eux-mêmes ne sont jamais que des effets de retentissement : pas de plus pur imaginaire que la critique (de soi). La substance de ce livre, finalement, est donc totalement romanesque. L'intrusion, dans le discours de l'essai, d'une troisième personne qui ne renvoie cependant à aucune créature fictive, marque la nécessité de remodeler les genres : que l'essai s'avoue *presque* un roman : un roman sans noms propres.

Lucidité

Ce livre n'est pas un livre de « confessions » ; non pas qu'il soit insincère, mais parce que nous avons aujourd'hui un savoir différent d'hier ; ce savoir peut se résumer ainsi : ce que j'écris de moi n'en est jamais *le dernier mot* : plus je suis « sincère », plus je suis interprétable, sous l'œil d'autres instances que celles des anciens auteurs, qui croyaient n'avoir à se soumettre qu'à une seule loi : l'*authenticité*. Ces instances sont l'Histoire, l'Idéologie, l'Inconscient. Ouverts (et comment feraient-ils

autrement ?) sur ces différents avènements, mes textes se déboîtent, aucun ne coiffe l'autre ; celui-ci n'est rien d'autre qu'un texte *en plus*, le dernier de la série, non l'ultime du sens : *texte sur texte*, cela n'éclaircit jamais rien. »

Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, in *Œuvres complètes*, t. IV, Éditions du Seuil, 2002, pp. 695-696.

« Pourquoi cette dimension du "je" et de la mise en action de son propre corps dans la danse et dans la politique est-elle aussi largement articulée à des dimensions raciales, au genre et à l'orientation sexuelle ? C'est sans doute parce que les œuvres du XX^e et du XXI^e siècle sont contemporaines de ce que l'on a appelé la crise du sujet. La multiplication de la présence du "je" dans les œuvres est ainsi contemporaine d'un moment où la notion d'individu, de sujet souverain, autonome, doté d'une identité fixe, a été remplacée par une conception de l'individu comme un réseau en perpétuelle métamorphose ou transformation, soumis à des forces et à des déterminismes sociaux, culturels, de race, de genre, d'orientation sexuelle, etc. »

Martin Bethenod, entretien avec Florian Ebner, catalogue d'exposition *Dancing with Myself*, Punta della Dogana, Éditions Marsilio, Venise, 2018, p. 149.

Les identités « de combat »

« J.J., pour Jewish Jane. Jane Berkowitz, 18 ans, résidente du complexe immobilier Samuel LeFrak, du nom d'un philanthrope qui voulait améliorer les conditions de logement du travailleur new-yorkais. Techniquement, LeFrak n'est pas une cité HLM, elle n'est d'ailleurs pas gérée par la ville. Située dans un coin excentré du Queens, à Corona, entre Junction Boulevard, la 57^e avenue, la 99^e rue et l'autoroute express de Long Island, LeFrak arbore vingt barres de seize étages comme les dents brunes et cariées d'un SDF. Seize hectares, 14 000 habitants. Le complexe a été construit entre 1960 et 1969 pour accueillir les *blue-collar*, les ouvriers qui ne pouvaient pas s'offrir de logement à Manhattan. Quelques barres possèdent des noms de villes ou de pays : London, Paris, Mandalay, USA, Chile, Panama. J.J. a grandi dans une barre peuplée essentiellement de Juifs russes et ukrainiens. Beaucoup d'entre eux ont fui les camps de concentration ruskoffs pour s'offrir une vie meilleure au pays de l'Oncle Sam. Ses parents, nés en URSS, étaient chercheurs. Et dissidents. En Amérique, ils ont connu le déclassement économique. Andrei, son père, s'est trouvé un job de prof de technologie dans un lycée public de Rego Park, et Anita, sa mère, un boulot d'archiviste au palais de justice du Queens. C'est mieux que le goulag, même si Anita a pris la mauvaise habitude de se servir un verre de vodka tous les matins au petit déjeuner. J.J. a fréquenté un lycée public de Corona, à majorité hispanique, parce que ses parents sont des intellectuels éclairés désireux que leur fille grandisse dans le melting-pot new-yorkais. En guise de melting-pot, J.J. a découvert la culture des gangs. Il y a des prodiges du basket-ball qui jouent des parties très physiques et techniques qu'on appelle The Blacks ; les Ñetas qui essayent de monter leurs premières opérations de deal massif en bas des tours. Pour beaucoup de jeunes Noirs, le choix est simple :

Wilson ou Smith & Wesson. Un ballon de basket ou un flingue. Les jeunes Hispaniques s' enrôlent dans les DDP (Dominicans Don't Play) ou dans les Latin Kings, deux gangs latinos qui contrôlent des centaines de *blocks* dans les quartiers populaires de New York. Le panier ou le casier. Les Juifs, eux, restent en retrait dans leurs bâtiments, et quand il fait chaud, des vieillards échappés des goulags jouent aux échecs pendant des heures.

Victime de harcèlement scolaire de la part d'un gang de filles, de grandes gueules dominicaines et boricuas, J.J. s'est liée d'amitié avec les quatre jeunes filles juives du lycée et a formé son propre gang un jour froid de novembre: le CJJ57th. Pour Corona Jewish Junction. Junction indiquant la proximité de Junction Boulevard qui borde LeFrak et 57th désignant tout simplement leur *hood*, le quartier. Dans la rue on les appelle les Cee Jay. [...]

Dans la cour, toutes les filles parlent de la nouvelle. "Une gangsta juive de Corona. Elle a fondé le gang des Cee Jay. Mais c'est quoi ce gang?" Les filles demandent: "Est-ce qu'elle a un nom?" Avoir un nom dans la rue, en 1990, c'est être un gros dealer qui roule en Benz ou un membre de gang qui n'hésite pas à écrire son nom loin de sa base, dans des quartiers reculés, voire hostiles. J.J. a un nom. Le tag Cee Jay a été vu un peu partout dans les cinq *boroughs* de la ville. Une longue traînée acrylique qui part du Queens et qui remonte jusqu'au Bronx, en éclaboussant Brooklyn et Manhattan, pour mourir comme une vague polluée sur les rivages de Staten Island. Dehors, son *crew* est vraiment actif. Cinq filles qui défendent le nom et les couleurs. Depuis que J.J. fait son temps à Rikers, Viper est la cheffe par intérim.»

Karim Madani, *Jewish gangsta: aux origines du mouvement goon*, Marchialy, Paris, 2017, pp.35-36; 94.

Chloé Delaume, « S'écrire mode d'emploi », 2008. Née en 1973, auteure d'une vingtaine d'ouvrages, Chloé Delaume est l'une des voix de l'autofiction en France, terme inventé en 1977 par Serge Doubrovsky pour proposer un nouveau genre romanesque, où tous les événements seraient strictement réels et où la recherche serait celle d'une réinvention de soi, puisque l'auteur et le héros-narrateur ont le même nom. Pour Chloé Delaume, l'écriture a été une question de survie, mais ses récits n'ont jamais été des confessions, des autobiographies au sens traditionnel. Ils naissent d'une expérimentation, souvent éprouvante, comme de laboratoire: de création littéraire et de création de soi à la fois, dans un sens politique.

« S'écrire mode d'emploi »

Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction. Je le dis, le redis, sans cesse partout l'affirme. Je m'écris dans des livres, des textes, des pièces sonores. J'ai décidé de devenir personnage de fiction quand j'ai réalisé que j'en étais déjà un. À cette différence près que je ne m'écrivais pas. D'autres s'en occupaient. Personnage secondaire d'une fiction familiale et figurante passive de la fiction collective. J'ai choisi l'écriture pour me réapproprier mon corps, mes faits et gestes, et mon identité. [...]

Faire acte d'autofiction. De façon frontale ou détournée, par l'allée principale ou les chemins de traverse. Toujours y revenir, car revenir au Je pour ne pas qu'il se noie dans le réel débordant de fictions collectives. Familiales, religieuses, économiques, politiques, sociales. Avènement des fables et du storytelling. Dissolution de l'individu dans le flux des fictions en cours. Songer aux travaux récents de Bernard Stiegler, *Mécréance et Discrédit, les sociétés incontrôlables d'individus désaffectés*. À Miguel Benasayag, aussi, *Le Mythe de l'individu*. Conclure: écrire le Je = un acte de résistance; autofiction = un geste politique. Écrire le Je ne relève en rien du narcissisme, mais de l'instinct de survie dans une société où le capitalisme écrit nos vies et les contrôle.

S'écrire, mode majeur Je, pourquoi. Dans mon cas se décèle: problème identitaire. Mon Je est fragmenté, analyser de quoi il peut être constitué. Pour ça le décomposer; les remugles du vieux Moi, l'actuelle Chloé Delaume, étudier chaque parcelle. Faire de l'autofiction une sorte d'hygiène mentale, parce que l'autofiction ira toujours plus loin que la psychanalyse. Diagnostic: bipolaire à tendance psychotique. Ne peut être gérée par un divan pluché, les ressorts risquent juste de lui filer le tétanos.

Préciser l'écriture, un mode conjuratoire. Ajouter: l'écriture peut

être une thérapie, mais. L'important c'est de produire de la littérature. S'écrire est différent de consigner sa vie. Il s'agit de s'écrire, pas de se rédiger. Le mouvement implique une préoccupation esthétique, dans l'écriture comme dans la vie. Faire de sa vie une œuvre d'art, et d'une œuvre d'art sa vie. L'autofiction invite le lecteur à se pencher sur la façon dont s'écrit sa propre existence. Sur la place de son Je dans la vie.[...]

S'écrire ne relève pas d'une démarche narcissique, n'en déplaise à tous ceux qui voient dans le genre autofictif la marque d'un ego en mal d'épanouissement. Déployer un Je-monde ne veut pas dire consigner ses petites anecdotes, ni verser uniquement dans l'auto-thérapie. Même s'il va de soi que la psychanalyse ne peut être étrangère à cette discipline; creuser en soi, pleines mains, fait partie intégrante de la pratique de l'autofiction.

User de la fiction pour construire, reconstruire, le passé le présent signifie rester maître de son propre destin. Contrer Parques et *fatum*, se redresser par le biais des techniques narratives. Ne jamais filer doux, tisser son quotidien. Dire non, rester debout. Se réappropriar sa propre narration existentielle, utiliser la langue pour parer aux attaques rampantes et permanentes issues du Biopouvoir. Position verticale, riposte politique.

Pratiquer l'autofiction revient à dire: le roman de ma vie, je peux le transformer dès le prochain paragraphe, je peux le modifier et modifier le monde dans lequel je m'inscris. C'est à moi que revient la responsabilité du chapitre en cours. »

Chloé Delaume, « S'écrire mode d'emploi », intervention le 25 juillet 2008 au colloque *Autofiction(s)*, dirigé par Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche, Centre culturel international de Cerisy. Texte publié, également disponible sur <http://classes.bnf.fr/ecirela-ville/ressources/delaume.pdf>

Tableau portant l'inscription « J. E. Liotard de Genève Surnommé le Peintre Turc peint par lui même à Vienne 1744 », commandé par le grand-duc de Toscane pour la collection des autoportraits du palais des Offices, à Florence.

Né à Genève, Jean-Étienne Liotard était l'un des portraitistes les plus appréciés de son époque, spécialisé dans le pastel et la miniature. Artiste itinérant, il voyageait d'une cour à l'autre en fonction des opportunités et des commandes. Il séjourne quatre ans à Constantinople, un an à Iași en Moldavie, deux années à la cour de l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche, puis Paris, Londres... avant de se marier et de se fixer à Genève en 1756. Liotard a réalisé tout au long de sa carrière entre vingt et trente autoportraits. Il ne s'agit pas d'exercices de style ni d'introspection mais de théâtralisation de soi. Pour plusieurs historiens de l'art, Liotard a travaillé son apparence au service d'une autopromotion, voulant apparaître comme un personnage bizarre et cosmopolite. Il adopte le costume turc dès son séjour ottoman, puis se laisse pousser la barbe en Moldavie, ne la rasant qu'en 1756 (comme condition à son mariage). Si ces travestissements « exotiques » sont au service d'une singularisation et cherchent à composer une identité sociale, la réalisation et la circulation de nombreux autoportraits ne peuvent que les propager.



Jean-Étienne Liotard (1702-1789), *Autoportrait*, 1744. Pastel sur papier, 61×49 cm. Galerie des Offices, Florence.

Artiste conceptuel argentin, David Lamelas recherche dans ses œuvres une mise en crise des fonctions traditionnelles de la représentation. Empruntant à des esthétiques marquées, brouillant la distinction entre art et information, ou faisant dérailler le rapport texte/image, il offre une réflexion sur la réception et l'interprétation de l'image.

En 1974, précédant les impostures photographiques de Cindy Sherman aussi bien que les collusions actuelles entre le monde de l'art et le *star system*, il se représente en rock star :

« Je vivais à Londres, je voulais être une star du rock, et j'ai pensé qu'il me fallait une photographie; c'est entièrement une affaire d'image. Je me suis dit ensuite que la photographie est un formidable support de représentation de la fiction, parce que les gens, quand ils voient une photographie, pensent que c'est réel. Je me suis donc photographié en rock star! »

« On the Road. David Lamelas Talks to Ian White », in *Frieze*, juin-juillet 2006, p. 255.



David Lamelas (1946), *Rock Star (Character Appropriation)*, 1974. Photographies noir et blanc, 14 éléments, dimensions variables (entre 13,5×17 cm et 15×30 cm).
Collection Fundação de Serralves-Museu de Arte Contemporânea, Porto.

« Le carton d'invitation à l'exposition de Judy Chicago (1971) au California State College, paru notamment en pleine page dans la très influente revue d'art américaine *Artforum*, se lit comme une déclaration de guerre: une photo en noir et blanc montre l'artiste aux cheveux courts sur un ring – l'accoutrement professionnel, la pose décontractée et le défi du regard ne laissent aucun doute sur sa détermination. La mise en scène de Chicago en boxeur était la parodie d'un stéréotype masculin et en même temps l'expression de sa volonté de se frayer un chemin à coups de poing dans un monde aux standards majoritairement définis par les hommes. Sur un mur face à l'entrée de la galerie, on pouvait lire: "Par la présente, Judy Gerowitz (nom de famille de son premier mari) se défait ici de tous les noms qui lui ont été imposés par la domination sociale de l'homme et choisit librement son propre nom Judy Chicago." »

Barbara Hess, in Uta Grosenick, éd., *Women Artists*, Taschen, Cologne, 2001, p. 78.



Judy Chicago (1942), *Boxing Ring Ad*, 1970. Photographie noir et blanc par Jerry McMillan parue dans *Artforum*, décembre 1970. © Adagp, Paris, 2019.

Dans les années 1970, l'artiste autrichienne Valie Export utilise son propre corps comme un médium de protestation, de revendication, d'interrogation. Pour cette photographie programmatique, elle adopte une pose de défi, féministe et générationnel. Elle montre au spectateur un paquet de cigarettes de la marque autrichienne Smart Export dont elle s'est approprié l'emballage pour y imprimer son nom d'artiste et son portrait: « Valie Export – *semper et ubique* [toujours et partout] ».

Elle expliquera plus tard: « Export, c'est toujours et partout. Cela veut dire m'exporter. Je ne voulais porter ni le nom de mon père, ni celui de mon mari; je voulais chercher mon propre nom. » S'inventer son nom est ainsi une réappropriation de sa propre destinée et une désassignation.



Valie Export (1940), *Smart Export/Selbstporträt* (1967-1970). Photographie gélatino-argentique, paquet de cigarettes, 19,5×17,2 cm et 31,5×29×11 cm. Collection du MoMA, New York.
© Adagp, Paris, 2019.

Autofiction et fictions d'artistes

En lisant en 1975 *Le Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky a l'intuition qu'il y a, dans l'écriture personnelle de soi, une voie encore inexplorée. Il l'appelle « autofiction ». Affirmation paradoxale, elle lui permet de conjuguer la transcription de la cure analytique et l'absence de règles que confère le mode fictionnel: « C'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique mais dans la production du texte. »

Mais aussitôt créé, le mot échappe à son auteur et à ses définitions. Sans doute parce qu'il correspond d'une part à une crise du roman traditionnel et du statut de l'auteur, et d'autre part parce qu'il ouvre la possibilité de réinvestir le matériel biographique avec une totale liberté formelle. Dans les mêmes années, le champ

artistique est marqué à la fois par l'émergence des « mythologies personnelles » et par des pratiques critiques sur l'image, la représentation et les valeurs institutionnelles.

La notion d'« autofiction » permet de relire dans les arts visuels la question de la signature, de la célébrité, de l'authenticité de l'artiste. Dans l'exposition « Lignes de vies – une exposition de légendes », les artistes jouent et manipulent leur identité en créant des événements imaginaires, des alter-ego, voire des artistes fictifs. Christian Boltanski reconstitue des souvenirs qui n'ont jamais existé, Hubert Renard écrit la biographie vraie d'un artiste fictif, prénommé Hubert Renard, Unglee inverse le point de vue en créant de son vivant une célébrité posthume, Princia Itoua Dickelet invente l'artiste Kanye Mendel et lui prête une bonne part de sa biographie.

« Vestiges d'une histoire qui n'est plus, inutiles et parfois presque laids, ces objets auraient dû disparaître. Boltanski leur rend une dimension émotionnelle et esthétique. Que l'on ne s'y trompe pas, ce ne sont pas des objets ayant appartenu à Christian Boltanski, mais bien la recombinaison symbolique d'un imaginaire d'objets. [...]

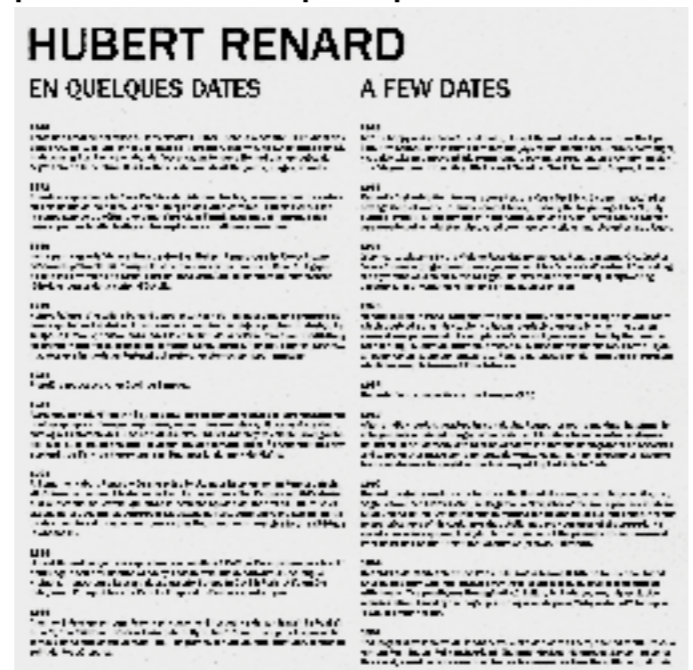
Mais là encore, l'artiste joue de mots et d'écritures, préférant le faux-semblant à une vérité invraisemblable. Christian Boltanski bouleverse la simple dualité entre l'histoire et la fiction. En fait, tout est faux, tout est recomposé, mais l'émotion est vraie, dense et tragique. *L'Essai de reconstitution* devient la présentation banale d'une mémoire collective. Avec une économie expressive, l'artiste est parvenu à dresser une sorte d'inventaire symbolique des mots qui ne sont plus. Ainsi qu'il le souhaitait, *L'Essai de reconstitution* est à bien des égards le miroir de notre propre enfance. »

Isabelle Verdier et Thierry Verdier, notice de l'œuvre. La notice intégrale est disponible sur le site du Frac Occitanie.



Christian Boltanski, *Essai de reconstitution en pâte à modeler d'objets ayant appartenu à C. Boltanski entre 1948 et 1954, 1970-1971*. Métal et plastiline, 43×60×40 cm. Collection Frac Occitanie, Montpellier. © Adagp, Paris 2019. Photo © Florian Kleinfenn.

Hubert Renard invente « Hubert Renard », artiste fictif et exemplaire, dont la carrière aurait démarré dans les années 1970. Les modes d'apparition de son œuvre sont multiples : catalogues, cartons d'invitation, affiches, photographies d'expositions, de vernissages, d'installations, articles de presse, conférences, correspondances, etc. Ils forment une documentation qui légitime et valide l'œuvre de l'artiste au sein du système de l'art. Pour « Lignes de vies – une exposition de légendes », il met en abyme le titre de l'exposition et le code muséal de la rétrospective. Son œuvre est une biographie dont les événements n'ont jamais existé. Une fiction qui emprunte le style de la célébration du grand artiste. La parodie a ici une valeur critique, celle de la fabrication d'une vie légendaire qui vient soutenir et parachever l'œuvre plastique.



Hubert Renard, *Biographèmes* (titre provisoire), 2019, texte en français et en anglais, lettrage vinyle adhésif noir mat, environ 130×130 cm. Œuvre produite pour l'exposition « Lignes de vies – une exposition de légendes » du 30 mars au 25 août 2019.

Unglee s'est fait connaître à la fin des années 1970 par ses films expérimentaux puis dans les années 1980 par ses photographies de tulipes. Le portrait, l'autoportrait, la célébrité, la tradition des vanités sont des thèmes récurrents chez Unglee. Dans sa dernière exposition en date, « Comme un désir d'éternité, le show » (1^{er} décembre 2018-12 janvier 2019), il exposait une série de portraits d'actrices, incarnées par lui-même. Ingrid Luquet-Gad relie cette série de « portraits de l'artiste en actrice de cinéma » à la fois à *Disparition* et à la figure tutélaire de Rose Sélavy :

« Dans les années 1990 déjà, Unglee se fait remarquer par des autoportraits qui ne visent pas tant à un surplus de présence qu'à l'exact contraire : l'occupation de l'espace médiatique par l'absence. Avec *Disparition*, il construit son mythe à rebours et disperse au gré des revues d'art une quarantaine de nécrologies fictives déplorant sa perte, celle d'un cinéaste de talent et d'un photographe raide dingue de tulipes. Il faut croire que les fleurs siéent aux amoureux de l'art total, puisque l'on jurerait à la galerie Christophe Gaillard sentir sur la nuque le souffle encore chaud de Rose Sélavy, l'alter ego féminin de Marcel Duchamp. »

Ingrid Luquet-Gad, « The show must go on », *Les Inrockuptibles*, 12 décembre 2018, p. 78.



Unglee, *Disparition*, 1993-2017. Ensemble d'articles et d'archives relatant la disparition d'Unglee dans la presse artistique. © Adagp, Paris 2019

Depuis quelques années, Princia Itoua Dickelet vit à travers un personnage, un alter ego nommé Kanye Mendel. « L'histoire de Kanye Mendel est une histoire sans fin. Elle continuera tant que je suis vivant. » L'artiste raconte l'histoire de Kanye dans un livre intitulé *Kanye : une nuit d'hiver*. On y apprend que Kanye a fui les révoltes des townships sud-africains pour s'installer en France en 1985. La fiction croise l'expérience réelle de Princia Itoua Dickelet qui a quitté le Congo-Brazzaville pour s'installer à Metz. Avant son départ, sa mère lui a dit : « Va voir tomber la neige. » La phrase marque son esprit et devient le titre d'une performance qu'il a réalisée pour son diplôme à l'École des beaux-arts de Metz. Ici sont réunis, sous la forme d'une installation, un ensemble d'œuvres et d'archives relatant le parcours de Kanye Mendel. Les objets et le mobilier sont fabriqués à partir de bois d'essences différentes hybridées les unes avec les autres. Sur le dos d'un maillot de football est floquée la mention « je ne suis », une référence à *Bartleby*, mais aussi l'affirmation d'un refus d'une assignation identitaire. Avec son alter ego, l'artiste développe une réflexion sur l'identité, l'exil, l'appartenance et l'existence entre deux.

Texte de Julie Crenn pour « Lignes de vies – une exposition de légendes »



Princia Itoua Dickelet, *En l'absence de souvenir*, 2016-2017. Album photographique de famille, édition, impression laser et jaquette en impression jet d'encre, 17×12 cm. © Princia Itoua Dickelet.

Jacques Lecarme est un chercheur en littérature contemporaine. Il est l'un des promoteurs de la notion d'autofiction. L'invention du terme et le livre qui l'inaugure, «*Le fils*» (1977) sont en liens étroits avec l'expérience de la cure analytique dans laquelle le sujet ne cesse d'interroger et de remettre en question le «roman familial». Jacques Lecarme, en se replaçant dans les enjeux autour de la mise à mort de la psychologie, du récit et de l'auteur, voit dans cette notion un moyen d'analyser les écritures contemporaines et le statut de la fiction. L'héritage du nouveau roman et, en particulier, sa figure emblématique, Alain Robbe-Grillet, lui apparaît comme étant la réalisation la plus aboutie du projet énoncé par Serge Doubrovsky : une aventure du langage.

«**Doubrovsky, en dépit de sa revendication romancière, reste rivé au geste autobiographique ; Alain Robbe-Grillet, lui, fuit par tous les moyens, et les plus rusés, le réalisme référentiel. Dans toute la saga doubrovskienne, il n'y a pas un seul personnage fictif ; la trilogie robbe-grilletienne, elle, s'organise structurellement autour de l'ostensiblement fictif Henri de Corinthe. Le champ de la fiction intègre chaque élément – Brest, Paris, le STO – et jusqu'au nom même d'Alain Robbe-Grillet, devenu fictif, figure comme un *replicant*, au pays de la fiction, du Alain Robbe-Grillet socialement identifié : il en devient, en régime "pseudo", le pseudonyme-homonyme. [...]**

Ici compte le seul projet, qui était de fictionnaliser jusqu'à son état civil et d'exclure toute information d'ordre historique ou génétique. Si Doubrovsky, le vrai, ne parvient pas à définir un Doubrovsky fictif, la personne réelle de Robbe-Grillet, elle, se dissout et se métamorphose dans la fausseté corinthienne. Ici s'impose le recours à la catégorie bergsonienne de la fabulation. Les mythes, les superstitions, les fables, les fictions, auraient, selon Bergson, pour fonction essentielle de nous prémunir contre les intolérables vérités de la raison et de la science. Contre ces vérités, l'élan vital doit produire des croyances magiques et absurdes. Et Freud lui-même a montré l'efficacité de la fonction de la méconnaissance. Robbe-Grillet a donné un nouveau départ à cette métamorphose du vieux récit de vie en un opéra fabuleux.»

Jacques Lecarme, *Encyclopaedia Universalis*, article «*Autofiction*», Paris, 2011, p. 492.

Chloé Delaume est écrivaine, performeuse et éditrice. Dans *La Règle du Je*, elle analyse sa pratique de l'autofiction dont elle est l'une des représentantes contemporaines les plus reconnues. Elle prend ainsi position dans un champ théorique élaboré dans les années 1970 en particulier par l'écrivain Serge Doubrovsky, inventeur du terme, et par le critique Jacques Lecarme. Pour elle, au contraire, l'autofiction est une manière de s'inscrire dans une histoire littéraire qui remonte à l'Antiquité. Et dans sa pratique d'écriture, l'autofiction est un laboratoire : «*Le laboratoire de la déconstruction, de la dissémination, de la prolifération folle des Je.*»

«**Je m'appelle aujourd'hui parce que j'ai imposé un second commencement. Où la fiction toujours s'entremêle à la vie, où le réel se plie aux contours de ma fable. Celle que j'écris chaque jour, dont je suis l'héroïne. Mon ancien Je par d'autres se voyait rédigé, personnage secondaire d'un roman familial et figurante passive de la fiction collective. Me réapproprier ma chair, mes faits et gestes comme mon identité ne pouvaient s'effectuer que par la littérature. Je ne crois plus en rien, si ce n'est en le Verbe, son pouvoir tout-puissant et sa capacité à remodeler l'abrupte. S'écrire, c'est pratiquer une forme de sorcellerie.**

Personnage de fiction, statut particulier. Maîtriser le récit dans lequel j'évolue. Juste une forme de contrôle, de contrôle sur ma vie. La vie et l'écriture, les lier au quotidien. Injecter de la vie au cœur de l'écriture, insuffler la fiction là où palpète la vie. Annihiler les frontières, faire que le papier retranscrive autant qu'il inocule. ça ne m'intéresse pas d'être juste écrivain.

L'autofiction était pour moi un territoire, un terrain vaste et vague où bâtir des possibles cimentés de vécu. Je m'y installais donc, intimement persuadée que j'y avais ma place. Que là était ma place. Puisque tout mon travail ne déclinait que le Je. Puisque je m'inventais de texte en texte, de livre en livre, de pièce sonore en performance. Je me sentais enfin reliée à une histoire qui pouvait me convenir : elle était littéraire. Je ne suivais aucune trace, je rôdais en creusant un sillon singulier dans la terre meuble d'un champ où la boue à jamais serait faite de mes pleurs.»

Chloé Delaume, *La Règle du Je*, PUF, collection «*Travaux pratiques*», Paris, 2010, p. 6 -7.

Le terme de « mythologie personnelle », employé en 1972 par l'organisateur de la Documenta 5 de Kassel, Harald Szeemann, associait des créateurs anonymes d'art populaire ou d'art brut à des artistes aussi divers que Jean Le Gac, Joseph Beuys ou Étienne-Martin. Harald Szeemann proposait de voir comment des pratiques quotidiennes, parfois à forte charge affective, s'élevaient au rang de nouvelles mythologies. Sandrine Morsillo, commissaire d'exposition et maître de conférences en arts plastiques à l'université de Paris I, a fait une recherche sur l'utilisation de l'autofiction dans le contexte des années 1970 et des « mythologies personnelles » par trois artistes : Christian Boltanski, Gérard Gasiorowski et Jean Le Gac. L'identité de l'artiste tient pour eux un rôle existentiel. Jean Le Gac le disait en 1973 : « J'ai compris que si je suis capable d'inspirer une fiction, alors il y aura une preuve de mon existence... »

« Dès 1976-1977, dans une série intitulée *Et le peintre*, Jean Le Gac utilise des noms d'artistes différents dans les textes qui accompagnent les dessins et les photos : *King Brayton, Francis Benedict, Asphaldo Chaves, Ange Glacé* (son anagramme presque), *Bill Hawkes, Florent Max, Peter Stevens, le Peintre L...* D'autres noms pourraient encore être cités. Chacun appartenant à une étape de sa réflexion et à une aventure du Peintre. L'hétéronymie s'accompagne pour Le Gac d'un désir d'effacement pour laisser advenir en lui les multiples figures. Il ne dissimule d'ailleurs pas qu'il est l'auteur, ces pseudonymes fonctionnent simplement comme des noms de personnage. L'image du peintre et le rôle du peintre qu'il endosse vont lui permettre de retrouver un plaisir de peindre sans complexe et vont lui procurer « la sensation d'une découverte imminente ». En 1981, dans la série des *Délassements*, l'artiste va recopier au pastel les illustrations de livres d'aventure de son enfance. Le peintre n'a pas d'inspiration puisqu'il va jusqu'à recopier des illustrations. Mais sa faiblesse devient une force car ce peintre « raté » fréquente la pègre. Autrement dit, la peinture n'est finalement pour lui qu'une couverture. Ainsi, apparaît le sens des textes et les citations d'œuvres ainsi que le procédé de mise en abyme. Sens qui peu à peu nous éloigne de l'illustration copiée. D'ailleurs, les textes qui accompagnent ces réalisations dessinées ou photographiées sont inscrits à même les toiles ou tapés à la machine, encadrés... Ils ne racontent pas ce que l'image montre, pas plus que l'image n'illustre ce que dit le texte. En décalage, ils construisent une image du peintre et de l'histoire de la peinture. Le texte permet donc cette position double : l'acteur dans le rôle du peintre et le narrateur en observateur

qui se place, comme il le dit, « au-dessus de l'épaule du peintre ». Point de vue où la réalité engendre la fiction qui à son tour met en relief la « vérité des faits ». »

Sandrine Morsillo, « Autofictions visuelles et identités artistiques », 2016, article publié sur le site autofiction.org, édité par Isabelle Grell.

Isabelle Grell est une chercheuse en littérature, spécialiste de l'écriture fictionnelle chez Sartre. Elle participe depuis plusieurs années à un groupe interdisciplinaire consacré à la genèse de l'autofiction. Elle dirige également avec Arnaud Genon le site autofiction.org. Dans l'étude qu'elle a fait paraître chez Armand Colin en 2014, elle montre la plasticité de la notion d'autofiction et sa présence importante dans d'autres champs de la création, notamment la photographie, la vidéo et l'édition de bandes dessinées. Le panorama qu'elle dresse du roman graphique contemporain met en évidence que le genre de l'autofiction, loin de se réduire au narcissisme et à la chronique quotidienne, aborde les fractures de l'histoire et de la société: le racisme, la colonisation, la marginalité, la discrimination ou la liberté individuelle.

« La bande dessinée serait-elle le genre idéal pour la pratique de l'autofiction? Étant limitée en nombre de pages et de place pour le texte, il n'est possible de dire sa vie, dessiner sa vie qu'en tranches qui prennent parfois une forme de carnets formant le tome I, II... d'une expérience personnelle réelle. En 1972 paraît le premier comic autobiographique, de Justin Green, appelé *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* retraçant ses difficultés psychologiques à se soumettre à une vie « normale ». Comme pour la littérature, la BD autofictionnelle traite des thèmes aussi différents que récurrents tels la politique dictatoriale (*Mauss* d'Art Spiegelman, Marjane Satrapi, *Persepolis*; *Chroniques Birmanes* ou *Chroniques de Jérusalem* de Delisle; *Marzi* de Sowa et Savoia; Nicolas Wild, *Comment je ne me suis pas fait kidnapper en Afghanistan – Kaboul Disco*), la migration (Fred Neihardt, *Les Pieds-Noirs à la mer*; *Petit Polio* de Farid Boudjellal, *Couleur de peau: miel*, Jung, Aurelia Aurita: *Je ne verrai pas Okinawa...*), la famille (Alison Bechdel, *Fun Home*); la perte d'un parent, d'un proche (*Ma maman est en Amérique* de Regnaud et Bravo); la maltraitance, l'abus sexuel (*Pourquoi j'ai tué Pierre* de Ka et Alfred), l'amour (*Blankets*, Thompson, *Pilulle bleues*, Peeters,..); la sexualité (*Fraise et chocolat* d'Aurelia Aurita; *Hot, Throbbing Dykes to watch Out for* d'Alison Bechdel), le féminisme (Lust, Ulli, *Trop n'est pas assez*), la maladie (Neel, *Chaque chose*), les minorités (Gilles Rochier, *Ta mère la pute*, Océanrosemarie, *La Lesbienne invisible*). La forme la plus autobiographique de la BD, les carnets, existe depuis plusieurs années, ayant commencé chez quelques petits éditeurs comme Ego comme X (voir Fabrice Neaud) ou L'Association (Sfar, Trondheim) et passent aujourd'hui sur Internet sous forme de blogs (toujours Trondheim, Boulet, Frantico, Laurel,...)

« Le célèbre *Autoportrait en noyé* réalisé en octobre 1840 (en trois versions légèrement différentes) est la première « œuvre » intime de la photographie. Bayard (1801-1887) s'y représente au soleil et dans une pose de plusieurs minutes en raison des contingences du procédé, à demi-nu, comme si son corps venait d'être transporté à la morgue; et malgré le caractère privé de l'image, il l'accompagne d'un commentaire manuscrit où il explique sa déception d'avoir été délaissé par le gouvernement français au profit de Daguerre. Coup de maître ingénu et conjuration insolite, cet autoportrait montre que le photographe, à peine assuré de sa réussite technique, peut s'engager spontanément dans l'évocation de l'imaginaire et dans la narration fictive.

L'obligation qui lui est faite de poser les yeux clos, l'apparence de cadavre qui en résulte, se retournent contre la vérité du réel. [...] Non content d'être un inventeur de la technique, Hippolyte Bayard lui a donné là une mission: dépasser le modèle obligé et conquérir une nouvelle forme d'expression. »

Michel Frizot, *Histoire de voir, de l'invention à l'art photographique (1839-1880)*, collection « Photopoche », Centre national de la photographie, Paris, 1989, p. 16.



Hippolyte Bayard (1801-1887), *Autoportrait en noyé*, 1840. Positif direct sur papier. Collection Société française de photographie (SFP).

En 1919, Marcel Duchamp s'invente un pseudonyme qui signera désormais certaines de ses œuvres. Pratique courante chez les écrivains et les artistes, elle devient transgressive chez Marcel Duchamp. Avec Rose Sélavy, il choisit en effet bien plus qu'un pseudonyme. Il crée un double fictif de lui-même, juif et femme, qu'il incarne à travers une série de photographies. Mais cette fiction agit : elle crée des œuvres, une vingtaine entre 1921 et 1965, et elle les signe de son nom. Giovanna Zapperi analyse ainsi ce geste : « Poser cette question signifie se pencher sur la "stratégie de soi" adoptée par Duchamp au moment précis de cette perte, quand il essaie de réinventer la masculinité de l'artiste à partir du constat que la part jouée par le corps féminin dans la création artistique est en train de perdre son sens. L'abandon de la peinture, l'utilisation d'objets de production industrielle et, enfin, le recours à la mise en scène et au travestissement sont autant de stratégies qui attestent, d'un côté, le renoncement à une position de maîtrise et d'autorité, et, de l'autre, un processus complexe de destruction, puis de reconstruction, de son identité d'artiste. »

Giovanna Zapperi, *L'artiste est une femme, la modernité de Marcel Duchamp*, Presses universitaires de France, Paris, 2012, p. 10.



Marcel Duchamp (1887-1968), *Belle Haleine - Eau de Voilette*, 1921. Ready-made aidé signé Rose Sélavy. Boîte ovale en carton de couleur violette, bouteille de parfum en verre, 16,5×11,2 cm. Photographie Man Ray. New York, collection privée. © Adagp, Paris 2019.

« On Kawara est considéré comme l'un des artistes majeurs de l'art conceptuel. Entre 1966 et 1968, il commence diverses séries qui forment une autobiographie constituée de points de référence qui croisent le social, *I Met* (J'ai rencontré), le culturel, *I Read* (J'ai lu), le temporel, *I Got Up At* (Je me suis levé à) et le géographique, *I Went* (Je suis allé). Listes de gens rencontrés, collections de coupures de presse lues, cartes postales envoyées de 1968 à 1979, recueils d'itinéraires parcourus : tout est conservé dans des plastiques transparents rigoureusement rassemblés dans des classeurs. La série des télégrammes *I Am Still Alive* (Je suis toujours vivant) est amorcée dès 1969 par l'envoi de trois télégrammes pour l'exposition d'art conceptuel « 18 Paris IV. 70 ». À partir de là, des télégrammes *I Am Still Alive* On Kawara vont être adressés par l'artiste à intervalles réguliers dans le monde entier, à sa correspondance privée, ou comme des signaux de vie en réponse à des questions concernant son travail. Essentiels dans le travail d'On Kawara, le processus, la situation et le temps sont articulés à une forme de discours sur la vie, dans une relation objective entre son expérience et le monde. »

Source : Institut d'art contemporain (IAC) Villeurbanne, notice d'artiste. La notice intégrale est consultable à http://i-ac.eu/fr/artistes/81_on-kawara



On Kawara (1933-2014), *I Got Up At...*, série de cartes postales, encre et timbres, 10,2×14,9 cm chaque. Collection Les Abattoirs, Toulouse. © 2019 On Kawara.

Chantal Akerman, cinéaste reconnue dès 1975 pour son film *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, a développé une œuvre d'auteur, réalisant des documentaires, des fictions, des films expérimentaux et des installations. Dans son œuvre, les questions politiques et féministes sont présentes autant que celles du racisme et de l'héritage de l'histoire. Mais la dimension intime, le journal, l'introspection par la caméra sont également indissociables de sa pratique du cinéma. Avec *News from Home* Chantal Akerman crée une nouvelle écriture cinématographique dans laquelle elle réalise son autoportrait en même temps qu'elle fait le portrait d'une ville. Une liberté formelle qui sera très souvent reprise, notamment par Toichi Nakata dans *Osaka Story* (1995).

Janet Bergstrom analyse le rapport complexe entre subjectivité et autobiographie : « L'œuvre de Chantal Akerman a toujours une dimension autobiographique. Dans ce cas précis, on en est très proche car, bien que cela ne soit jamais énoncé dans le film, c'est la voix de Chantal Akerman lisant les lettres que sa mère lui a écrites au cours de son premier voyage à New York, lorsqu'elle avait vingt ans, que nous entendons. Néanmoins, dans ce film comme dans tous les autres, Chantal Akerman n'utilise que des éléments autobiographiques soigneusement délimités. Sa vie n'est pas un livre ouvert et l'on est bien loin du cinéma-vérité. »

Janet Bergstrom, *Chantal Akerman, autoportrait en cinéaste*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 2004, p. 181.



Chantal Akerman, *News from Home*, 1976. Pellicule 16 mm couleur, son. 89'
©AMIP-Paradise Films.

Signature, Curriculum Vitae et Biographie. Un langage plastique

Dans l'Antiquité, se représenter était considéré comme un acte d'orgueil qui risquait d'attirer sur soi la colère des dieux. Si au Moyen Âge, on considère les artistes comme de simples artisans, à la Renaissance leur statut change pour endosser la fonction de véritables créateurs.

La biographie d'artiste fait alors son apparition et contribue à sa consécration sociale. Le *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus* (Les Origines de la ville de Florence et de ses citoyens célèbres, 1382), de Filippo Villani, ou encore *Le vite* (Les Vies, 1550), de Giorgio Vasari, sont des ouvrages biographiques destinés à la défense du statut social de l'artiste, le dissociant de la catégorie des arts mécaniques.

Parallèlement, les artistes participent activement à ce mouvement d'émancipation et engagent un travail d'autoreprésentation. Entre désir d'authenticité et façade sociale, l'autobiographie et l'autoportrait véhiculent une image à léguer à la postérité. Jacques Lacan rapproche l'autobiographie du geste de se regarder dans le miroir, fondamental dans la formation du « je ». Se présenter, et être regardé par un « public », est une manière de se définir, de s'individualiser et donc de se construire.

Aussi, pour les artistes contemporains, la biographie, l'autobiographie ou encore la signature sont des prétextes pour aborder la question du moi, pour revendiquer un « je » multiple, fragmenté, en évolution permanente.

En quête de témoignages sur la réalité de son existence et sur son identité, Hélène Villovitch a demandé à dix-sept personnes de prendre place devant la caméra et de s'imaginer pour un instant dans la peau d'Hélène Villovitch. Tous prennent la parole en commençant par : « Je m'appelle Hélène Villovitch. » Chacun raconte une version abrégée de la vie de l'artiste, introduisant parfois quelques variations et son propre point de vue. À l'écran, d'un côté l'artiste et de l'autre, son « fac-similé ». Quelle est la frontière entre fiction et réalité ? De quelle nature est-elle ? Cet effet miroir rappelle les théories du philosophe Jacques Lacan et permet à l'artiste de se définir par le biais d'une extériorisation de l'image du soi, à la fois sujet et objet. Les dix-sept doubles d'Hélène Villovitch lui offrent la possibilité de se voir comme quelqu'un d'autre à l'identité multiple, se de projeter comme personnage hybride.



Hélène Villovitch, *À ma place*, 2003. Film Bétacam, 11', couleur, son, Light Cone Distribution. Capture d'écran depuis la vidéo.

« Sur fond de cultures populaires et d'outils issus à la fois des mass media et du cinéma, Candice Breitz traite de problématiques telles que la mise en scène de soi, la fiction, les mouvements entre le récit personnel et le récit collectif. [...] Avec la volonté de partager le récit d'une expérience, Candice Breitz réalise cette œuvre vidéo intitulée *Profile* (2017). Sur trois écrans séparés dans l'espace d'exposition, nous découvrons plusieurs artistes actif.ve.s sur la scène sud-africaine: Steven Cohen, Buhlebezwe Siwani, Igshaan Adams, Roger Ballen, Dean Hutton, Gerald Machona ou encore Sue Williamson. Les artistes se succèdent et déclament : « Mon nom est Candice Breitz – je suis une artiste – je vis à Pretoria – je suis née à New York en 1950 – mes ancêtres étaient à la fois esclaves et maîtres. » À la manière d'un collage, elle fabrique un portrait, réel et fictif, où chacun.e nous informe de son genre, son lieu de naissance, son statut, ses engagements ou ses choix. L'artiste déconstruit l'idée d'une présumée identité nationale en s'appuyant sur la performativité des corps. Le portrait résulte d'une construction collective basée sur des éléments d'expériences plurielles. »

Texte de Julie Crenn pour l'exposition « Lignes de vie – une exposition de légendes »



Candice Breitz, *Profile*, 2017. Trois vidéos, couleur, son, en boucle. (Variation A: 2'20", variation B: 3'27", variation C: 3'21"). Détail de la vidéo: Machona.

« *Sujet à Discretion* (1985) résulte d'un protocole visant à la disparition de Philippe Thomas en tant que créateur de l'œuvre. Celle-ci est formée de trois photographies identiques : une ligne d'horizon entre la mer et le ciel. La photographie est présente dans une autre œuvre intitulée *Hommage à Philippe Thomas: Autoportrait en groupe* (1985), qui est une citation de l'*Hommage à Delacroix* peint par Fantin-Latour en 1864. La photographie de la ligne d'horizon est donc à envisager comme un autoportrait de Philippe Thomas. La troisième photographie est signée de la main du collectionneur ou de la collectionneuse: Claire Burrus, Élisabeth Lebovici, Jean Brolly et Daniel Bosser. Ils.elles deviennent alors coauteur.trice.s de l'œuvre, au même titre que Philippe Thomas qui s'efface derrière son protocole. »

Texte de Julie Crenn pour l'exposition « Lignes de vie – une exposition de légendes »

De manière provocatrice, une nouvelle paternité de l'œuvre est invoquée : celle du créateur cède la place à celle de l'acheteur, le nouveau propriétaire de l'œuvre. Avec *Sujet à discretion*, Philippe Thomas inaugure le protocole de sa disparition en tant que signataire au profit de ses acheteurs et met à mal l'aura assignée à la signature d'artiste dans l'histoire de l'art.



Philippe Thomas, *Sujet à discretion*, 1985. Ensemble de trois tableaux: 1°) anonyme, *La Mer en Méditerranée (vue générale)*, multiple, 2°) Philippe Thomas, *Autoportrait (vue de l'esprit)*, multiple, 3°) Daniel Bosser, *Autoportrait (vue de l'esprit)*, pièce unique. Trois photographies couleur, 80x60 cm chaque, collection Jean Brolly et collection Frac Corse. © Claire Burrus. Photographie Philippe Jambert.

Philippe Thomas décline son identité est une vidéo de la conférence que l'artiste donna au centre George Pompidou le 23 mars 1987 sous le titre de « Pour un art de société ». Cet événement avait pour ambition de clarifier publiquement l'énigme de l'identité de l'artiste Philippe Thomas. Effectivement, jusqu'à ce moment, Philippe Thomas n'avait reçu que des hommages et des mentions ne renvoyant à aucun individu identifiable. L'artiste joue avec l'ambiguïté du mot *décliner* qui possède une double signification. Il renvoie à l'acte de décliner et donc fournir et expliciter l'identité de l'artiste. Paradoxalement, ce mot évoque également le rejet, le refus de sa propre identité.



Philippe Thomas, *Philippe Thomas décline son identité*, 23 mars 1987 et 23 mars 1988, vidéo 70' chaque. © Succession Philippe Thomas.

« Depuis les années 1980, Pierre Moignard développe un travail de peinture essentiellement figurative. [...] Il peint à partir d'iconographies hétéroclites (religieuses, médiatiques, cinématographiques) pour revisiter les genres traditionnels de l'histoire de la peinture : paysage, portrait, vanités, natures mortes, etc. Ici sont rassemblés un ensemble de 35 autoportraits réalisés entre 1997 et 2017. Sur un format identique, le visage longiligne de l'artiste apparaît au premier plan. Il s'est observé et peint sur une période de dix années. Si l'expression neutre est constante, les fonds, les couleurs, les lumières et la pilosité sont modulés au fil du temps. La répétition d'un même motif engendre sa défiguration et sa refiguration. Le visage, envisagé comme un motif, est aussi un prétexte de peinture pour en extraire la dimension formaliste et picturale que l'artiste peut transformer sans limites. »

Texte de Julie Crenn pour « Lignes de vie – une exposition de légendes »

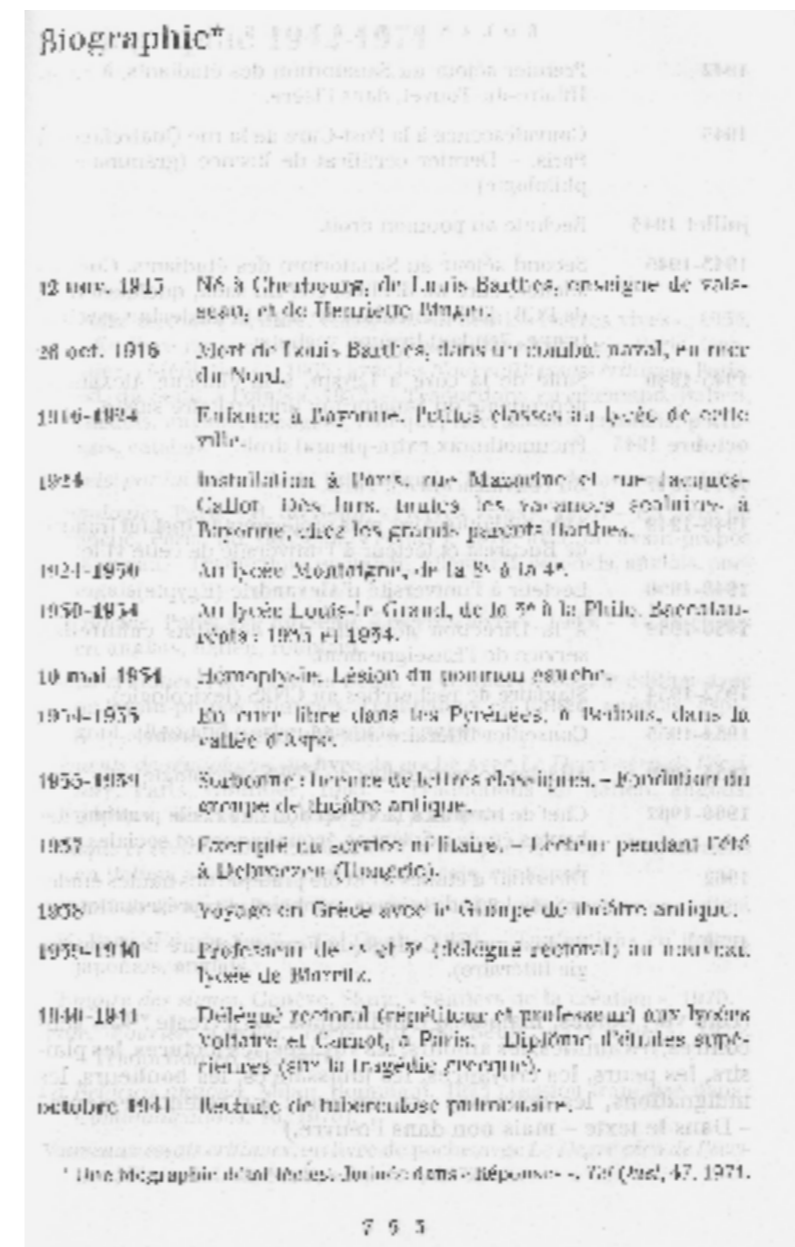
La démarche de Pierre Moignard s'inscrit dans la longue tradition de l'autoportrait, dont le maître Albrecht Dürer (1471-1528) fut un précurseur. C'est en mettant en avant son individualité et sa conscience de soi que, à travers ses autoportraits, le peintre allemand a concouru à affirmer le statut de l'artiste créateur.



Pierre Moignard, (*Autoportraits*), 1990-2001. Peintures à l'huile, dimensions variables. Installation murale d'une série de 48 petits tableaux qui en comporte 300 © Galerie Anne Barrault.

Roland Barthes par Roland Barthes, 1975

Avec humour, Roland Barthes, dans ce célèbre essai matérialiste, nous livre sa biographie telle une liste chronologique d'événements et d'activités. À quoi notre existence se réduit-elle ? Une énumération stérile et austère des faits ? Qu'est-ce qui définit notre vie et par conséquent notre individualité ?



Roland Barthes par Roland Barthes, Éditions du Seuil, 1975, Paris, p. 753-754.

Noémie Aulombard, *Le Genre, entre imitation et parodie*, 2016.

Entre acte ludique et identification, revendication et provocation, l'imitation est souvent adoptée par les artistes pour questionner (voire légitimer) leur identité. Expérimentée pour ses potentialités créatives, c'est dans la tension entre l'invention et l'imitation que le processus plastique prend vie.

« Apprend-on les conduites sociales par la contrainte ou par l'imitation? C'est ce débat qui opposa, à la fin du XIX^e siècle, Durkheim et Tarde, ce dernier se plaçant plutôt du côté de l'imitation. En effet, pour Tarde, l'imitation permet la socialisation de l'individu et explique la répétition de certains usages et pratiques, fondant ainsi la société. L'imitation détermine donc les comportements sociaux, notamment par un phénomène de propagation. On peut alors se servir de l'idée tardienne d'imitation pour éclairer certaines problématiques liées à la notion de genre. Qu'est-ce qu'être un homme ou une femme? [...]

L'imitation implique préalablement l'existence d'un original. Y aurait-il des originaux dont découleraient les modèles de féminité et de masculinité? Comment ces modèles sont-ils véhiculés?

Mais revenons à Tarde. Sa conception de l'imitation n'exclut en rien la possibilité d'inventer: il peut y avoir une part de créativité et d'évolution au sein même du processus d'imitation. Il y a toujours une tension entre invention et imitation. Or, cette tension n'est-elle pas au cœur de la création artistique et de la subversion? Par la parodie, par un mimétisme au ton humoristique ou exagéré, des artistes n'interrogent-ils/elles pas les normes qui régissent le monde social, et notamment les normes de genre, voire de sexualité? Comment s'y prennent-ils/elles? Comment, en imitant les comportements et les codes sociaux habituels, créent-ils/elles d'autres images susceptibles de subvertir ces comportements ou codes? »

Noémie Aulombard, « Le Genre, entre imitation et parodie », in *Bis repetita placent*, Actes du festival/colloque des 1^{er}, 2 et 3 avril 2016, Vitry-sur-Seine, MAC VAL, 2016, p. 129-130.

Arthur Rimbaud, « Je est un autre », 1871

En quel sens puis-je dire que je suis autre que ce que je suis? La formule d'Arthur Rimbaud est bien connue: « Je est un autre ». Le poète réfléchit à ce qu'on est: l'individu est ce qu'il n'est plus, il est ce qu'il n'est pas encore. Il est à la fois son histoire et son avenir. En cela, il est toujours *autre* que ce qu'il est.

« Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. Si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du Moi que la signification fausse, nous n'aurions pas à balayer ces millions de squelettes qui, depuis un temps infini!, ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en s'en clamant les auteurs!

En Grèce, ai-je dit, vers et lyres rythment l'Action. Après, musique et rimes sont jeux, délassements. L'étude de ce passé charme les curieux: plusieurs s'éjouissent à renouveler ces antiquités: – c'est pour eux. L'intelligence universelle a toujours jeté ses idées, naturellement; les hommes ramassaient une partie de ces fruits du cerveau: on agissait par, on en écrivait des livres: telle allait la marche, l'homme ne se travaillant pas, n'étant pas encore éveillé, ou pas encore dans la plénitude du grand songe. Des fonctionnaires, des écrivains: auteur, créateur, poète, cet homme n'a jamais existé!

La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver; cela semble simple: en tout cerveau s'accomplit un développement naturel; tant d'égoïstes se proclament auteurs; il en est bien d'autres qui s'attribuent leur progrès intellectuel! – Mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse: à l'instar des *comprachicos*, quoi! Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage.

Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant.

Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant! Car il arrive à l'inconnu! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre

l'intelligence de ses visions, il les a vues! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables: viendront d'autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé!»

Arthur Rimbaud, « Je est un autre », Rimbaud à Paul Demeny, *Lettre du voyant*, 15 mai 1871.

Francis Jauréguiberry, « L'exposition de soi sur Internet: un souci d'être au-delà du paraître », 2011.

Le narcissisme contemporain se manifeste par le devoir de se représenter sans cesse, notamment sur les réseaux de diffusion (télévision, radio, réseaux sociaux, selfies...). Comment, dans cette société de l'apparence et ce leurre qui est l'identité, l'individu contemporain peut-il se construire? S'afficher, se rendre visible et s'autoprésenter sur Internet sont des actes quotidiens qui manifestent notre espérance de reconnaissance, notre besoin de légitimité. Dans la société contemporaine, faut-il l'approbation du Net pour exister?

« [...] Le sentiment d'exister en dehors ou plutôt en plus de son statut professionnel, de son appartenance familiale et de ses assignations sociales est la base même de l'expérience de soi comme sujet, c'est-à-dire comme individu autonome et capable de créativité. La confrontation de ce sentiment avec un environnement social réducteur et contraignant peut conduire à un exil intérieur, synonyme de démission résignée ou d'acceptation meurtrie. Cette tension, qui est au fondement même des modalités existentielles de la modernité, se trouve multipliée chez l'individu contemporain. La mise à distance du monde, qui a accompagné son objectivation et sa rationalisation, a permis de le rendre plus maîtrisable et contrôlable. Le développement technologique et organisationnel a délivré l'individu des dangers et craintes situationnelles d'autrefois. Mais l'approfondissement du caractère objectif de la vie, en désamorçant les réponses sociales "enchantées" qu'apportaient mythes et traditions au questionnement existentiel, est aussi celui de l'insécurité ontologique. Celle-ci conduit l'individu à un nécessaire travail de construction de son existence de telle sorte qu'elle puisse avoir un sens à ses propres yeux. En somme, en l'absence d'un traitement social, l'individu doit trouver en lui-même le sens de son existence et surtout en expérimenter l'efficacité sous la forme d'un contentement et d'un sentiment de vérité. La radicalisation instrumentale du réel se traduit chez l'individu par un besoin de préserver sa propre subjectivité sous une forme d'authenticité de soi à soi et de soi aux autres. Que ce soit l'exposition de soi dans l'espérance d'une reconnaissance, la présentation de soi comme moyen d'obtenir des avantages ou la fuite de soi dans une identité fictive, ces trois lectures rendent incontestablement compte du phénomène chaque jour grandissant de la mise en visibilité de soi sur Internet. Et l'on peut faire l'hypothèse que les blogs, les réseaux sociaux, sont aussi un espace inédit permettant de vivre cette aspiration.

Mais elles n'en épuisent pas la signification. En particulier, les blogueurs ordinaires ne cherchent pas tous à être extraordinaires. Ils cherchent plus modestement à être eux-mêmes dans leur pluralité identitaire et dans leur capacité créatrice que leur environnement immédiat frustre trop souvent. On peut certes lire leur expression sur

Internet comme un geste mégalomane, égocentrique ou intéressé, mais il faut aussi, et peut-être surtout, y voir une volonté d'être dans sa complexité et une aspiration à créer selon ses talents. En cela les blogs sont révélateurs du fantastique potentiel de création, de dons et d'écoute que recèlent nos sociétés au-delà de la vision instrumentale et intéressée qui semble les guider [...]. »

Francis Jauréguiberry, « L'exposition de soi sur Internet: un souci d'être au-delà du paraître, in N. Aubert et C. Haroche, *Les Tyrannies de la visibilité*, Érès, Paris, 2011, p. 131-144.

Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, 1782.

L'écrivain et théoricien Philippe Lejeune a formulé une théorie sur l'autobiographie nommée le « pacte autobiographique »: contrat que l'écrivain.e passe avec ses lecteurs et lectrices au début d'un récit autobiographique. Ici, l'auteur s'engage auprès du lecteur à raconter la vérité sur l'histoire de sa vie et de son existence dans un esprit de vérité. Comment cet engagement se manifeste-t-il? Le préambule aux *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau en est un exemple.

« Intus, et in Cute

1. Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme, ce sera moi.

2. Moi seul. Je sens mon cœur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaudrais pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu.

3. Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra; je viendrai ce livre à la main me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement: voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon, et s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire; j'ai pu supposer vrai ce que je savais avoir pu l'être, jamais ce que je savais être faux. Je me suis montré tel que je fus, méprisable et vil quand je l'ai été, bon, généreux, sublime, quand je l'ai été; j'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même. Être éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables: qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères. Que chacun d'eux découvre à son tour son cœur aux pieds de ton trône avec la même sincérité; et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose: *je fus meilleur que cet homme-là.* »

Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, préambule du texte définitif, Édition Cazin, première partie en 1782, seconde partie incomplète en 1789, puis première édition intégrale en 1813 à Paris.

Dans le monde grec antique, la majorité de ceux que nous appelons des artistes, les peintres et les sculpteurs, étaient des artisans (*tecnêtôr* en grec, *artifex* en latin). Pourtant, des signatures se lisent sur des vases et sur les bases des statues dès l'époque archaïque. En Grèce, Apelle, peintre favori d'Alexandre le Grand, réalise son autoportrait tandis que certains artistes se représentent discrètement sur les vases en guise de signature. Ces exemples constituent les premiers indices de l'existence d'artistes qui se pensent comme tels et qui considèrent leurs œuvres comme uniques. L'apparition de la signature fut la manifestation de l'épanouissement singulier de l'artiste et de sa valorisation. Après plusieurs siècles d'anonymat, la signature permit à l'artiste de produire des objets individualisés, susceptibles de circuler et de valoir comme des marchandises. Par sa présence, la signature renvoie à la biographie de l'artiste créateur et à son identité.



Peintre de Lysippidès, amphore « Thésée contre le Minotaure », argile, Grèce, Attique, entre 530 et 510 av. J.-C. Bibliothèque nationale de France.

En un temps où il était rare que les œuvres fussent signées, datées et même explicitement titrées, le peintre allemand Albrecht Dürer, précurseur dans l'art de l'autoportrait, s'est peint lui-même plusieurs fois. Il signait et datait presque à chaque fois son travail. Depuis le milieu du XV^e siècle, les maîtres verriers de Venise-Murano conçoivent des miroirs très précis en plat de verre. Le père de l'artiste, orfèvre, s'en était offert un qui fut d'ailleurs largement employé par Dürer pour ses tableaux. L'*Autoportrait aux gants* est le premier autoportrait qu'Albrecht Dürer ait revendiqué comme tel. L'artiste prend la pose et s'y présente conscient de son individualité, se reconnaissant une personnalité, se concevant lui-même comme la matière première de son art. Conscient de l'originalité de son œuvre, Albrecht Dürer accompagnait souvent ses autoportraits par des mentions autographes. Ces inscriptions témoignent d'ailleurs de la crainte de n'être pas compris par ses contemporains.



Albrecht Dürer, *Autoportrait aux gants* (ou *Autoportrait à vingt-six ans*), 1498. Huile sur panneau, 52 × 41 cm. Musée du Prado, Madrid. © Musée du Prado.

L'exposition « Post-Partum Document » a été présentée pour la première fois en octobre 1976 à l'Institute of Contemporary Art de Londres. Composée de sept sections (une introduction et les *Documentations I à VI*), entre information statistique, diagrammes scientifiques et notations subjectives, l'œuvre prend la forme d'une liste détaillée de faits touchant à la vie de l'artiste et de son bébé. Mary Kelly divulgue des données très intimes et banales, des gestes quotidiens et répétitifs telles que les prises de nourriture ou la nature des selles de son fils. Attentive à reconstituer la véridicité des faits, l'artiste nous livre une période cruciale de sa vie. Le traitement des documents et les annotations rappellent un journal intime, un récit autobiographique confié sous une forme plastique.



Mary Kelly, *Post-Partum Document*, 1973, © Generali Foundation © Photo Werner Kaligofsky © Adagp, Paris, 2019.

Née en Italie d'un père français et d'une mère italienne, Tatiana Trouvé s'installe à Paris en 1995. Elle y cherche alors du travail pour vivre. Dès 1997, elle transforme cette recherche, qui s'avère être devenue un véritable travail à temps complet, en sujet et matière première de son œuvre. Elle archive les CV qu'elle envoie, remplis de projets jamais réalisés. L'artiste conserve aussi les réponses stéréotypées des entreprises et organise cette matière du « refus » et du « jamais » en un bureau : le *B.A.I., Bureau des Activités Implicites*. Ce système bureaucratique révèle d'autant mieux l'absurdité et l'inhumanité de la société du travail.

Le CV, en latin *curriculum vitae*, carrière de la vie, est un document détaillant le parcours et autres compétences acquises d'un individu dans l'objectif de trouver un emploi. Omniprésent dans le monde contemporain, le CV est devenu désormais le miroir appauvri de notre identité, de notre vie.



Tatiana Trouvé, *Maquette du Bureau des Activités Implicites*, 2000. Bois, encre, ficelle, papier, carton, peau chamoisée, peinture, adhésif synthétique, plastique, métal, 88×350×200 cm. Collection MAC VAL-Musée d'Art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris 2019. Photo © Jacques Faujour.

Dans le court-métrage *Pierrick Sorin Interview by Himself* l'artiste présente son exposition « Pierrick Sorin, 261 boulevard Raspail, Paris XIV », inaugurée à la Fondation Cartier pour l'art contemporain en 2001. L'artiste incarne à la fois le journaliste et Pierrick Sorin lui-même, lors d'une interview imaginaire sur un plateau télévisé. Entre vérité et fiction, l'artiste se présente, se raconte et commente les œuvres réellement exposées à la Fondation Cartier pour l'art contemporain.

Artiste performeur et vidéaste depuis la fin des années 1980, Pierrick Sorin se met en scène tel un personnage clownesque dans des vidéos où il s'impose des contraintes comico-tragiques.

Entre autofictions et narrations schizophréniques, l'artiste collectionne les identités et devient un antihéros burlesque, ironisant sur la société, les modes de vie, les médias et le monde de l'art. À travers des dispositifs illusoires, tel un magicien, Pierrick Sorin explore et questionne notamment son identité d'artiste.



Pierrick Sorin, *Pierrick Sorin Interview by Himself*, 2001. Vidéo 28'35", Fondation Cartier pour l'art contemporain. © Fondation Cartier pour l'art contemporain. © Adagp, Paris, 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=m45HCvPtFys>
<https://www.youtube.com/watch?v=IQmqZW9FheQ>

Esthétiques administratives

« Le domaine des faits et gestes, comme celui des papiers et documents, qui relèvent de l'identité sociale, est le seul à avoir un cours officiel; le reste, ce que vous pouvez penser ou vous représenter provisoirement, appartient au domaine à jamais invérifiable et certain de vos fantasmes et de vos rêveries, de vos *cogitationes privatae* dirait Descartes, bref d'une identité personnelle que personne n'aura jamais à connaître ou à faire reconnaître officiellement. »

Clément Rosset, *Loin de moi*, Éditions de Minuit, Paris, 1999, p.11-24.

Aux yeux des États, des diverses autorités et des instances administratives, l'identité s'incarne et se matérialise par des papiers et des photographies officielles. Malgré un apparent caractère de neutralité, c'est un espace de mise en scène de soi qui permet de construire – ou de déconstruire – une identité sociale, ethnique, sexuelle, communautaire. Ces documents ne sont pas seulement un lieu propice à une réflexion sur soi, ils sont cette constance imposée par laquelle le sujet se reconnaît comme toujours lui-même, malgré le changement perpétuel que le temps impose au corps. Les artistes de l'exposition « Lignes de vies » interrogent le caractère réducteur de ce mode d'identification imposé par l'état civil, parasitant la parole officielle et l'authentique, l'avéré et la fiction, manipulant ce qu'on appelle communément des papiers d'identité.

Kristin Lucas se refuse aux assignations administratives et se confronte juridiquement à son identité de papier qui lui est affectée à la naissance, transformant l'invention de soi en combat contre l'identité civile. Certains projets tels que ceux de Pauline Bastard, de Ludovic Chemarin ou des Janez Janša prennent des formes exponentielles qui s'infiltrèrent de manière effective dans leurs vies, créant des « vérités » administratives, par l'officialisation de la fiction dans le réel.

Raphaël Fabre brouille les processus administratifs et légaux. Il perturbe le dispositif normatif de la photographie d'identité, mettant en évidence le caractère illusoire d'une construction identitaire à travers l'image normée.

Tous ces gestes artistiques et pourtant éminemment procéduriers questionnent et révèlent la puissance et l'effectivité de l'art dans le réel, parasitant l'unicité des gens et des choses.

En 2013, Pauline Bastard souhaite fabriquer un personnage fictif qui s'infiltrerait dans le réel. L'artiste passe une annonce sur Internet pour réaliser un casting et rencontrer celui qui va devenir Alex. Elle travaille en concertation avec un groupe d'expert.e.s : un interprète, une anthropologue, un avocat, une styliste, une psychanalyste et une scénariste. Ensemble, ils créent la personnalité d'Alex en lui attribuant un statut, un appartement, un compte bancaire, des ami.e.s, une mémoire. Son histoire est structurée au fil de situations sensibles auxquelles Alex est confronté : un face-à-face avec un lion dans un zoo, un corps-à-corps avec une femme aveugle, un cours de danse, une réunion organisée par un *love coach*. Petit à petit, Alex devient un être social, la fiction se confond avec le réel. Cette recherche qui envisage la dimension sociale de la construction d'un individu et de son interrelation permanente avec les autres devient un projet aux formes exponentielles.



Pauline Bastard (1982), *Projet Alex*, 2019. Vue d'exposition, dimensions variables. © Pauline Bastard. © Adagp, Paris, 2019

La fiction est l'outil et l'objet de recherche de Raphaël Fabre qui expérimente le faux. L'artiste s'empare de la fabrication 3D, de logiciels appliqués aux jeux vidéo ou encore des réseaux sociaux pour mettre en œuvre une entreprise fictionnelle. *CNI* (2017) est un geste d'infiltration matérialisé par des documents administratifs (fac-similés). Le 7 avril 2017, il fait une demande de carte d'identité auprès de la mairie du 18^e arrondissement. Celle-ci est acceptée et réalisée, pourtant la photographie fournie ne représente pas l'artiste, mais plutôt son image. « Le document validant mon identité le plus officiellement présente donc aujourd'hui une image de moi qui est pratiquement virtuelle, une version de jeu vidéo, de fiction. » Aidé de différents logiciels (servant notamment pour les effets spéciaux au cinéma et pour les jeux vidéo), Raphaël Fabre construit de toute pièce son image en 3D. Par le biais d'un autoportrait, il se joue d'une ressemblance flagrante et de microdifférences qui autorisent l'officialisation d'une fiction dans le réel.



Raphaël Fabre (1989), *CNI*, 2017. Carte d'identité française authentique, portrait 3D numérique fait sur logiciel 3D et 2D à partir d'une texture photographique. Impression numérique 70×100 cm, impression numérique 10×15 cm, photocopies de documents officiels, attestations, récépissés impressions numériques format A4, 21×29,7 cm.

En 2007, trois artistes, Davide Grassi, Emil Hrvatin et Žiga Kariž, décident de changer de noms. Par la voie légale, ils adoptent tous les trois le même nom, celui d'Ivan Janša, le chef du parti d'extrême droite en Slovénie. Ce dernier se fait appeler Janez Janša depuis son enfance, il ne porte donc pas son nom de naissance, mais un pseudonyme. Ici, les artistes présentent un triptyque formé de trois certificats de naissance officiels délivrés par l'administration slovène. En 2008, ils réalisent un documentaire intitulé *My Name is Janez Janša* qui est jugé « pornographique » par les médias et les partis politiques conservateurs. Non sans humour, les artistes écrivent : « Lorsque vous changez de nom, vous ne changez pas vous-même. Vous changez votre "interface". C'est pourquoi votre changement de nom affecte davantage les gens que vous. » Tous trois concernés par les médias, la propagande, les stratégies de communication du pouvoir et des idéologies populistes, les artistes modifient durablement leurs identités officielles pour troubler l'espace médiatique et public de l'homme politique dont ils se sont approprié le nom.



Janez Janša, Davide Grassi (1970), Emil Hrvatin (1964) et Žiga Kariž (1973). Trois passeports de Janez Janša, 2007. Photo © DR.

Artiste multimédia, Kristin Lucas analyse l'impact des nouvelles technologies sur nos comportements et pensées. En 2013, elle entame une procédure pour changer son nom. Elle déploie alors ce qu'elle définit comme une fiction légale puisqu'elle demande à être renommée Kristin Lucas. Il s'agit pour elle de se s'approprier un nom choisi par ses parents en se basant sur une manipulation informatique : l'actualisation. Elle explique : « J'imaginai incarner un rafraîchissement et ce que cela pourrait être, à quel point cela pourrait être un moyen efficace pour éliminer les accroc de ma vie, recalibrer, améliorer mes performances et échapper aux événements passés que je continuais à revivre. » Elle procède à une mise à jour de son nom : « Nommer vient avec le pouvoir. Nommer est transformatif. Nommer est un rituel. Nommer est un protocole. Un nom aborde les principaux problèmes d'identité. Au cours des premières heures de la vie, un bébé est inscrit au registre public : un nom, un lieu et une heure de naissance, des antécédents familiaux et un sexe lui sont attribués. » Les documents traduisent les différentes étapes et la longueur du processus administratif et légal.



Kristin Lucas (1968), *Refresh*, 2007, ensemble de sept documents imprimés et encadrés (formulaire de demande de changement de nom, coupure de journal, croquis d'audience par Joe McKay, transcriptions d'audience, décret de changement de nom), dimensions variables, *Formulaire de demande de changement de nom*, 21,59×27,94 cm. © Courtesy Postmasters.

Damien Beguet et P. Nicolas Ledoux mènent une réflexion sur la disparition des artistes, sur l'échec et sur le choix de ces derniers à mettre un terme à leurs pratiques pour des raisons plastiques, économiques et autres. En 2011, ils décident de poursuivre l'œuvre de Ludovic Chemarin, artiste ayant décidé de stopper son travail en 2005. Ils se font en quelque sorte les repreneurs d'une entreprise en faillite. Avec l'accord et la complicité de Ludovic Chemarin, les deux artistes s'approprient son nom et son œuvre. Ici, c'est la biographie de Ludovic Chemarin© qui est faite œuvre. *Total Recall, 38 652 signes (espaces compris) – 2017* est une biographie inachevée de l'artiste réactivé. Chaque année, la biographie est transformée, augmentée. Le texte restitue des événements artistiques et personnels. Les informations, qu'elles soient véridiques ou fictives, nous renseignent sur le quotidien, les habitudes et les projets de Ludovic Chemarin©. La biographie est accompagnée de contrats passés entre Ludovic Chemarin et Ludovic Chemarin©. Les contrats traduisent une négociation, un transfert de propriété, la délégation d'une signature, la mise en œuvre d'un geste administratif et conceptuel.



Ludovic Chemarin© Damien Beguet (1970) et P. Nicolas Ledoux (1966), *Ludovic Chemarin©*, depuis 2011. Contrats LC, 2011 et 2014, impression numérique sur papier gris clair avec signatures originales 22×30,7 cm, ex. 1/3, acquisition des contrats LC 2011 en 2012 | aux artistes, n° inv. 012.13.1, acquisition complémentaire des contrats LC 2014 en 2015 | aux artistes, n° inv. 015.8.1. Photo © DR. Collection Frac Poitou-Charentes.

Stéphanie Solinas, *Comment la photographie a inventé l'identité. Des pouvoirs du portrait*, 2011.

Considéré tour à tour comme le fondateur de l'anthropométrie, de la photographie signalétique, de la dactyloscopie ou de la criminalistique, Alphonse Bertillon (1853-1914) représente l'une des figures centrales de l'histoire de la police scientifique. Le « bertillonage », reposant sur l'analyse biométrique accompagnée de photographies de face et de profil, développé au sein de la police parisienne, suscite de nombreux projets d'extension de l'anthropométrie aux domaines civil et militaire. Il s'applique aussi directement aux populations nomades soumises au port d'un *carnet anthropométrique* à partir de 1912. En accélérant la rationalisation de l'état civil, du signalement et du contrôle de la mobilité, les principes de l'identification policière s'étendent ainsi à des catégories d'individus désignées comme dangereuses : les anarchistes dans les années 1890, les Français et les étrangers jugés subversifs avant 1914, puis les étrangers auxquels est attribuée une carte d'identité obligatoire à partir de 1917.

Stéphanie Solinas, artiste formée à la photographie à l'ENS Louis Lumière, docteure en arts plastiques, développe une œuvre qui interroge le médium photographique. Son travail est une réflexion à la fois sur l'identité, sur l'image et sur la société qui les élabore.

« En 1890, dans son ouvrage *La Photographie judiciaire*, Bertillon “dogmatise” l'usage de la photographie pour représenter l'identité dans une logique d'identification. Le “résumé des instructions techniques sur la photographie judiciaire” présente en vingt points détaillés l'éclairage, la réduction, la pose, la tenue du sujet, le format et le collage des épreuves, ainsi que des remarques générales, pour obtenir des photographies signalétiques. Avec Bertillon, l'image de l'identité sera : deux photographies en noir et blanc (face et profil droit) sur un fond uniforme (de blanc à gris clair) réalisées en lumière diffuse venant de la gauche, cadrées aux épaules, réduites à l'échelle 1/7e, sans aucune retouche, présentant “un numéro d'ordre”. Le regard de l'individu sera horizontal et dirigé droit devant lui, la tête reposant sur l'appui-tête de la chaise de pose.

Si Bertillon partage avec Disdéri l'application de la photographie à l'échelle des masses, avec ses photographies centrées sur le corps de l'individu, devant un fond uniforme, sans accessoires, il rompt cependant avec son prédécesseur. Le portrait carte de Disdéri, avant d'être l'image d'un individu, était un système de signes et de codes traduisant l'appartenance – ou l'envie d'appartenance – à une classe précise de la société. Par l'organisation d'éléments d'un décor, il était la mise en scène d'un écrivain, un religieux, un militaire ou une actrice, plutôt que l'homme ou la femme dans son unicité. Alors qu'en criminalistique,

“l’identité est l’ensemble des caractères par lesquels un homme définit sa personnalité propre et se *distingue de tout autre*”. Ainsi, bien plus qu’une différence formelle, c’est la conception même de l’identité qui sépare Bertillon de Disdéri. De l’identité comme appartenance à une communauté, elle devient individuelle, centrée sur le corps dans ce qu’il a d’unique. Avec Bertillon, l’identité trouve sa forme moderne.

Individuelle, donc. Corporelle. En surface. Accessible par la représentation: on peut la donner à voir, en faire un objet autonome, la détacher de son sujet, l’observer. Elle est une image, photographique, de petit format, reproductible, en série, sans recherche, sans retouche. Elle est objectivement accessible, stable, quantifiable, descriptible, comparable. Elle est une réduction de l’individu: réduction d’échelle, mais aussi mise à plat du volume (passage de trois à deux dimensions), fragmentation du corps (restreint au visage, même à sa moitié droite dans le cas du profil, morcelé en éléments disparates dans les marques particulières et l’anthropométrie – et dans les tableaux synoptiques et planches utiles au “portrait parlé” présenté plus loin), nivelage de la posture par redressement du corps (appui-tête), et immobilisation (le temps de la pose).»

Stéphanie Solinas, Comment la photographie a inventé l’identité. Des pouvoirs du portrait. Criminocorpus [en ligne], Identification, contrôle et surveillance des personnes, articles mis en ligne le 4 mai 2011. URL: <http://journals.openedition.org/criminocorpus/351>

Ilse About, « Identités automatiques. Le Photomaton et l’encartement des individus », 2012.

La photo d’identité généralisée à toutes et à tous est assez récente, elle s’institutionnalise définitivement entre les années 1930 et 1950. Ce format de représentation de soi, universel et uniforme, correspond aux évolutions techniques des possibilités photographiques. Tout comme Raphaël Fabre et Kristin Lucas qui analysent l’impact des nouvelles technologies sur nos comportements et pensées, Ilse About, docteur en histoire de l’Institut universitaire européen, auteur d’une *Histoire de l’identification des personnes*, rappelle les conditions techniques et sociologiques d’apparition de ce « rituel photographique » pour penser la question du portrait mais également le rapport à l’individualité.

« Si l’institutionnalisation de la photographie d’identité par certaines administrations centrales de l’État, comme la police ou l’armée, remonte aux années 1850 et 1860, la conception même du portrait judiciaire fut entièrement renouvelée dans les années 1880. [...]

En outre, la reconnaissance par la simple et naturelle observation des traits du visage demeure la plus courante des activités du policier, et cette image de soi, jugée contestable comme indice scientifique de l’identité, s’impose cependant définitivement comme un accessoire incontournable permettant d’attester l’existence légale des individus.[...]

L’apparition des premiers projets de photographie automatique à la fin des années 1880 coïncide donc avec l’apparition de cette mécanique policière de production de photographie d’identité dont la renommée est considérable.

[...] À partir des années 1930, des appareils de photographie automatique sont installés dans toutes les grandes métropoles européennes permettant ainsi la généralisation massive des documents d’identité. Des segments de plus en plus larges de la société, des touristes de passage aux étrangers, des travailleurs d’usines aux commerçants ambulants, des militaires aux employés de bureaux, sont invités à se conformer à cette identification volontaire qui consiste à enregistrer son visage et à en remettre une copie photographique à une autorité chargée de veiller à l’enregistrement des personnes. Cette acculturation progressive de la société à une pratique pourtant initialement définie comme inefficace et incertaine interroge la place acquise progressivement par le portrait d’identité et par le rituel photomatique auquel tout un chacun se plie désormais à un moment ou à un autre de son existence. C’est précisément la rencontre entre la possibilité technique offerte par la photographie automatique et l’intériorisation à l’échelle d’une nation toute entière des principes de l’identification qui rend possible la mise en place de documents presque universels

d'identité comme le passeport ou la carte d'identité. Cette dernière est instaurée en Italie en 1926, en France en octobre 1940 sous le régime de Vichy, dans le contexte de régimes autoritaires qui se saisissent de cet instrument pour exercer un contrôle direct et permanent sur les populations. [...]

Ces images sont aussi le produit d'un impératif social, stimulé en particulier par les agences d'État, qui visent à ordonner et trier les individus. Pour garantir l'ordre public et assurer le bon fonctionnement des institutions et des entreprises, les pièces humaines sont administrées et doivent pouvoir être aisément désignées et dénommées, surveillées et dirigées. Le portefeuille, ou porte-cartes, objet désormais attaché au corps de chacun, conserve ces documents d'identité authentifiés par des signes graphiques, des couleurs, des blasons officiels et par la photographie. Dans ce système réticulaire qui accroche à la peau des personnes toutes ces identités de papier qu'ils doivent assumer, fabriquer soi-même des photographies d'identité devient un geste banal, insignifiant, coutumier.

L'automate impassible et éternellement disponible permet ainsi à toute personne de choisir le meilleur moment pour déposer son visage sur l'un des tirages que dévide la machine. Cette autonomie, cette apparente liberté n'est en fait qu'un leurre qui doit atténuer la contrainte consistant à livrer une partie de soi-même pour satisfaire les impératifs de l'identification généralisée des personnes. L'image indélébile qui sera soudée à un document d'identité est ainsi produite sans douleur, en passant. Mais en réalité, ce passage volontaire à la photographie signe l'aboutissement d'un processus au cours duquel les individus ont progressivement intériorisé la nécessité d'être assignés à tout un ensemble de catégories et accepté ces assignations qui assurent la survie en société. »

Ilse About, « Identités automatiques. Le Photomaton et l'encartement des individus », dans *Derrière le rideau: l'esthétique Photomaton*, Éditions Photosynthèses, Arles; musée de l'Élysée, Lausanne, 2012, p. 136-138.

Gérard de Nerval, *Généalogie fantastique, dite aussi délirante*, mars 1841.

Le manuscrit de la *Généalogie fantastique* de Gérard Labrunie, dit Gérard de Nerval (1808-1855), n'était pas destiné à la publication, mais il occupe une place clé dans son œuvre. À l'image de Kristin Lucas qui procède à une « mise à jour » de son nom, Nerval compose à partir d'éléments réels et attestés (noms d'aïeux et de lieux) une généalogie fantastique et va jusqu'à se rebaptiser, se créer des armoiries et se réclamer de la lignée des Bonaparte.

Contemporaine de sa crise de délire de mars 1841 qui le conduit jusqu'à l'internement, la *Généalogie* témoigne de l'angoisse de Nerval à l'égard de ses origines. Il va entreprendre une enquête sur son propre nom. Séparée en deux dans le sens horizontal, la page met face à face l'ascendance paternelle et la maternelle. Au cœur de la page sillonnée de traits plus ou moins appuyés un arbre se dresse, délimitant les secteurs de l'enquête, mais reliant aussi les différentes sections entre elles, comme une tentative de retrouver au-delà du multiple et du proliférant l'unité perdue du moi. C'est autour de lui que Nerval va opérer la métamorphose identitaire de sa double ascendance, par la déconstruction des origines réelles pour jeter les bases d'origines mythiques.

Cette « rêverie » qui opère chez Nerval une véritable métamorphose des origines reconnues authentiques, mais vécues comme frappées d'inconsistance, fait dire à l'historien de l'art Jean-François Chevrier dans l'ouvrage *Formes biographiques* :

« Le nom "Nerval" inscrit doublement l'origine maternelle: il est une transformation anagrammatique et même plus précisément le palindrome du patronyme, Laurent (le nom de sa mère). Le déplacement géopoétique du patronyme, du versant paternel au versant maternel, est passé par une fabulation étymologique résumée dans la formule (magique car elle permet le retournement, le passage d'un côté à l'autre) LAUREN[T] NERVAL ou, mieux, LAVREN[T] NERVAL. L'expansion généalogique s'appuie sur des indications étymologiques et des spéculations érudites, mais aussi sur des faits authentiques de l'histoire et de la légende familiale. »

Jean-François Chevrier, *Formes biographiques*, Hazan, Carré d'art - Musée d'Art Contemporain, Nîmes, 2015, p. 44.



Gérard de Nerval, *Généalogie fantastique, dite aussi délirante*, mars 1841, dans *Gérard de Nerval: le poète, l'homme, d'après des manuscrits et documents inédits* d'Aristide Marie, 1914, 1 vol. (VI-436 p.): fac-similés 21×26,3 cm plié en deux. Manuscrit autographe conservé à la bibliothèque de l'Institut de France. ©Bibliothèque nationale de France. Photo ©RMN-Grand Palais (Institut de France)/Christophe Chavan.

Patricia Highsmith, *Monsieur Ripley*, 1993

Devenir un autre, le personifier et s'approprier une nouvelle identité sans changer de visage, le second roman de Patricia Highsmith (1921-1995), *Monsieur Ripley* (1955), narre la transformation de Tom Ripley. Chargé par un riche Américain de lui ramener son fils parti en Italie, il va concevoir un projet: se substituer au fils prodigue, et vivre à sa place une vie dorée. Ses talents de faussaire bluffent les autorités. Dans cet extrait, pour la première fois du roman, Tom Ripley s'essaye, devant son propre reflet du miroir, à l'usurpation d'identité. Aussi bien par les habits, les chaussures, la voix, les attitudes, les humeurs, les papiers, la signature, toute l'identité de sa future victime est phagocytée.

« Il ouvrit d'un geste brusque la porte de la penderie de Dickie et regarda à l'intérieur. Il y avait un complet de flanelle grise fraîchement repassé, qui avait l'air neuf et qu'il n'avait jamais vu sur Dickie. Tom le prit. Il ôta son short et enfila le pantalon de flanelle grise. Il passa une paire de chaussures appartenant à Dickie. Puis il ouvrit le dernier tiroir de la commode et prit une chemise à rayures bleu et blanc.

“Marge, vous devez comprendre que je ne vous aime pas”, déclara Tom devant la glace, en prenant la voix de Dickie, avec cette façon d'accentuer certains mots, de terminer ses phrases sur ce petit bruit de gorge qui pouvait être agréable ou désagréable, complice ou glacial, suivant l'humeur de Dickie. “Marge, cessez!” [...]

Il haletait. Il s'épongea le front comme le faisait Dickie, chercha un mouchoir, et n'en trouvant pas, en prit un dans la commode de Dickie, puis revint devant le miroir. Il avait même les lèvres un peu entrouvertes comme Dickie, quand il était essoufflé après avoir nagé. “Vous savez pourquoi j'ai été obligé de faire ça, dit-il, toujours hors d'haleine, et s'adressant à Marge bien qu'il continuât à s'observer dans la glace. Vous vous interposiez entre Tom et moi... Non, ce n'est pas ce que vous croyez! Mais convenez qu'il y a quand même une affinité entre nous!” [...] Tom revint en hâte vers la penderie, prit un chapeau sur l'étagère, un petit chapeau tyrolien gris, avec une plume vert et blanc passée dans le ruban. Il se le planta sur l'oreille d'un air cascadeur. Il fut surpris de voir à quel point il ressemblait à Dickie, avec le haut du crâne ainsi dissimulé. En fait, c'étaient surtout ses cheveux plus bruns qui le distinguaient de Dickie. Sinon son nez – du moins son dessin général – sa mâchoire étroite, ses sourcils, s'il leur donnait l'inclinaison convenable...

“Qu'est-ce que vous fichez?”

Tom se retourna d'un bond. Dickie était sur le pas de porte.»

Patricia Highsmith, *Monsieur Ripley*, Calmann-Lévy, Zurich, 1993, p. 89-90.

Quelques décennies avant les photographies anthropométriques d'Alphonse Bertillon et les photos d'identité, interrogées et manipulées par Raphaël Fabre ou Janez Janša, le premier portrait carte de visite, ou portrait-carte, est né de la volonté d'André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889). Afin de diminuer les coûts de production du portrait et son prix de vente, il choisit d'en réduire le format. Grâce à l'invention de ce qu'il appelle un « châssis multiplicateur », il juxtapose plusieurs prises de vue sur un même négatif.

À ses débuts, la mode du portrait-carte est limitée au cercle restreint de l'aristocratie. Si ce nouveau format gagne à la fin des années 1850 une clientèle de plus en plus large, c'est tant par son coût relativement modique que par l'engouement que suscite la diffusion des cartes de visite à l'effigie d'hommes illustres. À l'inverse de l'anthropométrie qui isole l'individu sur un fond neutre, Disdéri s'attache à agencer différemment son décor selon qu'il photographie un savant, un militaire ou un comédien, le portrait miniature reprenant dans la majorité des cas les mêmes poncifs, artifices et accessoires. Ce sont autant de marques signifiant ou voulant signifier son appartenance à une classe privilégiée, à une fonction, à une communauté...

En dehors de la pratique la plus courante, certains clients s'amuse à déjouer le côté stéréotypé de la séance de pose, en adoptant des attitudes très variées au cours d'une même séance, allant de la plus conventionnelle à la plus excentrique. Ce dernier repart de l'atelier avec un jeu de petits cartons en poche, destinant les uns et les autres à des connaissances très différentes : l'un étoffera l'album familial, un autre ira à la fiancée, aux amis du cercle, à la maîtresse... L'identité photographique n'est pas encore figée dans la norme et peut se décliner selon ses envies ou leurs destinations.



André Adolphe Eugène Disdéri, *Prince Lobkowitz*, 1858. Photographie 20×23,2 cm. Collection du Metropolitan Museum of Art, New York. Photo ©DR. © The Horace W. Goldsmith Foundation.

Si les surréalistes s'intéressent tant au Photomaton, c'est qu'il synthétise nombre de leurs obsessions. Perméable au hasard, un des piliers de ce mouvement, cette technologie photographique dérobo au sujet une image de lui-même finalement peu contrôlée. Tout comme l'écriture automatique ou les cadavres exquis, ces photos révèlent une part inconsciente de l'auteur.

Outre son utilisation pour faire parfois des portraits de groupes, une des subversions notables attentées par les surréalistes à la valeur identificatoire de l'automate photographique est celle des Photomaton du groupe aux yeux clos.

L'usage requiert de placer un bandeau noir sur le regard de tout individu photographié qui se refuse à être identifié, le regard garantissant en ce sens l'identification ou l'anonymat de l'individu. La fermeture des paupières apparaît ainsi comme un nouveau geste de défiance lancé à l'encontre du dispositif Photomaton. Il y a dans ces autoportraits une concision, une économie de la subversion. En se refusant au regard, les surréalistes se dérobent au leur, puisqu'ils ne voient plus le reflet que le miroir sans tain de la cabine leur renvoie. Par conséquent, non contents de subvertir leur condition de sujet, les surréalistes par ce geste balayent leur condition d'opérateur offerte par la magie de l'automate.



Photographies faisant partie des Photomaton utilisés par André Breton pour encadrer le tableau de René Magritte *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*. Le tableau est reproduit dans *La Révolution surréaliste* n° 12 du 15 décembre 1929. 29,5×41 cm. Photo ©DR. Collection du Centre Pompidou, Musée National d'Art moderne, Paris.

Comme *Alex Todo*, personnage fictif aux preuves d'existence bien réelles créé par Pauline Bastard, Cary Grant *alias* Roger Thornhill, dans *La Mort aux trousses* (Alfred Hitchcock, 1959), se retrouve malgré lui, suite à un quiproquo inaugural et pendant toute la durée du film, dans la peau ou plutôt dans les pas d'un mystérieux M. Kaplan. Cet individu se révélera en réalité être un personnage totalement fictif créé par le chef d'une agence gouvernementale de renseignements afin de protéger l'identité de ses véritables agents.

En enquêtant désespérément sur ce fameux George Kaplan, il se rend dans sa chambre d'hôtel et se retrouve à endosser implicitement l'identité de Kaplan. Une fois dans l'appartement, il fait appeler la femme de chambre et lui demande pourquoi elle l'a pris pour Kaplan. Celle-ci répond: «C'est bien l'appartement 796? Donc vous êtes le monsieur du 796.» Ensuite le téléphone sonne. Thornhill décroche, mais cette fois refuse d'endosser cette identité: «Je ne suis pas Kaplan», mais il aura pour seule réponse de Vandamm, l'homme qui tente de le faire disparaître: «Néanmoins, nous sommes enchantés que vous soyez là.» Voulant se sortir d'affaire, il s'enferme toujours davantage. Étant donné que Kaplan n'existe pas, est Kaplan celui qui occupe la place de Kaplan, en l'occurrence celui qui est dans sa chambre, incarnant par là même une personne qui n'avait de réel que des réservations de billets d'avion, de chambres d'hôtel et une valise contenant un costume et un shampoing antipelliculaire.

Pour ce personnage fictif réservant des hôtels et envoyant régulièrement son costume à la teinturerie, Alfred Hitchcock fut inspiré par un passage du film *Les Diaboliques* réalisé par Henri-Georges Clouzot en 1955.



Alfred Hitchcock, *La Mort aux trousses*, Metro-Goldwyn-Mayer, film couleur, 136 min, 1959.

Le Photomaton est le lieu où doit normalement, et surtout normativement, s'incarner l'identité. Mais à l'image de la manipulation 3D de Raphaël Fabre, l'image d'identité doit surtout être conforme, et non pas seulement ressemblante, véritable, ou le reflet le plus proche de son image et de son être.

Réalisée en 1991, la série *I.D. Stack* (Pile d'identités) d'Anne Deleporte présente une collection de portraits Photomaton. Pendant un an, l'artiste française amasse les pourtours des photographies d'identité qui ont été découpées à l'emporte-pièce pour figurer sur les papiers officiels. Ces images mutilées, vouées au rebut, conservent cependant la trace d'une présence. Les cadres évidés sont particulièrement éloquentes et porteurs d'une forte individualité. Par un jeu de superposition, elle fait ressortir le caractère indiciel des détails périphériques, pourtant jugés inutiles pour l'identification officielle. Ports de tête, vêtements, présence ou absence de mèches de cheveux et d'accessoires, tels que bijoux ou écharpes, distinguent les figures sans visage. En compilant ces visages en creux, Anne Deleporte crée une sorte de portrait en trois dimensions d'un personnage fictif, ouvert à toutes les interprétations.



Anne Deleporte, *I.D. Stack # 6* [Pile d'identités n° 6], 1992. Superposition de Photomaton, épreuves gélatino-argentiques et chromogènes, 6×5×3 cm. © Anne Deleporte.

La famille (re)mise en jeu

Plusieurs artistes de l'exposition « Lignes de vies – une exposition de légendes » investissent le champ familial et explorent leur histoire personnelle au sein de leur pratique artistique. En tant que « creuset où se construit la personne » et « cellule de base de la vie sociale », la famille joue selon la sociologue Irène Théry un rôle clé dans le processus d'élaboration de chacun en tant que sujet propre. Or, « la famille n'est pas un groupe social tout à fait comme les autres. Les travaux des anthropologues ont montré que ce groupe n'existe, dans toutes les sociétés humaines, que rapporté à un système symbolique institué, lui-même très variable : celui de la parenté. [...] Au sens le plus universel du terme, au-delà des différences selon les cultures, la parenté est *l'institution qui articule la différence des sexes et la différence des générations*, et les familles, si diverses soient-elles concrètement, s'inscrivent dans cette dimension symbolique¹ ». La famille, où chacun occupe une place précise et endosse un rôle (parent, enfant, frère, sœur, etc.), est ainsi le lieu de continuation, de transmission, mais aussi de ruptures et d'émancipation de schémas, modèles, valeurs, etc., d'une génération à une autre.

Ainsi, Tsuneko Taniuchi interroge le mariage, élément d'un cadre normatif qui fonde traditionnellement la famille dans les sociétés occidentales de tradition chrétienne.

Joël Bartoloméo, Damien Rouxel ou encore Joël Hubaut dévoilent des mécaniques familiales intimes et quotidiennes en filmant ou en mettant en scène leurs proches.

Ilanit Illouz et Antoinette Ohannessian donnent forme et image à un récit familial toujours partiel, parfois interrompu – un récit qui toujours se constitue dans un entremêlement avec l'histoire collective « officielle », ses mots comme ses silences.

Taysir Batniji évoque d'une autre manière la difficulté du lien familial quand le contexte politique entrave à la fois les corps et la communication.

Tous puisent dans le terreau familial pour réinventer une histoire de leur famille et en creux construire un récit de soi.

1. Irène Théry, *Couple, filiation et parenté aujourd'hui. Le droit face aux mutations de la famille et de la vie privée*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1998, p. 21.

Joël Bartoloméo se définit comme un « anthropologue amateur ». Depuis le début des années 1990, il puise dans son intimité pour fabriquer un autoportrait aux multiples facettes. « Je suis à l'intérieur de mes films, mais c'est involontaire. En fait, je suis encore plus présent par l'absence. » Pendant deux années, il filme la vie de sa propre famille et réalise des films courts présentant des scènes du quotidien de l'artiste, de sa compagne Lili et de leurs jumeaux Coline et Fabian. La caméra est posée sur la table de la cuisine, sur un meuble, elle devient un membre à part entière du groupe. Si, la plupart du temps, elle est oubliée, des petits regards jetés vers l'objectif voire des demandes explicites d'arrêter de filmer nous indiquent que les membres de la famille sont conscients de sa présence. Une sélection de ses films est présentée au sein d'une installation qui réunit des photographies authentiques de sa propre famille et des images empruntées, jouant sur des ressemblances. Avec une esthétique faussement amateur, l'artiste explore ainsi dans la durée l'autofiction et la construction de soi dans le groupe, au gré d'une météo familiale changeante, souvent au bord de la crise. Joël Bartoloméo précise: « Ce qui m'intéresse, ce sont les moments où ça déborde. Quand Lili sort de ses gonds, quand on dit une chose et son contraire, quand c'est à la fois ordinaire et extraordinaire. »



Joël Bartoloméo (1957), *À quatre ans je dessinais comme Picasso, mai 1991*, (série « Mes vidéos » 1991-1995), 1991. Vidéo, 4'52" ©Joël Bartoloméo.

« Fils d'agriculteurs, Damien Rouxel a grandi à la ferme en Bretagne. Il connaît la dureté, les codes, les outils, le langage du monde paysan. Son travail plastique (photographie, vidéo, sculpture, installation et performance) vise à une réappropriation de la ferme pour la transformer en un terrain de jeu où les animaux, les membres de sa famille, les machines, les outils, et tout ce qui constitue l'environnement de travail, deviennent le décor et les acteur.trice.s de ses mises en scène. Ces dernières hybrident différents axes de recherche tels que son histoire personnelle, sa famille, son identité sexuelle, l'histoire de l'art, la question du monstre, du mythe, du modèle, du travestissement et du masque. La ferme devient alors le théâtre d'un imaginaire jouant à la fois de liberté et de complexités. Damien Rouxel dirige les membres de sa famille pour interpréter par exemple des poses célèbres de l'histoire de l'art. Les portraits et auto-portraits engagent aussi une réflexion sur l'homosexualité au sein de la famille et du milieu rural. »

Texte de Julie Crenn pour l'exposition « Lignes de vie – une exposition de légendes »



Damien Rouxel (1993), *Portrait de famille*, 2017. Photographie numérique, dimensions variables ©Damien Rouxel.

Taysir Batniji mène une pratique plastique où la notion d'exil occupe une place centrale. Né à Gaza, il quitte la Palestine en 1993 pour poursuivre ses études artistiques en Italie, puis en France. Depuis, il vit entre l'Europe et la Palestine dans une circulation souvent empêchée – une situation dont il traduit la violence dans son travail. La pièce *Disruptions* (« perturbations » en français) est constituée de captures d'écran de conversations WhatsApp échangées avec sa famille et plus particulièrement avec sa mère qui vit à Gaza. Les images pixélisées, brouillées par la mauvaise connexion, nous plongent dans un espace familial où la communication est marquée par le conflit. Taysir Batniji explique à propos de son travail: « Je cherche un langage artistique qui corresponde à ma manière de vivre, au fait que je circule tout le temps, et qui reflète aussi la situation des Palestiniens aujourd'hui, entre présence et non-présence, entre déplacement et urgence. » L'artiste livre une part d'une intimité commune qui s'étire entre deux territoires. Avec *Disruptions*, Taysir Batniji prolonge son exploration du lien familial qu'il aborde notamment dans le livre d'artiste *Home Away from Home*. Témoignage de son séjour chez ses cousins et leurs familles vivant désormais aux États-Unis, les problématiques de la fabrication d'un chez soi « ailleurs » et de la construction identitaire sont au cœur de cet ouvrage.



Taysir Batniji (1966), *Disruptions*, 2019, 36 tirages jet d'encre sur papier Canson archive satin RC, 16×24 cm, cadre aluminium, plaqué chêne et verre antireflet. ©Adagp, Paris, 2019, courtesy de l'artiste et de la galerie Sfeir Semler (Beyrouth-Hambourg).

Poser (2015) est un témoignage de l'existence du camp du Grand Arenas construit à la hâte près de Marseille, actif de 1944 à 1966. S'il n'en reste plus rien aujourd'hui, nous savons qu'au sortir de la Seconde Guerre mondiale de nombreuses communautés migratoires ont séjourné dans des conditions difficiles sur ce site, qui fut en premier lieu un espace de transit des régiments coloniaux, à la veille de leur départ au front. Ilanit Illouz arpente les lieux et collecte des éléments organiques et minéraux (écorces, bois flottés, mue de cigale, pierres fossilisées), puis les photographie sur fond blanc, décontextualisées, toujours selon une même méthode.

Le titre indique l'importance du geste même de « poser » ces fragments. Il s'agit d'abord de les soumettre au regard – celui de l'artiste dans un premier temps –, puis de trouver une manière de les envisager puis de les disposer. Elle les documente et les enregistre par l'acte photographique comme des « indices » ou des « pièces à conviction » pour essayer de reconstituer ce qui a eu lieu là. Avec ces natures mortes, Ilanit Illouz rend également compte d'une histoire politique, sociale, économique, largement passée sous silence, mais aussi familiale puisque sa mère a séjourné dans ce camp. Une histoire « flottante » qui trouve là à se « poser ». Ces images peuvent alors devenir le point de départ d'une réinvention de cette histoire personnelle et collective.



Ilanit Illouz (1978), *Poser*, 2015. Huit sous-verres papiers bordés, tirages pigmentaires sur papier japonais 42 g, 33 cm x 48 cm. © Ilanit Illouz.

Depuis 1995, Tsuneko Taniuchi réalise des performances qu'elle nomme « micro-événements ». Elle y incarne des personnages archétypaux, porteurs des assignations faites généralement aux femmes. Tour à tour, elle se présente sous les traits d'une rockeuse, d'une boxeuse, d'une domestique, d'une serveuse, d'une mère, d'une lycéenne ou d'une mariée.

Pour le « micro-événement n° 14 » réalisé en 2002, Tsuneko Taniuchi reprend la cérémonie de mariage. À cette occasion, plusieurs cérémonies sont menées par un officiant et sanctionnées par un certificat authentifiant les échanges de vœux consentis. La performance est archivée sous la forme de documents signés (les contrats de mariage), mais aussi de captations vidéo ou de portraits photographiques qui empruntent à la dimension protocolaire et institutionnalisée de l'union maritale.

Répétant à plusieurs reprises cette performance, Tsuneko Taniuchi accumule au fil des ans époux et épouses : « L'accumulation de mariages renvoie à la surconsommation dans notre société et énonce une critique de l'institution, du poids des conventions sociales. Mais c'est aussi un moyen pour démystifier cet acte symboliquement très chargé et le rendre banal. La répétition entraîne l'annulation et permet l'affranchissement » (Tsuneko Taniuchi).

Détourner ce qui est pour elle un « rituel imposé » et « archaïque » devient aussi une manière de composer une nouvelle famille, une communauté qui s'ancre d'abord dans le partage d'un moment de complicité festive, se jouant du poids des traditions et prompt à s'approprier les représentations standardisées.



Tsuneko Taniuchi, *Micro-événement n° 14/ Love Me Tender*, 2002, Tirages argentiques couleur sur papier satiné, 28 x 20 cm chaque, Collection MAC VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne © Adagp, Paris, 2019. Photo © André Morin.

Dans l'introduction au recueil *Les Tragiques grecs*, Anne Lebeau rappelle qu'à Athènes le théâtre grec est, à son origine, un acte religieux lié aux fêtes de Dionysos mais qu'il est également un acte civique destiné à l'ensemble des citoyens. Elle ajoute que « non seulement les grands mythes tragiques servent à explorer les problèmes juridiques, politiques et moraux que connaît la cité, mais aussi les drames reflètent bien souvent, derrière le voile du mythe, l'actualité ».

Médée d'Euripide offre « une intrigue résolument terrestre, laïque ». La pièce dévoile les passions humaines qui déchirent une famille et dit la condition féminine de l'époque. *Médée* est au cœur de la pièce: c'est une reine, épouse de Jason, mère de leurs deux enfants; une mère aimante, infanticide par vengeance lorsqu'elle apprend l'abandon de son époux qui, lui préférant une autre femme, quitte le foyer et ses enfants. Sans induire de lecture univoque, Euripide met en scène les affres et ténèbres humaines à travers le portrait d'une mère.

« Le Coryphée. Je vois que le Ciel inflige aujourd'hui à Jason bien des malheurs: il les mérite. Mais toi, fille de Créon, quelle compassion j'ai de ton triste destin, infortunée, toi qui es partie vers les portes de l'Enfer, pour avoir épousé Jason.

Médée. Amies, la chose est résolue: au plus vite, tuer mes fils, et m'éloigner de ce pays! Il n'est pas question de tergiverser; ce serait livrer mes enfants à périr sous les coups de la haine: moi, au moins, je ne les hais pas... De toute façon, leur mort est inévitable: puisqu'il le faut, c'est moi qui les tuerai, moi qui leur ai donné la vie. Allons, oui, arme-toi mon cœur! Que tardons-nous? Un acte terrible, mais inévitable, c'est lâcheté de ne pas l'accomplir. Allons, ma main, ma misérable main, prends le poignard, prends! Va, et ouvre-toi le seuil d'une vie de larmes! Pas de lâcheté! Ces enfants, ne pense point à eux comme aux plus chers trésors de ton cœur, au fruit de tes entrailles; pour un instant au moins, pour aujourd'hui, oublie ta maternité: tu pleureras ensuite... Car tu vas les tuer, bien sûr, mais ils furent ton cher trésor... Malédiction sur moi, pauvre femme! [...]

[Entre Jason qui a appris la mort de ses enfants tués par *Médée*. Un échange entre les deux personnages s'ensuit.]

Jason. Pour toi aussi, c'est deuil, et désastre: nous avons cela en commun!

Médée. D'accord, mais ma douleur est payante, si elle doit t'empêcher, toi, de rire à mes dépens.

Jason. Ô mes enfants! Quelle mère indigne vous avez eue!

Médée. Ô mes fils! quel coup fatal vous a porté l'aberration d'un père! »

Euripide, *Médée*, in Eschyle, Sophocle, Euripide, *Les Tragiques grecs. Théâtre complet*, Éditions de Fallois, coll. «La Pochothèque», Paris, 1999, p. 803-850.

Gérard Garouste, *L'Intranquille. Autoportrait d'un fils, d'un peintre, d'un fou*, 2009.

Gérard Garouste est peintre. *L'Intranquille. Autoportrait d'un fils, d'un peintre, d'un fou*, coécrit avec la journaliste et écrivaine Judith Perrigon, est un autoportrait où il aborde sans complaisance la difficile et ambivalente relation avec son père, dans une famille où les non-dits et les altérations des récits familiaux sont pesants. Il expose frontalement l'antisémitisme de son père, les dettes qu'il a à son égard et l'émancipation qui fut sienne. Il explicite aussi la place que son histoire familiale occupe dans sa peinture. Ces deux extraits évoquent photographies et lettre retrouvées, plus loin la description d'une de ses peintures, nourrie de souvenirs familiaux parfois fantasmés.

« Sa mort ne change pas grand-chose. Elle ne résorbe rien. Je vis depuis toujours dans la faille qui existe entre lui et moi. C'est là que j'ai compris mon rapport aux autres et au monde.

Lorsque je pense à lui, je lui vois la tête encadrée de deux favoris, il a l'âge des pères, cette quarantaine où l'on fixe ses parents avant de s'en éloigner. J'ai une série Photomaton de cette époque. Photo numéro un : il essaie d'être drôle face à la machine. Numéro deux : sa bouche se ferme, mais il sourit encore. Numéro 3 : il est entre deux. Quatre : il ne sourit plus de [sic] tout. Il a l'air pensif. Sur aucune, il ne regarde l'objectif.

C'est à cet homme au regard fuyant que j'écrivais encore en 2002.

Mon cher papa, cette lettre n'est pas écrite pour t'inquiéter, je tenais à te dire que ça m'a fait plaisir de te parler au téléphone, j'ai senti que tu cherchais ma complicité et réciproquement. Je pense que c'est absurde d'imaginer de la haine entre nous. Si je t'ai dit des choses blessantes, si je t'ai manqué de respect eh bien, je t'en demande pardon. J'étais excédé par tes propos. Sache que je ne partage pas tes idées, ni sur les Juifs (belle-mère incluse) ni sur Pétain. Le reste est beaucoup moins important. J'aurais bien aimé en parler avec toi, mais ni l'un ni l'autre ne pouvons aborder ces sujets avec sérénité et tolérance.

Aujourd'hui nous avons d'autres choses à nous dire : par exemple je sais que tu m'aimes et je voudrais te persuader que je t'aime aussi. Je te suis infiniment reconnaissant de m'avoir éduqué le mieux possible, je pense à mes études dans ce collège privilégié, mes amis de cette époque le sont encore aujourd'hui. C'est par la connaissance que l'on accède à la liberté. Ce que tu m'as donné, même ma mère n'a pu le faire. J'insiste pour te dire que, sans toi, je ne serai pas ce que je suis aujourd'hui. Ainsi ton rôle de père est accompli. Cette connaissance, j'essaie moi aussi de la transmettre à tes petits-enfants. Je te demande d'oublier notre discorde afin que nous retournions au plus vite à nos conversations ironiques sur l'air du temps. Je t'embrasse. G.

Si je peux relire cette lettre, c'est qu'il l'avait gardée. Elle m'est revenue après sa mort parmi divers papiers. Au dos de l'enveloppe, là où l'expéditeur laisse habituellement son adresse, j'avais écrit *le fiston*.

Toutes les autres, il les avait jetées ou brûlées, elles étaient plus violentes. Je les écrivais généralement au lendemain de nos disputes. Je cherchais à prolonger par écrit un dialogue impossible. »

« Je l'ai peint à ma manière le caveau qui n'existe plus. Il s'est changé sur la toile en arène de cirque. Quatre générations sont en piste : moi, je suis le dernier, au centre, catastrophé les mains à l'envers, presque jointes comme dans une prière : que l'on me dise enfin ce qui s'est passé.

J'ai face à moi une paire de fesse chevalines en bas résille qui se cabre, car le spectre du viol rôde encore : mon arrière-grand-mère, chanteuse avant d'être écuyère, sœur de son fils avant d'en être la mère.

Je tiens la marionnette d'un minuscule fantôme sous un masque : mon grand-père gazé à Verdun, né d'une mère inconnue. M.n.o. Il était si petit de taille, qu'il faillit être recalé pour les tranchées. Mon père s'inquiétait que ses gènes ne rejaillissent sur moi.

Je tourne le dos à un sous-main trop grand, trop mal acquis : mon père.

Voilà le tableau. Il est fait de mes pauvres secrets de famille, mais tout le monde en a. Je ne suis pas historien, pas philosophe, je mets en scène des histoires, la peinture les fait ensuite voyager, elle les dépose sur d'autres rétines que la mienne, réveille d'autres mémoires, d'autres morts, d'autres questions. Sa destinée est d'être regardée, de résonner, de s'émanciper, de s'éloigner du sujet dont elle est issue. »

Gérard Garouste avec Judith Perrignon, *L'Intranquille. Autoportrait d'un fils, d'un peintre, d'un fou*, L'Iconoclaste, Paris, 2009, p.14-16; 42-43.

Alice Cherki est psychiatre et psychanalyste. Dans son ouvrage *La Frontière invisible*, elle revendique la nécessaire prise en compte des données familiales et historiques dans le travail d'analyse. Elle explore le processus de subjectivation des individus dans leur rapport à la difficile, voire impossible transmission au sein des familles, mais aussi à l'histoire collective et ses silences, en évoquant notamment la Shoah ou la guerre d'Algérie.

Dans l'introduction, elle rappelle que « les morceaux de l'histoire déniés vont rester encryptés sur plusieurs générations » et que « ce qui n'a pu être reconnu et symbolisé revient chez les descendants ». Elle insiste également sur la nécessaire « reconnaissance pour chacun de son incomplétude, de sa pluralité identificatoire » et d'une identité « radicalement et toujours altérée » (p.12-13).

L'extrait du chapitre « Les enfants de l'actuel » aborde la parole familiale manquante qui vient redoubler la « silenciation » de certains événements par l'histoire « officielle ».

Celui du chapitre « Violences » évoque le besoin fondamental de corps, de sensorialité, de localité, dans le processus mémoriel et la construction du sujet.

« Les guerres et les catastrophes »

Il faut ici s'attarder, dans la mesure où cela est possible – car on se heurte toujours pour aborder ces questions à un impossible à dire et pourtant il faut le dire – sur ou plutôt autour des effets subjectifs qui sont les conséquences pour les générations qui les ont vécues et pour leurs descendants aussi – et parfois surtout – de ce que l'on appelle un peu trop rapidement des traumatismes historiques. Or ces descendants sont les « enfants de l'actuel ». Cette appellation de trauma historique n'est pas vraiment satisfaisante car il s'agit de catastrophes dans le réel, prises dans l'horreur et le blanc, catastrophes qui dans les années qui suivirent ont été laissées telles quelles, non élaborées et plus particulièrement entièrement « silenciées », maintenues dans le suspens traumatique par impossibilité de verbalisation, d'accéder à une représentation. Elles ont été recouvertes, déniées, occultées par déficit symbolique pourrait-on dire, dans un retournement de la fonction tierce, de la fonction de garant symbolique et de régulation que les instances de la culture sont censées fournir, et aussi représenter. [...]

Du côté du singulier, la présence du trauma marque un arrêt de la subjectivation. Le sujet cherche désespérément un site pour historiciser le trauma, l'inscrire dans une temporalité, une représentation dont il

pourra enfin s'absenter, constituer une trace susceptible d'être refoulée, un vrai souvenir mémorable et oubliable qui ne soit plus affecté par l'immensité de la honte ou l'exception de la gloire, car est terrifiante aussi l'érection de la victime glorieuse. Quitter cette place infernale du trop, trop de présence, et de l'oubli de l'oubli. La construction du souvenir marque par la capacité de refoulement, et la réinscription dans une temporalité et une histoire. Cet arrêt sur le trauma est lié aux « silenciages » de l'Histoire se rapportant à des traumatismes collectifs dans les générations précédentes prises dans le dire ou non-dit des familles certes, mais pas seulement des familles. Il y a aussi le silence du *socius* sur ce qui était du côté de la catastrophe, traumatique, recouvert, non élaboré, comme si cela n'avait pas eu lieu, non seulement pas eu lieu mais n'avait pas eu lieu d'être. [...]

Ce qui nous constitue dans notre singularité dépend ainsi des contenus représentatifs des « foules » auxquelles nous avons eu et avons toujours à faire. Mais il dépend autant de ce qui « s'en » est inscrit dans notre mémoire. Retenons, pour l'instant, le présent, que l'on soulignera pour garder présent à notre esprit que c'est toujours à partir de la réceptivité des perceptions (*Wahrnehmungen*) que s'élaborent les traces mnésiques. En deçà de l'articulation signifiante « représentation de choses/représentation de mots », mais au cœur même de l'essentielle mise en scène du sujet pour qu'il puisse se manifester dans sa singularité, cette capacité de notre mémoire à produire des traces mnésiques à partir des perceptions est encore plus incontournable que la langue. Elle dépend de nombreux facteurs. Mais c'est dire le lien étroit de la sensorialité et de la mémoire, du corps et du sujet. C'est souligner aussi que, de toutes parts, le sujet de l'inconscient est à faire avec des productions de la collectivité. »

Alice Cherki, *La Frontière invisible. Violences de l'immigration*, Éditions des crépuscules, Paris, 2008, p. 37 et p. 110-112.

« Les artistes ont construit un monument à leur propre gloire dans le langage même de l'art, autant pour soigner leur image publique afin de s'imposer aux yeux de la critique, du public et des clients, que pour s'interroger sur leur propre condition, sur la validité de leur engagement, sur leur place et sur leur rôle dans la société » (catalogue de l'exposition « L'artiste en représentation. Images des artistes dans l'art du XIX^e siècle », 2012-2013).

Dans cet autoportrait datant du milieu du XVII^e siècle, le peintre flamand Cornelis de Vos se représente entouré de sa femme et de ses deux enfants, dans la continuité de nombreuses représentations d'artistes entourés de leurs proches. C'est à la fois une manière d'immortaliser les siens, mais c'est aussi la démonstration du statut social, en l'occurrence élevé, dont jouit sa famille.



Cornelis de Vos (1584 ou 1585-1651), *Autoportrait de l'artiste en famille*, 1621. Huile sur toile, 188×162 cm. © Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles. Photographie Paul Hermans

La Famille est le dernier tableau, non achevé, du peintre autrichien Egon Schiele. L'artiste se représente avec femme et enfant, prenant la place du père qu'il n'est pas encore, apprenant la grossesse de son épouse Edith lorsqu'il entreprend cette peinture. L'artiste se projette dans un futur qu'il ne connaîtra pas puisque Edith et lui décéderont de la grippe espagnole peu de temps après. La famille est montrée ici dans son intimité. La scène en intérieur présente les parents dénudés assis nonchalamment, proches l'un de l'autre alors que l'enfant semble s'agripper aux jambes de sa mère. La composition induit une lecture verticale reliant le père et l'enfant en passant par la mère. Tous trois cependant regardent dans des directions différentes (la mère, le regard dans le vague, semble quelque peu absente à la scène, quand le père porte son regard face au regardeur). Schiele dépeint le paradoxe d'une famille réunie dans un moment de désunion.



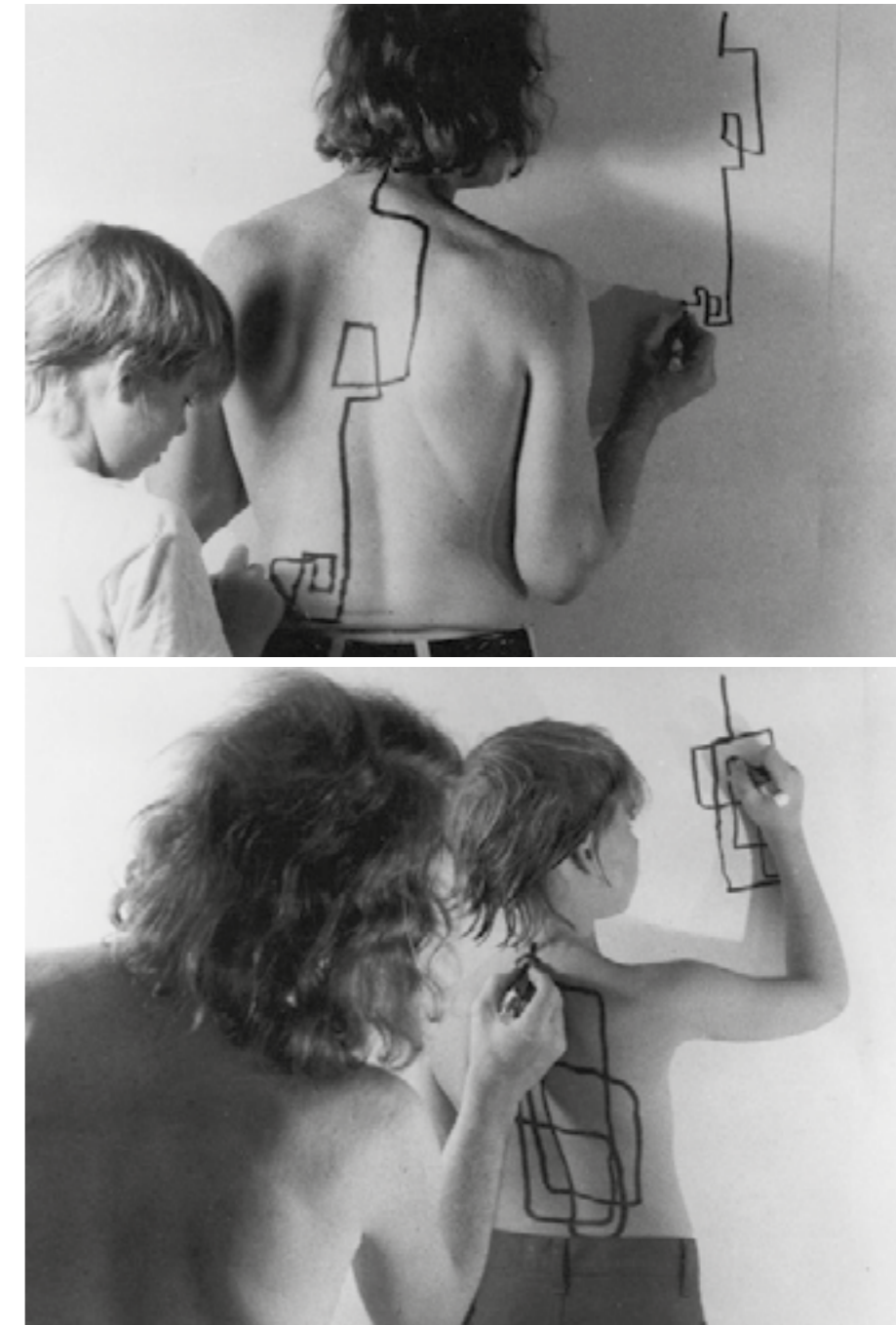
Egon Schiele (1890-1918), *La Famille*, 1918. Huile sur toile, 150 × 160,8 cm. © Österreichische Galerie, Vienne

The Family (1974) est un feuilleton télévisé anglais qui diffuse sur la BBC la vie quotidienne de la famille Wilkins. Les parents et leurs quatre enfants sont filmés chez eux dix-huit heures par jour pendant trois mois. Parmi les précurseurs de la télé-réalité, le réalisateur Paul Watson explique qu'il souhaitait montrer « des gens simples et ordinaires », « le genre de personnes qui n'avaient aucune chance de passer dans un programme télévisé » à l'époque. L'émission dévoile anecdotes, rebondissements quotidiens et intimes formant un portrait d'une famille anglaise « typique » à laquelle les téléspectateurs peuvent s'identifier, préférant telle ou telle personnalité. Le générique est d'ailleurs constitué d'une succession de photographies, d'abord de chaque membre de la famille, pour se terminer par le traditionnel portrait collectif.



The Family, 1974. Feuilleton télévisé, visuel extrait du générique de l'émission. ©BBC.

Au début des années 1970, l'artiste américain Dennis Oppenheim fait participer ses enfants à plusieurs de ses œuvres dont *Two-Stage Transfer Drawing*. La vidéo fonctionne en diptyque : elle nous montre d'un côté le fils de l'artiste dessinant sur le dos de son père qui, à partir de ses sensations, tente de reproduire le dessin à l'identique sur le mur ; de l'autre le père dessinant sur le dos de son fils, suivant le même protocole de reproduction ou plutôt de continuation du dessin. Le trait est ainsi transféré, il passe d'un corps à un autre et, ce faisant, mène vers l'idée d'un corps élargi. Ce dernier se prolonge au-delà des limites individuelles par la transmission d'un geste par le contact. C'est aussi la mise en acte de l'idée de « perpétuation d'un individu [...], d'une famille », explique le critique d'art Dennis Gielen au sujet de cette pièce. Il parle également de ce dessin comme d'une évocation de la ligne de vie. Dennis Oppenheim propose là un « voyage conceptuel dans le temps ». Les sous-titres marquent tantôt « la remontée vers le passé », tantôt « une projection dans le futur ». Ainsi, *Two-Stage Transfer Drawing* pose la question de la continuité, voire de l'identification du fils au père et réciproquement.



Dennis Oppenheim (1938-2011), *Two-Stage Transfer Drawing, Advancing to a Future Stage, Erik to Dennis Oppenheim, Returning to a Past State, Dennis to Erik Oppenheim*, 1971. Visuels extraits de la vidéo. ©Dennis Oppenheim.

Gestes performatifs

L'exposition « Lignes de vies – une exposition de légendes » réunit des artistes qui établissent de nouveaux rapports entre leur corps et l'expression de leur identité par le geste artistique performatif. Les transformations et remises en question de(s) représentation(s) du corps à partir des années 1950 ont favorisé « l'exploration du corps comme matière sensible » (Annie Suquet, « Le corps dansant, un laboratoire de la perception », in Jean-Jacques Courtine, Alain Cordin, Georges Vigarello [dir.], *Histoire du corps: les mutations du regard*, t. III, Paris: Seuil, p. 413)

Cette exposition donne à voir des œuvres qui questionnent et transgressent les différentes façons de penser la normalisation des corps au regard des genres, des cultures, des espèces humaines, animales, végétales ou des minéraux.

Certain.e.s artistes s'exposent à des situations extrêmes comme Lydie Jean-Dit-Pannel qui,

pour dénoncer l'extinction du papillon monarque, montre son corps nu exposé au plus proche des centrales nucléaires. Abraham Poincheval s'enferme dans des sculptures-performances en forme d'ours ou de roche durant plusieurs jours. Simon Faithfull traverse le méridien de Greenwich à pied. D'autres mettent en scène leur corps (leurs images et plasticité), véritables sculptures vivantes. Ainsi Steven Cohen expose son identité de « juif, sud-africain, blanc, queer, mâle »; Éric Madeleine se pose en pied de microphone sur scène et Karina Bisch prend son corps comme mesure pour réaliser un mannequin inspiré du Bauhaus. Dans la frange du Bio-Art, le duo d'artistes Art Orienté Objet questionne les rapports interespèces. Pour eux, le corps est à la fois sujet, objet et matière de leur œuvre, leur façon de déconstruire et reconstruire leur identité.

« Les artistes Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin, formant le duo Art Orienté Objet, brisent quant à eux de nouvelles frontières en s'exposant en tant que cobayes de leurs propres expériences. Leurs travaux consistent à exposer des cultures de leur propres peaux affublées de tatouages animaliers et baignant dans des bocaux de formol. Intitulée *Culture de peaux d'artistes* (1996), cette œuvre présente le désir fantasmé de pouvoir échanger sa peau contre une autre et dissèque les enjeux de la manipulation d'êtres vivants, humains ou animaux, par la société moderne. Pour parvenir à ce résultat, des chercheurs ont prélevé 3 à 5 millimètres carrés de l'épiderme des artistes pour les déposer ensuite sur un derme de cochon stérilisé et ionisé et les cultiver dans un bain d'acides aminés. Une vingtaine d'étapes plus tard, les Art Orienté Objet se sont livrés à une séance de tatouages animaliers, « greffant » sur les hybrides de peaux un colibri, un papillon ou une araignée, victimes potentielles ou réelles d'expérimentations humaines. »

Denis Baron, *La Chair mutante, fabrique d'un posthumain*, Éditions Dis Voir, Paris, 2008, p. 47.



Art Orienté Objet, *Cultures de peaux d'artistes*, 1996. Cultures de peau sur derme de porc, formaldéhyde, verre, 13×9 cm. © Art Orienté Objet.

Steven Cohen est un chorégraphe-plasticien qui se définit en tant que « mâle, sud-africain, blanc, juif et queer ». Il utilise son corps comme scène de théâtre pour exposer et traiter des questions symboliques, sensibles, politiques, religieuses, sociales, de race, de normalisation des corps et des genres. Artiste interdisciplinaire, depuis les années 1980 il mêle photographie, vidéo, sculpture et performance dans son travail et dans sa réflexion plastique pour parler aussi de son identité et de son histoire. Les œuvres ici exposées sont des chaussures inventées par l'artiste qui déconstruisent sa façon de marcher et l'amènent à la recherche d'autres mouvements et d'autres manières de se déplacer. En effet, elles impliquent une révision de l'équilibre, une appréhension des contraintes imposées par l'objet sculptural pendant ses performances.



Elephant foot shoes (from "I Wouldn't Be Seen Dead in That!" performance), 2003
Pieds d'éléphants taxidermisés, bois, chaussures en vinyl, dimensions variables.
© Steven Cohen. Courtesy of artist.

« Depuis les années 1990, Karina Bisch étire et prolonge les formes modernes du XX^e siècle. Héritière assumée des avant-gardes géométriques, du suprématisme au modernisme, en passant par le constructivisme ou le Bauhaus, l'artiste allie l'espace, l'architecture, le mobilier et le corps au sein d'une pratique protéiforme. De la peinture à la couture, en passant par la performance et la sculpture, Karina Bisch développe une géométrie du sensible: radicale, colorée et vivante. Tel le *Modulor* du Corbusier, le corps de l'artiste représente une mesure, comme le démontre le mannequin *Elle*, 2015–2017, réalisé à partir de fragments directement moulés sur son corps. Il en est de même pour les vêtements hauts en couleur qui sont à la fois des sculptures molles, mais aussi les costumes que l'artiste revêt lors des performances. Dans la lignée d'artistes comme Oskar Schlemmer, les vêtements sont dotés d'un statut multiple. »

Texte de Julie Crenn pour l'exposition « Lignes de vie – une exposition de légendes »

Karina Bisch met en scène un autoportrait, à la fois métaphore et manière de revendiquer son statut de femme artiste. Elle réunit un corps fictif, le sien, faisant face à une peinture anthropométrique (une référence à Yves Klein), une empreinte de son corps nu, ainsi qu'une chaise de Toshiyuki Kita dont l'artiste a modifié les couleurs. En construisant ainsi son récit, Karina Bisch s'inscrit dans une histoire de la modernité.



Karina Bisch, *Elle*, 2015-2017. Bandes plâtrées, mousse polyuréthane, peinture acrylique et éléments USM, 233×67×46 cm. Courtesy galerie Thomas Bernard. © Adagp, Paris, 2019.



Karina Bisch, *Le Marabout*, 2018. Elements divers: *La Peintre*, mannequin 175 cm hauteur, *Palette Hat* 50×43×0,5 cm, *Painted Painter Blouse* 180×106×2 cm, *La Peinture*: 195×114 cm, *The Wink Chair*, Toshiyuki Kita: 102×90×83 cm. Courtesy galerie Thomas Bernard. © Adagp, Paris, 2019.

Connu sous le nom de **MADeIeINeERIC**, l'artiste se propose en tant que « corps-objet » fonctionnel, disponible à la location. Il peut devenir, au gré des demandes, chaise, table basse, portemanteau ou barre d'obstacle pour concours hippique. Ce corps ainsi installé, mis en fonction, confronte celui qui s'y soumet à des notions d'immobilité et de résistance à l'ennui. Objet certes, mais aussi sujet de ses performances et actions, **MADeIeINeERIC** y voit « la victoire de la pensée à l'heure où pour beaucoup, la présence repose sur l'apparence ». Témoignant de ses actions passées et actuelles, du cheminement et des transitions de sa pensée, du corps-objet jusqu'à son extension, les habitudes-fictions, en passant par ses travaux plus récents sur les fluides corporels, **MADeIeINeERIC** réunit dans une même structure des documents retraçant les étapes de son travail. Tel un reliquaire, cette œuvre apparaît, au-delà du temps de la performance, comme un moment d'élaboration plastique, une attention formelle pour rendre compte, mais aussi pour poursuivre la réflexion sur ses propres actions, amenée à être actualisée à chaque fois qu'elle sera exposée. L'œuvre est exposée au même emplacement que lors de sa présentation dans l'exposition collective « Chercher le garçon » en 2015. Elle est augmentée de nouveaux éléments.



Éric MADELEINE, dit MADEleINERIC, *Détaillé*, 2014-2015. Installation d'éléments composites (boîtes en bois, photos-documents, accessoires de performances d'origine). Vue de l'exposition « Chercher le garçon », MAC VAL. © Adagp, Paris, 2019. Photo © Martin Argyroglo.

À l'occasion de chacun de ses déplacements d'ordre professionnel ou privé, Lydie Jean-Dit-Pannel se fait tatouer sur le corps un papillon monarque femelle à l'échelle 1:1 par un artiste tatoueur local. Les papillons monarques, qui peuvent parcourir jusqu'à 4 000 kilomètres entre le Canada et le Mexique, sont en voie d'extinction. « Dans le sillon de la figure du papillon monarque je dis mon désir d'amour et de voyage, comme ma déception face à une humanité qui court à sa perte » (extrait du site de l'artiste). Dans l'exposition, l'œuvre *La Collection* (2009-2016) est présentée sous la forme d'un diaporama vidéo, qui montre le journal intime et extime, composé de photographies de l'artiste dans lesquelles son corps allongé, nu, est exposé au plus proche des centrales nucléaires. Son geste radical se lit comme une forme de militantisme écologique. L'intégralité de sa collection de papillons est présentée dans l'œuvre *Alive* (2018), chaque tatouage est répertorié sur une planche anatomique sérigraphiée sur papier.



Lydie Jean-Dit-Pannel, *La Collection*, 2009-2016. Boîte entomologique, lecteur DVD, vidéo en boucle sur DVD, 26×39×5 cm. Détail : centrale électronucléaire du Bugey, 14 février 2016 © Adagp, Paris, 2019.

François Pluchart, *L'Art corporel*, 1983.

À partir des années 1950, l'art corporel (body art) modifie les pratiques artistiques en mettant au centre du travail le corps qui devient alors une œuvre à part entière. François Pluchart (1937-1988), critique d'art et journaliste, a publié le livre *L'Art corporel*, composé d'entretiens, de photographies et d'éléments historiques, et constituant une première synthèse sur ce mouvement international. Ce manifeste est un geste de revendication proclamant l'intention de formaliser les enjeux artistiques de son époque sur « ce qu'il est » et « ce qu'il n'est pas ».

« Manifeste de l'art corporel »

Ce qu'il est. – Le corps est le donné fondamental. Le plaisir, la souffrance, la maladie, la mort s'inscrivent en lui et, au fil de l'évolution biologique, façonnent l'individu socialisé, c'est-à-dire mis en condition – comme on dit mis en demeure – de satisfaire à toutes les exigences et contraintes du pouvoir en place. Nul n'échappe à cette oppression de tous sur tous qui décide du parcours morphologique, de l'état des lieux du corps toujours prêt à être investi par de nouvelles idéologies dont la grossesse est d'autant plus grande qu'on entend y échapper, y résister, les conduire. De cet état des lieux du corps individuel mais socialisé dépend en retour l'attitude de groupe devant tout phénomène de société : grève, révolution, guerre, mise en question des minorités, etc. C'est ici qu'intervient la peinture ou ce qu'il en reste depuis le questionnement décisif de Malevitch, Duchamp et de la plupart des constructivistes, des dadaïstes et de tous ceux qui ont renoncé à l'esthétique en tant que préalable à l'œuvre d'art. Au-delà du refus de la surenchère prostitutionnelle au beau, c'est ici qu'apparaît l'urgence de l'expressivité corporelle.

D'abord provocation intellectuelle mais aussi contestation anti-bourgeoise, l'action telle qu'elle a pu être pratiquée par Johannes Baader (prêche en novembre 1918, dans la cathédrale de Berlin, pour annoncer le salut du monde par dada) et Marcel Duchamp (*Tonsure en forme d'étoile filante*, en 1919) a fait plus qu'engendrer ce qui deviendra brèche dans la muraille lézardée de l'esthétique, jeté les défroques des beautés figées. Quelle qu'ait pu être la volonté réactionnaire qui a tenté de réfuter cette conception enfin sociologique de l'art, des artistes tels que Manzoni, Kaufner et certains organisateurs de happenings ont inéluctablement débarrassé la peinture de ses anciennes servitudes pour la transformer en instrument d'action sociale, en arme de combat. D'erreur en erreur, de compromission en compromission, des artistes ont découvert et ressenti presque biologiquement l'impasse d'une recherche qui se jouait à l'intérieur de l'art. Des transfuges du happening tels que Nitsch et Schwarzkogler, des négateurs du châssis et de la couleur tels que Rinke et Nauman

ont assumé les étapes qui, parfois violemment, parfois prudemment, ont conduit à l'art corporel tel qu'il a pu être pressenti et assumé par Michel Journiac et Dennis Oppenheim, puis d'une manière plus suivie encore par Acconci, Gina Pane et Chris Burden qui précisent, action par action, le champ d'une activité où seule est fondamentale la force du discours qui perturbe, corrode et révèle.

Ce qu'il n'est pas. – L'art corporel n'est pas le tout-à-l'égout des grands avortements picturaux du XX^e siècle. Il n'est pas une nouvelle recette artistique destinée à s'inscrire tranquillement dans une histoire de l'art qui a fait faillite. Il est exclusif, arrogant, intransigeant. Il n'entretient aucun rapport avec aucune forme supposée artistique si celle-ci ne s'est d'abord déclarée sociologique et critique. Il renverse, refuse et nie la totalité des anciennes valeurs esthétiques et morales inhérentes, contenues ou supposées appartenir à la pratique artistique, puisque, ici, la force du discours doit remplacer tout autre présupposé de l'art. Ainsi, pour la première fois dans l'histoire occidentale une attitude de pensée ne veut pas être une tendance ouverte, mais au contraire fermée sur ses impératifs comme une communauté dont la seule raison d'être est d'accueillir des novices qui chanteront à leur tour le prochain avènement d'un nouvel homme en train de construire une société enfin libre et harmonieuse, débarrassée des fausses morales, des dictateurs en tous genres, des idéologies répressives et des censeurs, c'est-à-dire des flics. »

(20 décembre 1974)

François Pluchart, *L'Art corporel*, collection « Mise au point sur l'art actuel », Limages2, Paris, 1983, p. 60-61.

Denis Baron, *La Chair mutante, fabrique d'un post-humain*, 2008.

Denis Baron, auteur de *Corps et artifices* (2007), questionne dans cet ouvrage les limites entre l'artificiel et le naturel, du post-humanisme jusqu'à l'ère de la biotechnologie. Il décrit et analyse les enjeux de la frange artistique avant-gardiste et minoritaire du Bio-Art, représentés dans l'exposition par les œuvres de SMITH (*Désidération*, 2016) et Art Orienté Objet (*Que le cheval vive en moi*, 2011; *Leurre de centaure* 2011; *Sang-mêlé* 2011; *Cultures de peaux d'artistes*, 1996).

« La mutation génétique, avec ce que l'on appelle le Bio-Art, l'art transgénique ou bien encore l'art BioTech, est révolutionnaire dans le sens où le vivant devient le matériau des artistes-scientifiques pour qui les frontières humaines, végétales et animales n'ont plus de sens. L'art accouplé à la science devient ici véritablement une extension de la nature, symbolisant la fin de l'évolution naturelle du corps et pour la première fois une prise en main de notre évolution. [...] »

Le Bio-Art consiste donc à travailler à partir des ressources offertes par les biotechnologies (transgénèse, culture de tissus, homogreffes, synthèse de séquences ADN, décryptage du génome, neurophysiologie), afin de défricher de nouveaux terrains identitaires. L'exploration du patrimoine génétique par les bio-artistes bouleverse dès lors l'intégrité de l'identité humaine et brouille les frontières entre naturel et artificiel, l'art transgénique ayant la possibilité d'utiliser le génie génétique en vue de créer des hybrides vivants uniques, nouvelles matières vivantes pour des nouvelles fonctionnalités du corps humain.

Les expériences des bio-artistes se situent à mi-chemin entre la poésie frankensteinienne et la biotechnologie plastique, expériences transgressant délibérément les procédures de la représentation pour passer à la manipulation du vivant lui-même. Le maître mot est l'hybridité ayant pour corollaire l'élimination des vieilles frontières entre espèces. C'est un idéal de célébration des possibilités de transgression: « On y voit des notions de transsexualité, de transethnicité, de transculture, de transgénique, de trans... et surtout la jouissance de l'état d'hybridité et des identités fluides. » »

Denis Baron, *La Chair mutante, fabrique d'un post-humain*, Éditions Dis Voir, Paris, 2008, p. 41-43.

« Le monstre révèle le désordre génétique de l'espèce humaine produisant et générant un ordre où la chair humaine sort de la normalité pour entrer dans le différent. Les êtres vivants sortent des formes naturelles et des types spécifiques de l'image de la normalité corporelle pour entrer dans le monstrueux. L'idée de monstre a induit la définition d'une sous-humanité du monstrueux par des signes distinctifs mineurs (le nez crochu d'une personne âgée) puis des signes distinctifs majeurs (le monstre). Le classement en races de l'espèce humaine a fait les beaux jours de la monstrueuse thèse raciste.

S'interrogeant sur le droit de procréer de l'homme monstrueux, la question éthique ressurgit dans ce livre qui interroge la limite de notre culture. La limite entre le monstre et le normal agit également au sein des manipulations génétiques scientifiques et artistiques. Mais en intervenant par des manipulations génétiques, les artistes contemporains se sont interrogés sur le processus de l'évolution de l'espèce à l'instar des scientifiques.

La fabrique de corps hybrides en cours d'humanisation permet aux artistes d'imaginer la mutation des espèces vers sa spécificité comme modèle. Ils élaborent un projet construit sur le rêve d'une nouvelle identité corporelle et sur le désir d'un nouveau corps fondé sur les concepts de la biotechnologie dessinée par les artistes et les scientifiques.

La figure de "la mère hybride" produit un animal humanisé. On élabore des chimères produites par "injection", on tente des manipulations sur des cellules d'"embryons chimères". La fabrication de "souris chimère" composée rejoint l'idée de fusion de plusieurs embryons afin de produire d'autres unités spécifiques fondées sur des nouvelles mixités de chimères hybrides tels les moutons-chèvres, les moutons-bovins. Inversement le propos d'importer des cellules souches humaines dans des cerveaux d'animaux joue de pair avec le schéma d'implanter des cellules souches animales dans un être humain. Ces recherches sur la limite génétique, envisagées par l'auteure, sont passées de la science à l'art. Entre la normalité et l'aberration, la greffe chirurgicale artistique introduit la notion de métamorphose corporelle, de chimères devenues réalités. [...]

S'inscrit alors un processus violent et répétitif à travers l'histoire, qui régénère les actes violents dans le discours sur le corps. Au lieu

d'envisager la science et les technologies comme une aide thérapeutique au corps devenu hybride par nécessité (comme le cœur artificiel), on offre un modèle chimérique comme substitut et comme forme d'espoir. Ces projections et mises en jeu du corps hybridé peuvent constituer un terreau propice à la fabrication des utopies sans fin. [...]

Il ne s'agit pas de la mythologie du post-humain comme modèle mais l'histoire de la lacération du vivant sous l'enseigne du monstre. Le corps de tous est-il un corps monstrueux parce qu'il a été tant de fois méprisé et continûment battu au nom du divin alibi? L'amour du prochain est-il sanguinaire? Le monstre est-il cet assassin des masses dont l'eugénisme a produit le discours et la doxa à l'égard du handicap? »

Aurélié Martinez, *Images du corps monstrueux*, L'Harmattan, Paris, 2011, p.15-18.

Lewis Carroll, *Alice aux pays des merveilles*, 1865. *Alice aux pays des merveilles* (1865) est un classique de l'auteur anglais Lewis Carroll. Dans le chapitre V Alice rencontre la Chenille et subit de constants changements dans son corps. Tout au long du roman, le personnage d'Alice s'interroge sur son nom et son âge, subit de nombreuses et perturbantes métamorphoses physiques. Ses compagnons, le Lapin blanc et le Chapelier, déclarent avec une pointe d'ironie : « Ce n'est pas la vraie Alice ! » Elle perd dans ce monde irrationnel tous les repères qui lui ont permis de se construire pour elle et pour les autres.

« Chapitre V – Les conseils de la Chenille

« La Chenille et Alice se regardèrent un moment en silence : finalement, la Chenille retira son narguilé de sa bouche, puis s'adressant à elle d'une voix languissante et endormie :

– Qui es-tu ?, lui demanda-t-elle.

Ce n'était pas un début de conversation très encourageant. Alice répondit d'un ton timide : « Je... Je ne sais pas très bien, madame, du moins pour l'instant... Du moins, je sais qui j'étais quand je me suis levée ce matin, mais je crois qu'on a dû me changer plusieurs fois depuis ce moment-là.

– Que veux-tu dire par là ? demanda la Chenille d'un ton sévère. Explique-toi !

– Je crains de ne pas pouvoir m'expliquer, madame, parce que je ne suis pas moi, voyez-vous !

– Non, je ne vois pas, dit la Chenille.

– J'ai bien peur de ne pas pouvoir m'exprimer plus clairement, reprit Alice avec beaucoup de politesse, car, tout d'abord, je ne comprends pas moi-même ce qui m'arrive, et, de plus, cela vous brouille les idées de changer si souvent de taille dans la même journée.

– Allons donc !, s'exclama la Chenille.

– Vous ne vous en êtes peut-être pas aperçue jusqu'à présent, continua Alice, mais, quand vous serez obligée de vous transformer en chrysalide – cela vous arrivera un de ces jours, vous savez – puis en papillon, je suppose que cela vous paraîtra un peu bizarre, ne croyez-vous pas ?

– Pas le moins du monde, répondit la Chenille.

– Eh bien, il est possible que cela ne vous fasse pas cet effet-là, dit Alice, mais, tout ce que je sais, c'est que cela me paraîtrait extrêmement bizarre, à moi.

– À toi !, fit la Chenille d'un ton de mépris. Mais, qui es-tu, toi ?

Ce qui les ramenait au début de leur conversation. Alice, un peu irritée de ce que la Chenille lui parlât si sèchement, se redressa de toute sa hauteur et déclara d'un ton solennel : « Je crois que c'est vous qui devriez d'abord me dire qui vous êtes.

– Pourquoi ?, répliqua la Chenille.

La question était fort embarrassante ; comme Alice ne pouvait trouver une bonne raison, et comme la Chenille semblait être d'humeur très désagréable, elle lui tourna le dos et s'éloigna.

– Reviens !, lui cria la Chenille. J'ai quelque chose d'important à te dire !

Ceci semblait plein de promesses, certainement : Alice fit demi-tour et revint.

– Reste calme, déclara la Chenille.

– C'est tout ?, demanda Alice, en maîtrisant sa colère de son mieux.

– Non, répondit la Chenille.

Alice pensa qu'elle pourrait aussi bien attendre, puisqu'elle n'avait rien d'autre à faire, et peut-être qu'après tout, la Chenille lui dirait quelque chose qui vaudrait la peine d'être entendu. Pendant quelques minutes, la Chenille fuma en silence, puis, finalement, elle décroisa ses bras, retira le narguilé de sa bouche, et dit : « Donc, tu crois que tu es changée, n'est-ce pas ? »

Lewis Carroll, *Alice aux pays des merveilles*, PDF disponible pour téléchargement en : http://www.crdp-strasbourg.fr/je_lis_libre/livres/Carroll_AliceAuPaysDesMerveilles.pdf

En 1912, Vaslav Nijinski crée sa première chorégraphie, *L'Après-midi d'un faune*. Ce ballet inspiré de la Grèce antique, qui fut un scandale au moment de sa première représentation, est aujourd'hui considéré comme un chef-d'œuvre, repris par plusieurs ballets et chorégraphes célèbres. Même si le regard contemporain n'est plus choqué par les mouvements bestiaux et érotiques du Faune, le fait qu'Olivier Dubois (chorégraphe et interprète) joue le rôle principal a suscité un autre scandale à cause de son apparence physique. L'idée qu'il n'y aurait qu'un seul type de corps qui puisse danser a provoqué des réactions et des critiques contre lui en raison de son poids, comme par exemple « c'est un porc qui danse ». Olivier Dubois transgresse la représentation stéréotypée du danseur, il questionne la normalisation du corps tout comme l'artiste Steven Cohen, « monstre juif et pédé ». Le débat qu'Art Orienté Objet ouvre sur la mixité interespèces touche sensiblement le regard qui est porté parfois sur une même espèce.



Vaslav Nijinski interprétant le rôle principal du Faune en 1912. ©DR
Olivier Dubois dans la version contemporaine (2008). ©Le Monde

En 1964, l'artiste brésilien Hélio Oiticica crée le *Parangolé*, une « couverture » faite à partir de différentes pièces de tissus assemblés. Ces objets sont des sculptures molles et servent principalement comme costume pour les performances de l'artiste (ou de celui qui le porte). Le *Parangolé* est une invitation à l'action. Cette « couverture » modifie les gestes de celui qui la porte, jusqu'à créer une danse. « L'acte de le porter » selon Hélio Oiticica, d'entrer dans le *Parangolé* fait déjà partie de l'œuvre, cela demande une transformation de son expression corporelle qui est particulière à chacun. Le même *Parangolé* peut être porté par différentes personnes, puisque chacun a une identité gestuelle et activera l'œuvre d'une manière qui lui est propre. Le corps singulier de l'artiste qui performe est central dans cette œuvre.



Hélio Oiticica, *Parangolé P4 Capa n°1*, 1964. Images extraites du film *HO*, Ivan Cardoso, 1979.
©The Museum of Fine Arts, Houston.

« "Anthropométrie" est le terme inventé par Pierre Restany (du grec *anthropos*: homme, et *métrie*: mesure) pour nommer ce que Klein désignait comme "la technique des pinceaux vivants". Et c'est bien une mesure du vivant que l'artiste veut communiquer et met au point en 1960. Les Anthropométries sont le résultat de performances réalisées en public avec des modèles dont les corps enduits de peinture viennent s'appliquer sur le support pictural. Avec cette technique, Klein propose un retour à la figure, mais dans un espace pictural où l'illusion de la troisième dimension disparaît au profit d'une peinture qu'il appelle "première", où se confondent sujet, objet et médium, et qui est la trace littérale d'une présence du modèle sur le tableau. »

http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-yves_klein/ENS-Yves_Klein.htm

En utilisant le corps des femmes comme des pinceaux vivants, Yves Klein instrumentalise ces corps. Karina Bisch réalise sa propre anthropométrie dans l'œuvre *Le Marabout* (2018). L'artiste se réapproprie son propre corps et résignifie la réification de la femme dans la technique originale.



Yves Klein (1928-1962), *Anthropométrie de l'époque bleue (ANT 82)*, 1960. Pigment pur et résine synthétique sur papier monté sur toile, 157×283 cm. Collection Centre Georges Pompidou-Musée national d'art moderne. © Adagp, Paris, 2019.

« Un paysage constitue l'arrière-plan sur lequel se déroule une scène mythologique, tirée des *Métamorphoses* d'Ovide (I, 452-567). Daphné cherche à échapper à Apollon qui lui voue une passion fougueuse. Tiepolo montre simultanément la fin de la course d'Apollon et la transformation de la nymphe en laurier. Blonde, presque nue, elle s'enfuit dans un envol de draperies. Ses doigts se transforment en branche de laurier. Apollon, le corps nu, chaussé de sandales à l'antique, un carquois et un manteau cramoisi voltigeant au vent, la saisit de sa main gauche tendue, surpris de la métamorphose. Au premier plan, appuyé sur une urne et tenant une rame, le fleuve Alphée tente de mettre fin à l'escapade de la jeune fille. Les physionomies épanouies s'apparentent à celles peintes par des contemporains français, ce qui reste original chez cet artiste profondément vénitien. »

Corinne Dollfuss, notice associée à l'œuvre sur le site Internet du musée du Louvre <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/apollon-et-daphne>



Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), *Apollon et Daphné*, vers 1743-1744. Huile sur toile, 96×79 cm. © Musée du Louvre/Angèle Dequier-M. Bard.

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

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

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

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

Réservation des groupes
Marie Flahaut et Anaïs Linares
T + 33 (0)1 43 91 64 23
reservation@macval.fr

Conférenciers

Arnaud Beigel
arnaud.beigel@macval.fr
Sou-Maëlla Bolmey
soumaëlla.bolmey@macval.fr
Marc Brouzeng
marc.brouzeng@macval.fr
Irène Burkel
irene.burkel@macval.fr
Laura Burucoa
laura.burucoa@macval.fr
Cristina Catalano
cristina.catalano@macval.fr
Iris Medeiros
iris.medeiros@macval.fr

Professeur relais

Jérôme Pierrejean
professeur relais de la DAAC du rectorat
de l'Académie de Créteil
jerome_profrelais@hotmail.com

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

Impression :
Imprimerie départementale

Design graphique :
Spassky Fischer

MAAC VAL