

# COQF

# D



Melanie Manchot, *Cathedral, 6.23pm*, série *Groups+Locations (Moscow)*, 2004, Photographie argentique couleur, tirage Type-C, 90×130 cm, ©Melanie Manchot ©ADAGP, Paris 2018

# Melanie Manchot Open Ended Now

N°37

# Melanie Manchot

# Open Ended Now

**Exposition monographique**  
**Du 20 octobre 2018 au 24 février 2019**

**Commissariat: Frank Lamy assisté de Julien Blanpied**  
**Mise en lumière: Serge Damon**

<b>Le mot du commissaire</b>	<b>5</b>
<b>Les mises en scène du collectif</b>	<b>7</b>
<b>Intimité / extimité</b>	<b>23</b>
<b>Subvertir les usages de la ville (l'espace public comme espace politique)</b>	<b>37</b>
<b>Activer le dispositif (performance et participation)</b>	<b>55</b>

Des femmes bengalaises photographiées à l'université de Cambridge (*The Ladies*, 2017), des dormeur.euse.s surpris.e.s dans l'espace public de Mexico (*The Dream Collector*, 2008), des inconnu.e.s moscovites bravant une loi interdisant tout rassemblement (*Groups + Locations [Moscow]*, 2004), les habitant.e.s d'une rue de l'East End de Londres réuni.e.s autour d'un moment festif (*Celebration [Cyprus Street]*, 2010), des danseur.euse.s dans les nuits parisienne et londonienne (*Dance [All Night, Paris]*, 2011 et *Dance [All Night, London]*, 2017), des parkoureurs redessinant la ville de Newcastle-upon-Tyne (*Tracer*, 2013), des videurs de boîtes de nuit à Ibiza se mettant à nu (*Security*, 2005), une jeune femme entre onze et dix-huit ans (*11/18*, 2015), une collecte de baisers (*For A Moment Between Strangers*, 2001), des théories d'enfants défilant dans les rues de Hambourg (*Walk [Square]*, 2011), un cheval et une architecture brutaliste (*Cornered Star*, 2018)...

L'œuvre de Melanie Manchot articule des réflexions pointues autour des relations entre individus et collectifs. Comment se crée une communauté? Qu'est-ce qu'une communauté? Un individu? Quelles tensions se jouent entre espace public et sphère intime? Elle met en place des situations, des dispositifs à produire des images (fixes ou animées) dans la grande tradition du portrait de groupe, où une communauté (guilde de marchands, groupe d'artistes, famille...) se représente et s'affirme en tant qu'entité. Les œuvres s'élaborent à partir de rencontres, de communautés de hasard ou de circonstance que l'artiste, Melanie Manchot, orchestre et met en scène. Programmées ou improvisées, ces situations observées ou construites laissent une place active à l'Autre, aux modèles, dans la construction des images.

Le public des expositions du MAC VAL est déjà familier des œuvres de Melanie Manchot. « Emporte-moi / Sweep Me Off My Feet » (2009-2010), exposition collective co-commissariée avec Nathalie de Blois, en partenariat avec le musée national des Beaux-Arts de Québec, explorait la part de l'émotion dans l'art contemporain, et de l'émotion amoureuse en particulier. Y étaient incluses deux œuvres de Melanie Manchot: *For A Moment Between Strangers* (2001), performance inaugurale de cueillette de baisers auprès d'inconnu.e.s dans la rue, et *Kiss* (2009), reconstitution cinématographique d'une scène vue qui fait, néanmoins, cliché: un baiser langoureux entre deux jeunes gens, dans un bus impériale traversant la nuit londonienne. Soit deux manières de poser l'articulation sphère

intime vs espace public. Ce moment de cinéma fut diffusé sur un écran géant au Théâtre du Châtelet à Paris lors de Nuit Blanche 2009, accentuant ainsi le caractère fictionnel et cinématographique de l'œuvre. Le cinquième anniversaire de l'ouverture au public du MAC VAL avait servi de prétexte à l'exposition « Let's Dance » en 2010, autour de l'idée même de célébration. Y était diffusé le film *Celebration (Cyprus Street)*, 2010: lent travelling dans une fête de rue dans l'East End londonien (fête orchestrée de concert par les habitant.e.s et l'artiste) qui se clôt par un moment de pose / de pause devant l'objectif, devant notre regard. En 2011, lors d'une autre édition de Nuit Blanche, Melanie Manchot avait investi la cour du lycée Edgar-Quinet, dans le 9<sup>e</sup> arrondissement à Paris, pour une nuit dansée, organisée en complicité avec des associations de danseurs locaux. De ces heures de partage pop reste un film, *Dance (All Night, Paris)*, où des danseurs spécialisés (danse orientale, hip-hop, tango, rockabilly, etc.) partagent le même dancefloor en une puissante mise en image de la notion même d'espace commun où tou.te.s et chacun.e cohabitent dans leurs plus grandes singularités. Ce film fut montré dans l'exposition « Situation(s) [48°47'34" N / 2°23'14" E] » (2012) qui réunissait des œuvres réalisées en collaboration avec d'autres personnes. Y était également exposé *Perfect Mountain* (2011), témoignant de l'attraction pour le folklore suisse de touristes d'Asie du Sud et notamment du sous-continent indien. Cette œuvre a également participé à « Tous, des sang-mêlés » (2017), en co-commissariat avec Julie Crenn, autour d'une déconstruction de l'idée même d'identité culturelle.

Exposer les œuvres plusieurs fois pour résister à la pression de la nouveauté, lutter contre l'amnésie généralisée. Associées alors à des contextes différents, elles résonnent ainsi dans toutes leurs complexités. Sous le titre « Open Ended Now », est réuni au MAC VAL un ensemble d'œuvres de 1998 à 2018 dans une scénographie ouverte ou chaque projet déroule son propre espace, favorisant simultanément une approche globale et focalisée. Cette scénographie s'appuie sur celle, typique, des festivals ou des fêtes foraines. Des éléments différents fortement singularisés, des zones juxtaposées cohabitent. Ainsi se met en place une sorte de dynamique urbaine qui n'est pas sans évoquer les principes activés dans le décor minimal et néanmoins évocateur du film *Dogville* (2003) de Lars von Trier: les acteurs se déplacent sur un grand plateau noir, ponctué de lumières, ou le décor réduit à sa seule évocation, tracé à la craie au sol, crée ainsi un décalage quasi théâtral dans le code cinématographique même, faisant dérapier l'idée de représentation. Ici donc, chaque œuvre, chaque projet s'inscrit

dans son lieu propre, développe sa propre étendue, répondant à des modes de monstration à chaque fois pensés et intrinsèquement liés aux projets eux-mêmes.

Le titre « Open Ended Now » fait résonner l'idée d'un présent toujours en devenir, ouvert (au sens où une question est dite ouverte aussi bien qu'à celui de l'œuvre ouverte chère à Umberto Eco), constitué d'interactions tissées. Si cette notion d'« ouverture », d'« indétermination mouvante », d'état toujours déjà-jamais fini est une porte d'entrée pour comprendre et appréhender l'exposition et sa scénographie, elle ouvre également sur quelque chose de l'énergie motrice à l'œuvre dans les projets et les engagements politiques de l'artiste : elle pose une attitude de résistance possible et active au réel capitaliste et néolibéral avec sa cohorte d'impératifs, d'institutions, de fermetures et d'assignements identitaires. On pense à Mikhail Bakhtine pour qui une œuvre est la rencontre orchestrée par un.e auteur.e entre un langage, une forme et un contenu dans une optique de résistance à l'ordre établi. L'art est alors un contrat social, au sens où il déclenche et résulte d'une interaction entre Moi et l'Autre.

Les notions d'espace public et d'espace privé, d'individu et de communauté, les idées même d'individu comme de communauté, d'identité, sont au centre des questionnements de l'œuvre. L'Autre, les Autres y est / y sont acteur.rice.s et partie prenante. Les « modèles » quittent la posture traditionnellement passive d'objets du regard, pour une participation active de co-construction. Cette inclusion de l'Autre dans le processus d'élaboration de l'œuvre peut parfois aller jusqu'à une forme de délégation, jusqu'à un abandon de la caméra, comme dans *Security* ou *11/18*, ou l'artiste, le cadre une fois posé, s'absente littéralement du moment du tournage, laissant le modèle devenir sujet à proprement parler.

L'exposition du MAC VAL n'est pas exhaustive et a choisi de se concentrer sur un certain type d'œuvres dans la production existante de Melanie Manchot. Ont été mises de côté les œuvres documentaires ou plus poétiques autour du village d'Engelberg (Suisse), les nombreuses déclinaisons autour du baiser, les œuvres photographiques où l'artiste expérimente les limites de son propre corps (*Gestures of Demarcation*, 2001) et les œuvres de reconstruction proprement dite de scènes vues (*Kiss, Fight, Spat*, 2009-2010) pour se concentrer sur le corpus des œuvres plus collaboratives, événementielles. Ce sont des œuvres ouvertes : elles mettent en place un cadre sans présager du résultat, de ce qui se passe effectivement devant la caméra. On y trouve des situations observées (*The Dream Collector*), construites

(*Dance [All Night, Paris], [London], Celebration...*) et reconstruites (*Kiss, Fight, Spat*). Le réel chez Manchot est toujours orchestré, mis en scène, scénarisé. *Staged Reality*. À la frange du documentaire, puisque ces œuvres « documentent » un moment effectivement passé : les images fixes ou animées résultant du processus performatif et parfois long d'élaboration des projets sont traversées, voire informées, par les histoires de l'art et du cinéma qui structurent une forme de « fictionnalisation du réel ». La danse (et le corps en général) chez Melanie Manchot s'affirme comme espace et force de résistance de contestation de l'ordre établi. « [...] Ce ne sont pas les raisons qui font les révolutions, ce sont les corps. » (Comité invisible, *Maintenant*, Paris, La Fabrique éditions, 2017, p. 7).

Pendant le temps de l'exposition au MAC VAL, sera produite une nouvelle œuvre : *Casting*. Détournant les codes de ce moment particulier qu'est un casting, il ne s'agira pas ici pour des individus d'auditionner pour un rôle mais au contraire d'inviter des rôles, des personnages (réels, littéraires, mythologiques, fictifs...) à postuler pour une histoire à venir. Plusieurs séances d'audition en public auront lieu. À terme, et en fonction des personnages (des caractères) qui se présenteront et qui convaincront, un scénario sera écrit avec la complicité d'Hélène Villovitch et tourné au musée, la dernière semaine de l'exposition, transformant cet espace en plateau de tournage.

# Les mises en scène du collectif

La communauté, ce qui la rassemble, ceux qui la constituent mais aussi les modalités de sa représentation sont des sujets omniprésents dans les œuvres de Melanie Manchot. Elle actualise, par la vidéo et la photographie, la tradition picturale du portrait de groupe en l'augmentant d'enjeux esthétiques et éthiques d'aujourd'hui. Ainsi les problématiques du corps dans l'espace public, les articulations entre l'individu et le collectif se combinent avec la représentation sociale et politique historiquement liée au genre du portrait de groupe.

La mise en scène constitue une question très forte dans le travail de l'artiste. Faire rentrer un groupe de personnes dans le cadre de la caméra soulève non seulement des questions plastiques (entrées et sorties du cadre, distance entre la caméra et les personnes, plan en plongée et travellings, etc.), mais également politiques et esthétiques à travers les paysages et les lieux filmés (ville désindustrialisée, grandes capitales, banlieues sans qualité, etc.) et la mise en scène d'identités communautaires.

Dans l'exposition *Open Ended Now*, la scénographie est marquée par une perméabilité

entre les choix esthétiques intrinsèques aux vidéos et l'espace de l'exposition. Les nuances de gris qui scandent les boîtes vidéo ainsi que les murs et le sol renvoient au noir et blanc de certaines des œuvres. Les structures d'accueil du public (sièges, gradins, strapons), les socles et autres dispositifs de présentation des œuvres dans l'exposition jouent avec les formes des paysages urbains ou l'imaginaire de la salle de projection. Cette scénographie permet aux spectateurs d'intégrer pleinement le dispositif de représentation tout en rendant apparent, grâce à une mise en abîme, le pouvoir symbolique de la mise en scène.

La notion de mise en scène chez Melanie Manchot se déploie dans ses photographies, ses films, mais aussi dans la gestion de l'espace d'exposition. On trouve des éléments d'analyse issus du théâtre pour comprendre comment l'artiste donne des clés de lecture grâce à la mise en scène de l'espace et du décor pour mieux déjouer l'illusion dans le champ de ses représentations.

### *Celebration (Cyprus Street), 2010*

Filmée dans le quartier populaire londonien de l'East End cette œuvre s'inspire de la tradition britannique des fêtes de rue. Depuis la fin de la Première Guerre mondiale, en Angleterre, les grands événements collectifs et historiques sont célébrés par des *street parties*: le couronnement de la reine Élisabeth II (en 1953, la nourriture était encore rationnée), la victoire de la coupe du monde en 1966, le mariage du prince Charles et de Lady Diana Spencer en 1981... Ces fêtes sont également organisées annuellement au début de l'été pour que les voisins fassent plus ample connaissance. À l'occasion de ces jours de rassemblement, une partie de la rue est fermée à la circulation.

Melanie Manchot a passé deux ans à développer ce projet, entreprenant de nombreuses recherches sur les archives et l'histoire orale des *street parties* et leurs représentations.

Pour réaliser son film, elle a travaillé avec les habitants de Cyprus Street dans le quartier londonien de Bethnal Green sur une période de six mois, collaborant aux préparatifs de la fête et impliquant les habitants dans une participation active. L'East End est un lieu symbolique d'implantation des différentes vagues de migrations qui se succèdent depuis plusieurs siècles à Londres. La caméra, grâce à un long travelling, explore la rue comme un décor conçu pour une communauté multiculturelle complexe.

Tenant à la fois de la tradition du portrait de groupe pictural ou photographique, et de celle du travelling en cinéma, *Celebration (Cyprus Street)* s'inscrit dans une durée inhabituelle qui explore la relation entre l'image fixe et l'image mouvement.



Melanie Manchot, *Celebration (Cyprus Street)*, 2010, ©Melanie Manchot ©ADAGP, Paris, 2018

### *Dance (All Night, Paris), 2011*

La vidéo *Dance (All Night, Paris)* examine les différentes significations de la danse comme expérience collective. La danse collective est intrinsèque et indigène à toutes les civilisations, y compris à la culture occidentale moderne. Les formes collectives de fête et de danse sont de puissants rites qui éveillent les individus à la fois à une perception aiguisée de soi et à un sens de l'appartenance à un groupe. Depuis les épidémies de danses médiévales répandues dans toute l'Europe du Nord jusqu'aux récentes *rave parties*, il existe dans toute l'histoire des exemples de manifestations du pouvoir de subversion de la danse, qui peut défier les codes des comportements sociaux et la réglementation de l'usage de l'espace public.

*Dance (All Night, Paris)* réunit dix formes de danse différentes, du tango à la valse, du hip-hop au rock, occupant simultanément un même espace côte à côte. Ce portrait de groupe est animé par la diversité des mouvements et des rythmes. Interprétée par des danseurs munis d'un système de diffusion au casque, filmée avec trois caméras. Cette œuvre crée un portrait de groupe en mouvement.



Melanie Manchot, *Dance (All Night, Paris)*, 2011. Vidéo monocanal, HD, couleur, son stéréo, 12'38", ©Melanie Manchot ©ADAGP, Paris, 2018

### *Walk (Square), 2011*

*Walk (Square)* fait partie d'une série de projets en cours explorant des situations ou des gestes collectifs dans l'espace public, tels que marcher, faire la fête ou danser. Cette œuvre s'ancre dans une analyse de la construction d'identités individuelles et collectives et dans une exploration de leur représentation performative à travers la photographie et l'image-mouvement. La marche en masse – à la manière d'une procession, d'un pèlerinage, d'un carnaval ou d'une manifestation – est le point de départ de cette vidéo qui a demandé la participation de mille enfants de la ville allemande de Hambourg. Évoquant le mystérieux conte du joueur de flûte de Hamelin, cette œuvre fait également référence aux actuelles situations de protestations sociopolitiques ainsi qu'aux recherches récentes en sciences humaines sur les comportements des groupes et des foules. L'œuvre met en question la marche comme une possible forme de discours. Sur une place carrée située devant le musée d'Art contemporain de Hambourg, la foule des enfants exécute une chorégraphie simple, inspirée de la vidéo de Bruce Nauman, *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square (1967-1968)*.



Melanie Manchot, *Walk (Square)*, 2011. Vidéo monocanal, HD, couleur, son stéréo, 18'05". ©Melanie Manchot ©ADAGP, Paris, 2018

### *The Ladies, Wren Library, 2017*

«L'installation photographique *The Ladies* offre une riche contribution visuelle et une critique pénétrante de l'histoire de l'image, qui incarne le potentiel de changement dans la société. Melanie Manchot a travaillé avec un groupe de femmes issues d'une communauté bangladaise vivant à Cambridge, en Angleterre. Celles-ci sont représentées dans des poses qui expriment à la fois la confiance et un détachement parfois nonchalant, à des endroits emblématiques de l'université de Cambridge et au cimetière américain situé en périphérie de la ville: des lieux où ces femmes n'étaient jamais allées ou auxquels elles ne pensaient pas avoir accès. Le travail stimulant de Manchot célèbre la présence, les identités et la force d'action des femmes dans le présent, tout en imaginant puissamment un avenir plus inclusif.» Texte d'Andrew Nairne, extrait du catalogue de l'exposition *Open Ended Now* de Melanie Manchot au MAC VAL.



Melanie Manchot, *The Ladies, Wren Library*, 2017. Photographie, tirage numérique Type-C, couleur. ©Melanie Manchot ©ADAGP, Paris, 2018

Patrice Pavis, «*Le gestus brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine*», 1999

Loin de vouloir manipuler et diriger les protagonistes de ses films et photographies, Melanie Manchot exprime une volonté de produire avec eux une représentation complexe, mêlant respect des individus et mise en scène d'un contexte plus large, tout à la fois collectif, social et politique. Dans le texte ci-après, l'analyse du théâtre de Bertolt Brecht par Patrice Pavis éclaire une manière de travailler avec les acteurs à une mise en scène dont les enjeux éthiques semblent très proches de la démarche de Melanie Manchot.

Patrice Pavis est professeur à l'Institut théâtral de la Sorbonne, puis professeur d'études théâtrales à l'université Paris 8 et à l'université du Kent à Canterbury, en Grande-Bretagne. Il étudie le théâtre contemporain et la performance à partir d'une approche sémiologique et interculturelle.

### «Les fonctions du *gestus* du vivant de Brecht

Au sens premier, le *gestus* est le rapport social que l'acteur établit entre son personnage et les autres [...]. Le *gestus* donne ainsi la clé des attitudes corporelles, des intonations et des expressions faciales, autrement dit du corps entier dans ses dimensions visuelle et vocale. Mais comment le corps pourra-t-il marquer les rapports sociaux, la palette des relations et des stratégies? Comment indiquera-t-il les origines de classe et de groupe? [...]

Pour montrer l'homme concret et particulier, l'acteur dispose de moyens physiques, et notamment spatiaux: il met à distance son personnage en révélant sa construction et en signalant combien il le trouve étrange; il met à distance les mots qu'il prononce, comme pour mieux prendre ses distances par rapport à ce qui est dit et pour faire primer le geste sur le mot [...].

Le *gestus* refoule-t-il le corps? La théorie postbrechtienne de l'acteur ne mentionne plus guère le *gestus*; elle se concentre sur la problématique plus globale, mais plus floue dans sa terminologie, du corps ou de la corporalité. La gestuelle et, *a fortiori*, le *gestus* évoquent un système strictement codifié de gestes, à la manière de la rhétorique oratoire des passions aux 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles ou des traditions de jeu orientales, tandis que le corps renvoie à une masse amorphe, à une présence indicible, à une anthropologie générale.

Malgré l'avertissement de Brecht, le *gestus* reste souvent une mise en évidence assez abstraite d'une relation ou d'une contradiction sociale, une technique destinée à prouver une thèse. Le corps des protagonistes n'est alors pas une fin en soi, un continent à explorer et à admirer, mais un simple porteur de signes, une construction artificielle qui disparaît dès qu'elle est lue par un spectateur.

Le *gestus* exerce ainsi un contrôle absolu sur le corps, les individus contrôlant leurs pulsions et leurs excès. L'ordre social du corps règne. Plus rien ne menace l'ordre des signes, comme c'était encore le cas dans les pièces de jeunesse de Brecht telles que *Baal* ou *Dans la jungle des villes*. Comme si le jeune Brecht anarchisant avait dû, afin de devenir un bon et véritable marxiste, renoncer au mal, à l'anarchie, aux pulsions sexuelles, à une corporalité sans entraves, comme si le corps était devenu, sous la forme contrôlée du *gestus*, un corps apprivoisé et obéissant, socialement acceptable, c'est-à-dire soumis à la lutte des classes et non plus au conflit des instincts.

Le corps excessif et déchaîné s'est transformé en un *gestus* reflétant fidèlement les rapports sociaux, il s'est traduit en un système sémiotique visible et lisible. Le *gestus* livre un corps pacifié, voire réprimé, tenu en laisse par un esprit ordonné, soumis à l'arrangement harmonieux du groupe. Il est sommé de toujours faire preuve de retenue, il se fige dans des esthétiques, des tableaux vivants où les passions et les instincts n'ont plus à se déployer dans l'espace et le temps, puisqu'ils ont trouvé un moment d'équilibre, un tableau vivant où le corps semble saisi à jamais, un peu à la manière d'un tableau de Greuze, commenté par Diderot, où les conflits sont pris dans les glaces d'un regard extérieur.

Ce rejet puritain du corps instinctif et libidinal, au profit d'une gestuelle codifiant le social et d'une sémiotique des rapports sociaux, a conduit des théoriciens influencés par la psychanalyse comme Jean-François Lyotard (1970), Gilles Deleuze (1983) ou Georges Vigarello (1978) à contester le modèle sémiotique qui régit la théorie du *gestus*. Selon eux, la sémiotique autant que le marxisme reposent sur une mise en signe du monde qui réduit la scène et le corps à un signifié ultime et figé, au lieu d'en faire le lieu ouvert d'une circulation des pulsions et des énergies. Mais la critique du corps idéalisé par le *gestus* vient des praticiens du geste, notamment des danseurs, plus encore que

des metteurs en scène et des théoriciens. Car en refoulant l'usage impulsif, énergétique et individuel du corps, le *gestus* supprime toute sensation kinesthésique du mouvement et reconduit la division du corps et de l'esprit. Or, les danseurs et les acteurs refusent à présent d'être un simple corps pour l'esprit de leur "directeur de conscience", ils ne veulent plus être leur propre machiniste, ils ne représentent plus une idée ou un corps étranger qu'il s'agirait simplement d'extérioriser et d'expulser. Ils sont leur corps et entendent dépasser le dualisme dans lequel toute la société prétendait les maintenir, d'où leur difficulté à accepter des mots d'ordre comme la distanciation ou le *gestus*, puisqu'ils répugnent à se placer hors d'eux-mêmes pour juger à distance des effets de leur gestuelle. Ce sursaut d'honneur, cette révolte vite réprimée sont au fond salutaires, et Brecht lui-même, jamais à court d'un double jeu, semble soutenir les acteurs en leur conseillant de ne pas faire l'incarnation du mot de l'auteur ou de l'idée du metteur en scène. »

Patrice Pavis, « Le *gestus* brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine », *L'Annuaire théâtral*, 1999, n° 25, pp.95-115.



Antoine de Baecque, « Le cas *Kapo*. “De l’abjection”, ou comment Jacques Rivette forge une morale de la représentation des camps de la mort », 2011

Plongées, travellings et plans américains: les œuvres vidéo de Melanie Manchot utilisent les outils formels du cinéma le plus classique et le plus rigoureux.

L’artiste souligne à ce propos que les liens entre éthique et esthétique sont absolument fondamentaux et que ces liens sous-tendent toute sa réflexion artistique. Le texte du critique de cinéma Antoine de Baecque explore les significations et la postérité d’une célèbre controverse autour d’un travelling. Il souligne l’importance de la mise en scène dans la définition d’une position éthique des auteurs, préoccupation que l’on retrouve chez Melanie Manchot.

« En juin 1961, Jacques Rivette, dans les *Cahiers du cinéma*, dénonce avec violence un film de Gillo Pontecorvo, *Kapo*, sorti en France à la fin du mois d’avril. Il s’agit du premier film occidental (une coproduction entre la France, l’Italie et la Yougoslavie) qui, à travers une fiction, reconstitue l’expérience d’un camp de concentration nazi. Pourtant, ce film a reçu un accueil plutôt favorable, voire chaleureux, dans les pays où il est déjà sorti, et il vient d’être sélectionné pour représenter l’Italie dans la course aux Oscars. La critique insiste généralement sur le projet pédagogique et civique du film, et chacun évoque la rigueur du travail de documentation et d’enquête de Pontecorvo, qui a consulté des archives, rencontré une centaine de témoins et composé une histoire, parfois romanesque, voire sentimentale, à partir de cette matière documentaire. [...]

Le texte de Rivette s’impose surtout comme un jugement critique porté au nom d’une morale de la mise en scène. À ce titre, “De l’abjection” apparaît comme l’aboutissement de la “politique des auteurs” pratiquée par les critiques des *Cahiers du cinéma* depuis le milieu des années 1950, autant qu’un tournant dans le regard porté sur la représentation de l’extermination, ce rapport complexe entre la fiction, l’art et la Shoah. [...]

### *Les travellings sont affaire de morale*

“De l’abjection” s’inscrit dans une controverse sur la morale du cinéma, débat intense dans l’opinion critique à la fin des années 1950 et au début des années 1960. Rivette situe explicitement son intervention dans cette discussion, comme si elle devait d’ailleurs la clore définitivement, d’où l’aspect manifeste de son texte, dont le ton souligne le courroux: “On a beaucoup cité, à gauche et à droite, et le plus souvent assez sottement, une phrase de Moullet: « La morale est affaire de travellings » (ou la version de Godard: « Les travellings sont affaire de morale »); on a voulu y voir le comble du formalisme, alors qu’on en pourrait plutôt critiquer l’excès « terroriste », pour reprendre la terminologie paulhanienne. [...]

On nous les casse depuis quelques mois avec les faux problèmes de la forme et du fond, du réalisme et de la féerie, du scénario et de la « misenscène », de l’acteur libre ou dominé et autres balançoires; disons qu’il se pourrait que les sujets naissent libres et égaux en droit; ce qui compte, c’est le ton, l’accent, la nuance, comme on voudra l’appeler – c’est-à-dire le point de vue d’un homme, l’auteur, mal nécessaire, et l’attitude que prend cet homme par rapport à ce qu’il filme, et donc par rapport au monde... Faire un film, c’est donc montrer certaines choses, c’est en même temps, et par la même opération, les montrer par un certain biais; ces deux actes étant rigoureusement indissociables. [...] Et si nous avons toujours détesté, par exemple, Poudovkine, De Sica, Wyler, Lizzani, et les anciens combattants de l’Idhec, c’est parce que l’aboutissement logique de ce formalisme s’appelle Pontecorvo.” [...]

Rivette affirme donc l’importance de la mise en scène, mais, d’une certaine façon, la relativise dans le même temps en l’assujettissant au vouloir dire du cinéaste autant qu’à la nature du sujet qu’il filme: il n’y a pas de langage cinématographique absolu. La langue technique du cinéma, faite de travellings, de gros plans, de panoramiques, ne peut pas être séparée de l’usage qu’un cinéaste peut faire d’elle, notamment lorsqu’il filme la mort. Il n’y a que des points de vue, dont la nuance et la justesse font la valeur, qui plient toute mise en scène à leur empreinte. [...]

Dans *La Gazette du cinéma* puis dans les *Cahiers du cinéma* et dans *Arts*, Alexandre Astruc, Éric Rohmer, Jacques Rivette, Jean Douchet, François Truffaut, Jean-Luc Godard et Claude Chabrol ont pratiqué un éloge forcené du film et de son auteur au nom d’une idée du cinéma radicale: la pensée d’un auteur prend forme cinématographique par la “mise en scène”. »

Antoine de Baecque, « Le cas *Kapo*. “De l’abjection”, ou comment Jacques Rivette forge une morale de la représentation des camps de la mort », *Revue d’histoire de la Shoah*, 2011/2 (n° 195), p. 211-238. Article disponible en ligne à l’adresse: <https://www.cairn.info/revue-revue-d-histoire-de-la-shoah-2011-2-page-211.htm>

À l'époque où Hals a réalisé cette peinture, Haarlem avait trois gardes civiles. Les officiers étaient sélectionnés par le conseil d'Haarlem pour un service de trois ans, et le groupe ici représenté venait de finir sa période de service et célébrait la fin de sa fonction avec ce portrait.

Contrairement aux autres portraits de groupe de milice (un genre traditionnel de la peinture hollandaise) où les écharpes sont de la couleur du district de la garde civile, dans cette peinture, tous les officiers portent les couleurs du drapeau néerlandais, orange, blanc et bleu. Portrait fidèle de chaque membre de ce groupe, les hommes figurant dans le tableau sont identifiés, socialement par leur costume et leur fonction, mais aussi personnellement par leur physionomie. Ainsi, on peut citer de gauche à droite: l'enseigne Adriaen Matham, l'enseigne Loth Schout, le colonel Willem Claesz Vooght, le *fiscaal* Johan Damius, le capitaine Johan Schatter (assis devant), le capitaine Gilles de Wildt (assis derrière, un couteau à la main), le serviteur Willem Ruychaver (derrière le précédent, portant un pichet), le capitaine Willem Warmont (assis devant), l'enseigne Pieter Ramp, le lieutenant Outgert Ariss Akersloot (offrant un plat à Damius), le lieutenant Claes van Napels (avec la plume blanche) et le lieutenant Matthys Haeswindius (assis au pied de la table).



Frans Hals, *Le Banquet des officiers du corps des archers de Saint-Adrien*, 1627.  
Peinture à l'huile, 183 × 266,5 cm, collection du musée Frans Hals d'Haarlem (Pays-Bas)  
©Musée Frans Hals d'Haarlem

« Cette cérémonie de promesse de mariage intitulée *L'Accordée de village* met en scène, dans le milieu de la paysannerie aisée, un père de famille remettant solennellement à son futur gendre la dot de sa fille. Premier chef-d'œuvre d'un genre nouveau, celui de la peinture édifiante, il connut dès son exposition au Salon de 1761 un immense succès. Greuze s'impose alors dans le registre de la peinture morale, comme le peintre de la sensibilité et des bonnes mœurs retrouvées. [...]

En 1761, *L'Accordée de village*, dont Diderot laissera d'ailleurs une foisonnante description, va remporter dès sa présentation au Salon un véritable triomphe. Cette œuvre particulièrement soignée, à la composition impeccable et à la facture lisse, ouvrit la voie à une nouvelle esthétique, la peinture de genre, traitée à la manière et avec les moyens de la peinture d'histoire, le cadre en étant subtilement effacé pour laisser une large place à la minutieuse étude de mœurs, dans l'intention de transmettre ainsi un message. [...]

Par le retentissement de ses œuvres, telle cette *Accordée de village*, Greuze fut sans aucun doute l'un des principaux acteurs et le témoin privilégié d'une époque particulièrement mouvante, portant la marque de profonds bouleversements dans l'univers social et les mentalités. Il en est le représentant unique tant il correspond bien aux contradictions de ce siècle à la fois libertin et moralisateur, se cherchant de nouvelles valeurs. Vers le milieu du 18<sup>e</sup> siècle se répandit la littérature sentimentale que la peinture se prit à imiter en privilégiant le sujet, les intentions, les suggestions sentimentales qui ravirent un public déjà las du libertinage. Greuze pénétra ainsi au cœur des mentalités répondant certes à une attente, mais tout en provoquant l'empathie du spectateur par un art sensible et expressif auquel le public d'aujourd'hui est encore réceptif. »

Michèle Perny, extrait de la notice de l'œuvre publiée sur le site Internet du musée du Louvre.  
<https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/laccordee-de-village>



Jean-Baptiste Greuze (Tournus, 1725-Paris, 1805), *L'Accordée de village*, 1761.  
Peinture à l'huile, département des peintures françaises du musée du Louvre. © Musée du Louvre, photographie Erich Lessing

### « La Compagnie des Philippines

Fondée en 1785, la Compagnie des Philippines était une société d'actionnaires qui gérait les intérêts mercantiles espagnols en Extrême-Orient. Le 30 mars 1815, la compagnie tint une assemblée générale particulièrement importante puisque le roi Ferdinand VII vint en personne la présider. Parmi les membres du bureau se trouvaient le président et ministre des Indes, Miguel de Lardizábal (1744-1824), ardent patriote et partisan du roi pendant l'occupation française. Le 15 avril, la Compagnie demande au ministre des Indes la permission d'immortaliser un événement aussi exceptionnel par une œuvre d'ordre commémoratif. Lardizábal ayant donné son accord cinq jours plus tard, Goya dut être contacté très rapidement pour exécuter ce travail. [...]

### Un jeu de sinistres marionnettes...

Car, outre l'aspect pictural, Goya soulève ici la terrible question de l'injustice du pouvoir. Face à la réaction absolutiste de 1815, le peintre, attaché aux idées des Lumières, met en scène une véritable assemblée de personnages aussi impersonnels que l'espace ambiant. Les actionnaires, agités ou assoupis, ne sont pas plus mal traités que les membres du bureau, le souverain lui-même, dont on ne peut empêcher la comparaison avec un jeu de sinistres marionnettes. L'immense génie de Goya trouve ici l'une de ses meilleures traductions qui le place dans la droite ligne des plus grands peintres de l'école espagnole. Il transfigure cette assemblée dont on aurait oublié jusque-là l'existence en une parabole historique d'une étourdissante modernité.»

Jean-Louis Augé, conservateur en chef du musée Goya. Texte extrait du site Internet du musée Goya de Castres: <https://musees-occitanie.fr/musees/musee-goya-musee-d-art-hispanique/collections/peinture-hispanique/francisco-de-goya-y-lucientes/l-assemblee-de-la-compagnie-royale-des-philippines/>



Francisco de Goya y Lucientes, *L'Assemblée de la Compagnie royale des Philippines*, 1815, Huile sur toile, 3,205x4,335 m, legs Pierre Bruguiboul, 1894  
© Musée Goya, Castres, cliché P. Bru

En 1958, Art Kane, alors photographe débutant d'*Esquire*, réussit la prouesse de réunir un beau matin d'été devant un immeuble d'Harlem cinquante-sept musiciens de jazz, parmi les plus célèbres et virtuoses de l'époque. Dans cette foule bien ordonnée, on reconnaît Count Basie, Lester Young, Gerry Mulligan, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Roy Eldridge, Sonny Rollins, Charles Mingus, Art Blakey, Art Farmer, Gene Krupa, Rex Stewart, Jo Jones, Hank Jones, Johnny Griffin. Véritable portrait de la vivacité d'une scène artistique, cette photographie a immortalisé en silence le son d'une époque et a rendu son auteur célèbre. Le choix de la prise de vue à Harlem, quartier de New York connu pour être majoritairement habité par une communauté afro-américaine, a son importance pour donner un décor au jazz, fierté et emblème de reconnaissance de cette communauté.



Art Kane, *A Great Day in Harlem*, 1958. Photographie de presse, publiée en 1959 dans le magazine américain *Esquire*. © Art Kane. D.R.

Le film raconte la déportation d'une jeune Juive, obligée de devenir kapo dans un camp de concentration pour survivre. Dans un célèbre texte critique paru dans les *Cahiers du cinéma*, Jacques Rivette développe une réflexion et une éthique sur la représentation de la Shoah à partir d'une analyse d'une séquence du film dans laquelle la jeune héroïne se suicide. Le réalisateur montre la mort de celle-ci dans un plan au style très emphatique (un court travelling très construit et esthétisant), ce qui déchaînera la virulente critique de Jacques Rivette, intitulée « De l'abjection ». Un extrait du texte est disponible en pages 13 et 14 du CQFD.



Photogrammes restituant le mouvement de caméra connu sous le nom de « travelling de Kapo », extrait du film *Kapò* de Gillo Pontecorvo, 1960.

*Dogville* raconte l'histoire d'une fugitive, et plus particulièrement de son arrivée et de son installation dans une petite ville minière, Dogville. Cité par Melanie Manchot comme une source d'inspiration et de réflexion sur la mise en scène de l'exposition, ce film du réalisateur danois Lars von Trier possède la particularité d'être tourné dans des décors schématisés, volontairement non réalistes et définis *a minima*. Cette radicalité dans le champ du cinéma, largement dominé par une esthétique de l'illusion, provoque une distance particulière par rapport à l'histoire racontée et met en lumière tout le travail de la mise en scène et de l'artifice de ces images.



Photogrammes extraits du film *Dogville* de Lars von Trier, 2003.

# Intimité/extimité

Melanie Manchot fixe à la surface de la pellicule des espaces intérieurs et sonde notre relation à ce que nous avons de plus intime. Comme simple témoin direct et recueillant la parole d'inconnus pour *The Dream Collector (Mexico City)*, ou laissant l'autre seul face à la caméra dans *11/18* et *Security*, elle met en jeu notre rapport à soi et à l'autre, jouant des frontières entre public et privé, travaillant les notions d'abandon et de fragilité. L'intimité ainsi projetée à l'extérieur, en dehors de soi, se fait extimité. Les rêves, la peau, les corps, les états d'âme, jusqu'ici incorporés au monde du secret et de l'invisible, deviennent alors une matière à explorer, à exposer, à exhiber, bref à faire exister.

Pour réaliser l'installation vidéo *11/18*, Melanie Manchot a filmé en Super 8 une jeune fille dans un studio, une minute par mois pendant sept ans, de onze à dix-huit ans. L'œuvre devient une enquête sur le temps, la durée et l'engagement. Entre documentaire et fiction, *11/18* apparaît comme une étude de la notion de subjectivité et d'identité se donnant à lire au détour des gestes et des mimiques du modèle. Les portraits révèlent les changements et émotions que le sujet de Melanie Manchot a connus et traversés, son apparence et ses manières de se comporter face à la caméra. Cette jeune fille répond à la caméra comme elle le ferait à quelqu'un de familier mais à la fois étranger ou inquiétant. *11/18* apparaît comme le témoin distancié d'une quête d'identité, inexplicable et en constante évolution.



Melanie Manchot, *11/18*, 2015. Vidéo synchronisée sur neuf canaux, film Super 8 transféré sur vidéo HD, noir et blanc, muet, 18'. ©Melanie Manchot © ADAGP, Paris 2018.

L'œuvre dresse le portrait de sept videurs de nuit à Ibiza, filmés de jour, en tenue de travail, devant les portes des clubs où ils travaillent. Après une période d'attente, ils se déshabillent face caméra et se tiennent nus, debout, aussi longtemps qu'ils le peuvent, puis se rhabillent. La caméra, statique, continue de les observer, enregistrant les transformations physiques, émotionnelles et psychologiques subies par ces hommes au moment où ils se délestent de leur uniforme. Melanie Manchot se tient à distance, sans voyeurisme. Elle se garde de tout contact visuel ou échange durant le tournage.



Melanie Manchot, *Security*, 2005. Vidéo monocanal, SD, couleur, son stéréo, 21'16" ©Melanie Manchot © ADAGP, Paris 2018.

Pour *The Dream Collector (Mexico City)*, Melanie Manchot filme des personnes endormies dans des parcs publics de la ville de Mexico. À leur réveil, elle leur demande de se souvenir de leurs rêves et de les raconter à la caméra. Elle tente d'enregistrer l'impossible, un moment d'intimité totale qui ne peut sans doute jamais être communiqué, car tout rêve est déjà un moment de traduction. Le corps endormi est fragile, ouvert, et lorsque nous dormons en public, nous nous rendons totalement vulnérables. Cependant, s'appropriier momentanément l'espace public pour en faire un refuge privé le temps du sommeil peut également constituer une résistance temporaire au mouvement et à l'incessante activité urbaine. Cette tension entre la vulnérabilité et l'intimité de la personne dans l'espace urbain public est au cœur du travail de Melanie Manchot.



Melanie Manchot, *The Dream Collector (Mexico City)*, 2008. Installation vidéo synchronisée à cinq canaux, SD, couleur, son stéréo, 43'. ©Melanie Manchot © ADAGP, Paris 2018.

Le mot intime vient du superlatif latin *intimus* : « très » ou « le plus intérieur ». Mais selon François Jullien, philosophe et sinologue, auteur de l'essai *De l'intime, loin du bruyant Amour*, on ne promet le plus intérieur de soi qu'en s'ouvrant à l'extérieur, à l'Autre. Convoquant saint Augustin, Jean-Jacques Rousseau ou Stendhal, cet ouvrage mobilise « la ressource de l'intime » contre « le culte de l'intériorité » et du *je* tout-puissant. L'auteur est attentif au cheminement de l'intime qui laisse tomber la frontière entre l'Autre et soi, et fait basculer d'un dehors indifférent à un dedans partagé.

« Or voici que, touchant l'intime, l'usage nous met devant ces deux sens, nous place sans médiation à cet embranchement. L'intime est dit de ce qui est “contenu au plus profond d'un être” : ainsi parle-t-on d'un “sens intime” ou de la “structure intime des choses”. Mais il est aussi ce qui “lie étroitement par ce qu'il y a de plus profond” : union intime, avoir des relations intimes, être intime de... Le dictionnaire (*Le Robert*) énumère à la suite ces deux sens et les tient côte à côte, sans plus gloser, sans sourciller, mais quel rapport entre eux ? Et même ne sont-ils pas opposés ? Car l'un dit l'à part et l'enfoui, l'autre dit la relation. Vertu du dictionnaire, étirant la langue dans tous les sens et selon ses possibles, mais jusqu'où peut aller ici l'écartèlement ? Et cette vertu extensive vaut-elle vérité ? Intime est dit en effet de “ce qui est tout à fait privé et généralement caché aux autres” (ainsi va-t-il de la vie intime, d'une conviction intime ou de ce qu'on nomme “journal intime”). Or, en même temps, tout aussi bien, intime dit ce qui réunit des personnes et favorise l'entente entre elles. Par ambiance, prégnance, de façon tacite : repas intime, fête intime ; ou même parle-t-on de coin intime : à l'abri du monde, à l'écart des regards et du bavardage des gens qui passent. [...]

Force nous est donc de commencer par écouter la langue, diverse jusqu'à disjonction ; mais, par là même, de suivre ce qu'elle nous donne ainsi corrélativement à penser et peut-être même déduire l'un de l'autre : (1) que l'intime est le plus essentiel en même temps que le plus retiré et le plus secret, se dérochant aux autres ; (2) que l'intime est ce qui associe le plus profondément à l'Autre et porte au partage avec lui. Comment passera-t-on donc d'un sens au suivant sous ce qui paraît, de prime abord, rien de moins qu'une contradiction ? »

François Jullien, *De l'intime, loin du bruyant Amour*, Éditions Grasset, Paris, 2013, pp.21-22

Le mot d'extimité est proposé par Jacques Lacan en 1969. Ces dernières années, Serge Tisseron, psychiatre, scénariste et dessinateur de bandes dessinées, le reprend en lui donnant une signification différente dans son ouvrage *L'Intimité surexposée*. Pour l'auteur, « l'intimité est essentielle à l'être humain, mais ses expressions sont sans cesse modifiées par le désir d'extimité ». Celui-ci correspond au fait de déposer certains éléments de notre vie intime dans le domaine public afin d'avoir un retour sur leur valeur, à l'instar de la pratique du selfie, généralisée avec le développement des réseaux sociaux depuis une dizaine d'années. Il est différent de l'exhibitionnisme et du conformisme. Il contribue, selon lui, « à la fois à la construction de l'estime de soi et à la création d'une intimité plus riche et de liens plus nombreux ».

« Le désir de se montrer est fondamental chez l'être humain et il est antérieur à celui d'avoir une intimité. Il contribue en effet au sentiment d'exister dès les premiers mois de la vie. Cette particularité trouve son origine dans le fait que l'enfant se découvre dans le visage de sa mère. La présentation de soi est toute la vie une façon de guetter dans le regard d'autrui – et, au sens large, dans ses réactions – une confirmation de soi. [...]

L'intimité se définit traditionnellement par opposition à ce qu'elle n'est pas : le privé et le public. Elle est ce qu'on ne montre à personne, ou seulement à quelques “intimes”, tandis que l'espace privé est confondu avec la famille. Mais l'intimité comporte aussi une autre dimension : ce que chacun ignore sur lui-même. Cette définition permet d'aborder la question de l'intimité d'un point de vue dynamique, et plus seulement topique. Nous avons proposé en 2001 le mot “extimité” pour rendre compte de cette dynamique. Nous le devons à J. Lacan, qui l'avait proposé pour illustrer le fait que rien n'est jamais ni public ni intime, dans la logique de la figure mathématique appelée “bande de Moebius”, pour laquelle n'existe ni “dehors” ni “dedans”. Nous avons repris le mot en lui donnant une signification différente : il est pour nous le processus par lequel des fragments du soi intime sont proposés au regard d'autrui afin d'être validés. Il ne s'agit donc pas d'exhibitionnisme. L'exhibitionniste est un cabotin répétitif qui se complaît dans un rituel figé. Au contraire, le désir d'extimité est inséparable du désir de se rencontrer soi-même à travers l'autre et d'une prise de risques.

Le désir d'extimité ne se confond pas non plus avec le conformisme, qui comporte un renoncement à se trouver soi-même. Il se distingue notamment de la recherche de l'approbation sociale, dont A. Smith a

**fait l'une des deux forces à l'œuvre dans l'histoire – l'autre étant l'amour de soi, qu'il fait dériver de l'instinct d'autopréservation. Le désir d'approbation sociale correspond en effet pour cet auteur à la recherche de la reconnaissance sociale que la richesse est censée donner à son possesseur. Le désir d'extimité porte non pas sur des biens matériels ayant une valeur financière, mais sur des parties de soi jusque-là gardées secrètes et sur la reconnaissance de leur originalité. »**

Serge Tisseron, « Intimité et extimité », *Communications*, 2011/1 (n° 88), pp.84-85.

David Le Breton, « Se reconstruire par la peau. Marques corporelles et processus initiatique », 2010

La peau est un seuil, à la fois instance d'ouverture ou de fermeture au monde selon la volonté de l'individu. Melanie Manchot interroge la peau comme frontière symbolique entre le dehors et le dedans, l'autre et soi. Qu'elle soit exhibée dans *Security* (2005), révélée dans *Look at You Loving Me* (2000-2005), rasée dans *Shave* (2007) ou encore étirée dans *Gestures of Demarcation* (2001), la peau donne une limite mouvante de la relation de l'individu au monde.

Ce texte de David Le Breton, anthropologue et professeur de sociologie, est extrait d'un article portant sur le corps et sur les conduites à risque des adolescents.

**« La peau est l'évidence de la présence au monde. Elle est le lieu du corps qui se donne à voir au jugement des autres. Par elle nous sommes reconnus, nommés, identifiés à un sexe, à une qualité de présence (séduction, etc.), à un âge, à une "ethnicité", voire à une condition sociale. Elle indique aussi d'emblée la dimension affective d'une parole (rougeur, pâleur, sensation de froid ou de chaud dans une situation morale, expressions du visage, du corps...), voire même un état de santé (couleurs, boutons, etc.). Elle diffuse des odeurs intimes et ne cesse de nous déborder et de révéler aux autres des significations personnelles, même celles qui souhaiteraient demeurer dissimulées. Mais la peau est toujours double, l'individu n'en contrôle qu'une partie; si elle cache, elle montre parfois dans le même mouvement. Dans nos sociétés occidentales, nous allons vers les autres le visage et les mains nus livrés à leur connaissance et au risque de leur reconnaissance. La peau enveloppe et incarne la personne en la reliant aux autres ou en la distinguant selon les signes utilisés. Sa texture, son teint, ses cicatrices, ses particularités (grains de beauté, rides, etc.) dessinent un paysage unique. Elle conserve, à la manière d'archives, les traces de l'histoire individuelle comme un palimpseste dont seul l'individu détient la clé: traces de brûlures, de blessures, d'opérations, de vaccins, de fractures, etc. [...]**

**La peau est un seuil, à la fois instance d'ouverture ou de fermeture au monde selon la volonté de l'individu. Frontière symbolique entre le dehors et le dedans, l'extérieur et l'intérieur, l'autre et soi, elle est une sorte d'entre-deux, elle fixe une limite mouvante de la relation de l'individu au monde. Surface de projection et d'introjection du sens, elle incarne l'intériorité, elle est le chemin qui mène à la profondeur de soi. Elle est un sismographe du sentiment d'identité, elle traduit des "états d'âme". En ce qu'elle cristallise quelque chose du lien social, elle est aussi un lieu où résoudre les tensions, défaire des crispations. Le rapport au monde de tout homme est une question de peau et de solidité de la fonction contenant. Instance frontière qui protège des**



agressions extérieures ou des tensions intimes, elle donne à l'individu le ressenti des limites de sens qui l'autorisent à se sentir porté par son existence et non en proie au chaos ou à la vulnérabilité. Par excellence, la peau est un objet transitionnel.

Elle est aussi une frontière physique et morale entre soi et le monde qui révèle toujours ce qui se joue également de l'adhérence ou des écarts entre le moi psychique et le moi corporel. Écran où l'on projette une identité rêvée, en recourant aux innombrables modes de mise en scène de l'apparence, elle enracine le sentiment de soi dans une chair qui individualise. [...]

**Le sentiment de soi s'enracine sur les sensations corporelles, et particulièrement sur la peau en tant qu'elle est le lieu immédiat de contact avec les autres et avec le monde. La peau est une première ligne de défense, donc une ligne de sens face à la complexité du monde environnant. Carapace pour les uns, elle est une zone de contact pour les autres selon leur histoire personnelle. »**

David Le Breton, « Se reconstruire par la peau. Marques corporelles et processus initiatique », *Revue française de psychosomatique*, 2010 / 2 (n° 38), pp. 86-87.

Jonathan Crary, *24/7: le capitalisme à l'assaut du sommeil*, 2014

Dans *The Dream Collector (Mexico City)*, Melanie Manchot recueille les rêves de personnes qui volontairement et temporairement (entre dix minutes et deux heures) se sont mis à dormir dans l'espace public. Ce temps ainsi suspendu, arrêté, conquis dans un lieu *a priori* inadapté, devient un moment propice à la dérive du rêve et à l'introspection,

Jonathan Crary est professeur d'histoire de l'art et d'esthétique à l'université de Columbia, à New York. Il est notamment l'auteur de *L'Art de l'observateur, vision et modernité au XIXe siècle* et *24/7: le capitalisme à l'assaut du sommeil*. Dans ce dernier ouvrage, il interroge nos pratiques du sommeil et l'idéal imposé d'une vie sans pause, active à toute heure du jour et de la nuit, dans une sorte d'état d'insomnie globale. Cet essai expose ce processus de grignotage du temps. Sur le site de son éditeur, La Découverte, on peut lire : « Si personne ne peut réellement travailler, consommer, jouer, bloguer ou chater en continu 24 heures sur 24, aucun moment de la vie n'est plus désormais exempt de telles sollicitations. Cet état continu de frénésie connectée érode la trame de la vie quotidienne et, avec elle, les conditions de l'action politique. Jonathan Crary combine références philosophiques, analyses de films ou d'œuvres d'art, pour faire un éloge paradoxal du sommeil et du rêve, subversifs dans leurs capacités d'arrachement à un présent englué dans des routines accélérées. »

**« Étant donné sa profonde inutilité et son caractère essentiellement passif, le sommeil, qui a aussi le tort d'occasionner des pertes incalculables en termes de temps de production, de circulation et de consommation, sera toujours en butte aux exigences d'un univers 24/7. Passer ainsi une immense partie de notre vie endormis, dégagés du borborygme des besoins factices, demeure l'un des plus grands affronts que les êtres humains puissent faire à la voracité du capitalisme contemporain. Le sommeil est une interruption sans concession du vol de temps que le capitalisme commet à nos dépens. La plupart des nécessités apparemment irréductibles de la vie humaine – la faim, la soif, le désir sexuel et, récemment, le besoin d'amitié – ont été converties en formes marchandes ou financiarisées. Le sommeil impose l'idée d'un besoin humain et d'un intervalle de temps qui ne peuvent être ni colonisés ni soumis à une opération de profitabilité massive – raison pour laquelle celle-ci demeure une anomalie et un lieu de crise dans le monde actuel. Malgré tous les efforts de la recherche scientifique en ce domaine, le sommeil persiste à frustrer et à déconcerter les stratégies visant à l'exploiter ou à le remodeler. La réalité, aussi surprenante qu'impensable, est que l'on ne peut pas en extraire de valeur. [...]**

**Luc Boltanski et Ève Chiapello ont montré comment un ensemble de forces concourent à encenser la figure d'un individu constamment occupé, toujours dans l'interconnexion, l'interaction, la communication, la réaction ou la transaction avec un milieu télématique quelconque. Dans les régions prospères du monde, remarquent-ils, ce phénomène est allé de pair avec la dissolution de la plupart des frontières qui séparaient le temps privé du temps professionnel, le travail de la consommation.»**

Jonathan Crary, *24/7: le capitalisme à l'assaut du sommeil*, Éditions La Découverte, 2014, Paris, pp. 11-12.

L'œuvre de Thierry Kuntzel (1948-2008), intitulée *La Peau*, propose un paysage panoramique de peau, créé à partir de photographies de parties de corps difficilement identifiables, retraitées numériquement pour produire un enchaînement continu, sans intervalle. Loin de leur corps et dilatées sur grand écran, ces minuscules surfaces, si proches et intimes, semblent parfois immenses. Contrairement à toutes les autres œuvres de Thierry Kuntzel, *La Peau* exhibe sa machinerie: sa machine et ses entrailles ouvertes. Ce prototype de machine de cinéma, le *photomobile*, permet de projeter sur une surface plane ou incurvée une image qui défile horizontalement. On assiste simultanément au défilement de l'image et au déroulement du support: la pellicule.

« Peau » et « pellicule » ont une origine commune, le mot latin *pellis*, qui a également donné le mot « film ». Supports sensibles, toutes deux enregistrent le passage du temps et permettent la remémoration. Tout comme ces épidermes anonymes marqués de traces éphémères ou irréversibles (bronzage, rides, cicatrices, bleus), la matière-film ici dévoilée va prendre la poussière, se rayer et vieillir.

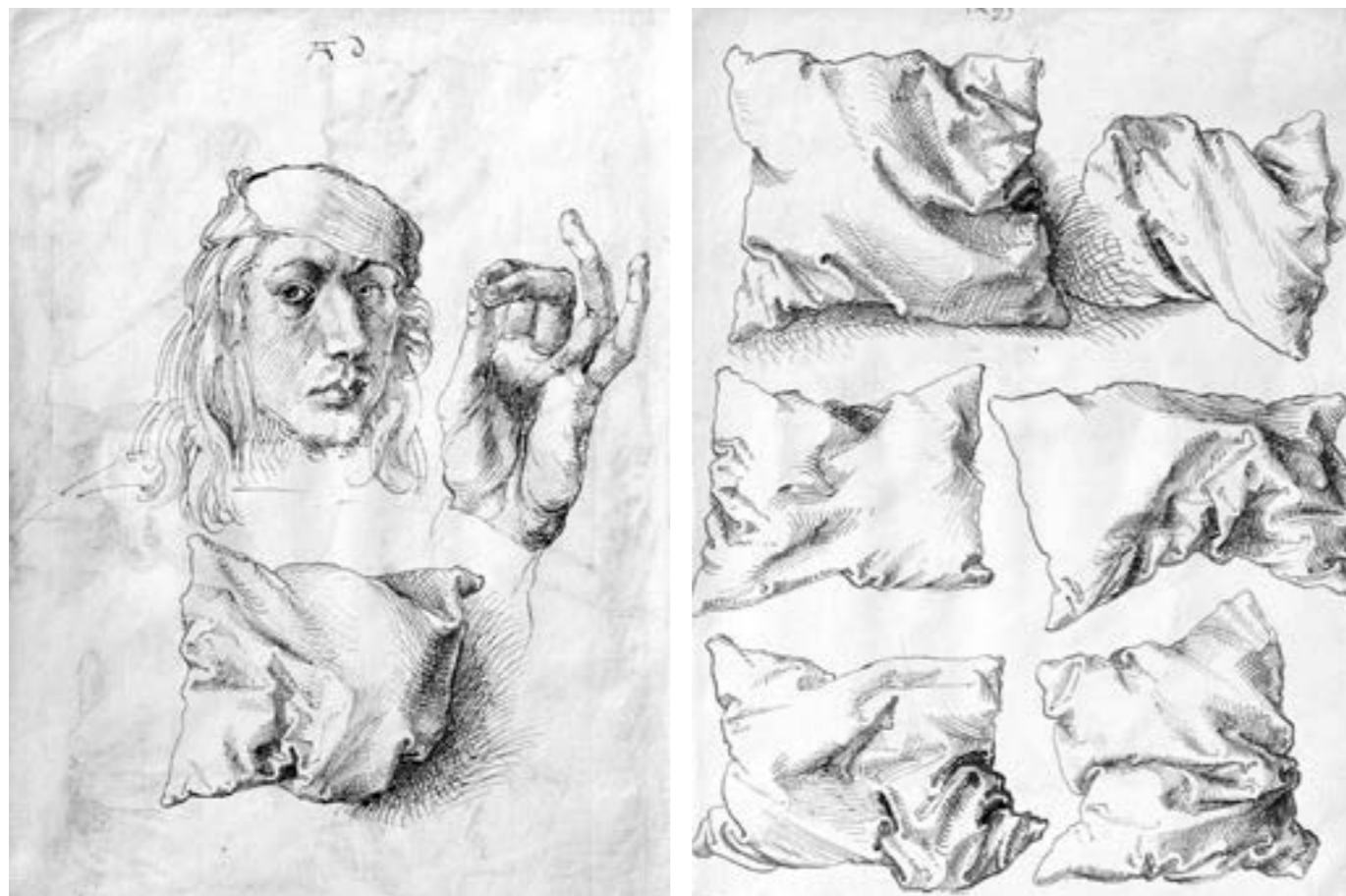


Thierry Kuntzel, *La Peau*, 2007. Installation, photographies assemblées sur pellicule 70 mm, projection, muet, couleur, 40'. Collection du MAC VAL ©Thierry Kuntzel/Photo ©André Morin

Albrecht Dürer (1471-1528) a réalisé une demi-douzaine d'autoportraits tout au long de sa vie. Ses autoportraits font partie des premiers de l'histoire de l'art dans lesquels l'artiste est l'unique sujet du tableau. Il s'est peint lui-même non pas une seule fois mais à intervalles réguliers, en signant, datant et annotant presque chaque fois son travail, et ce, en un temps où il était rare que les œuvres soient signées, datées et même explicitement titrées.

Ses efforts réitérés pour communiquer par d'inhabituelles mentions autographes témoignent de cette entreprise d'extimité. On la retrouve notamment dans les œuvres *Autoportrait de Dürer enfant*, avec une inscription en allemand: «J'ai fait ce portrait de moi devant un miroir en 1484. Je n'étais encore qu'un enfant. Albrecht Dürer», ou encore dans *Autoportrait au paysage*, avec le monogramme, la date de 1498 et une inscription en allemand: «Ceci est mon propre portrait, fait à l'âge de vingt-six ans, Albrecht Dürer».

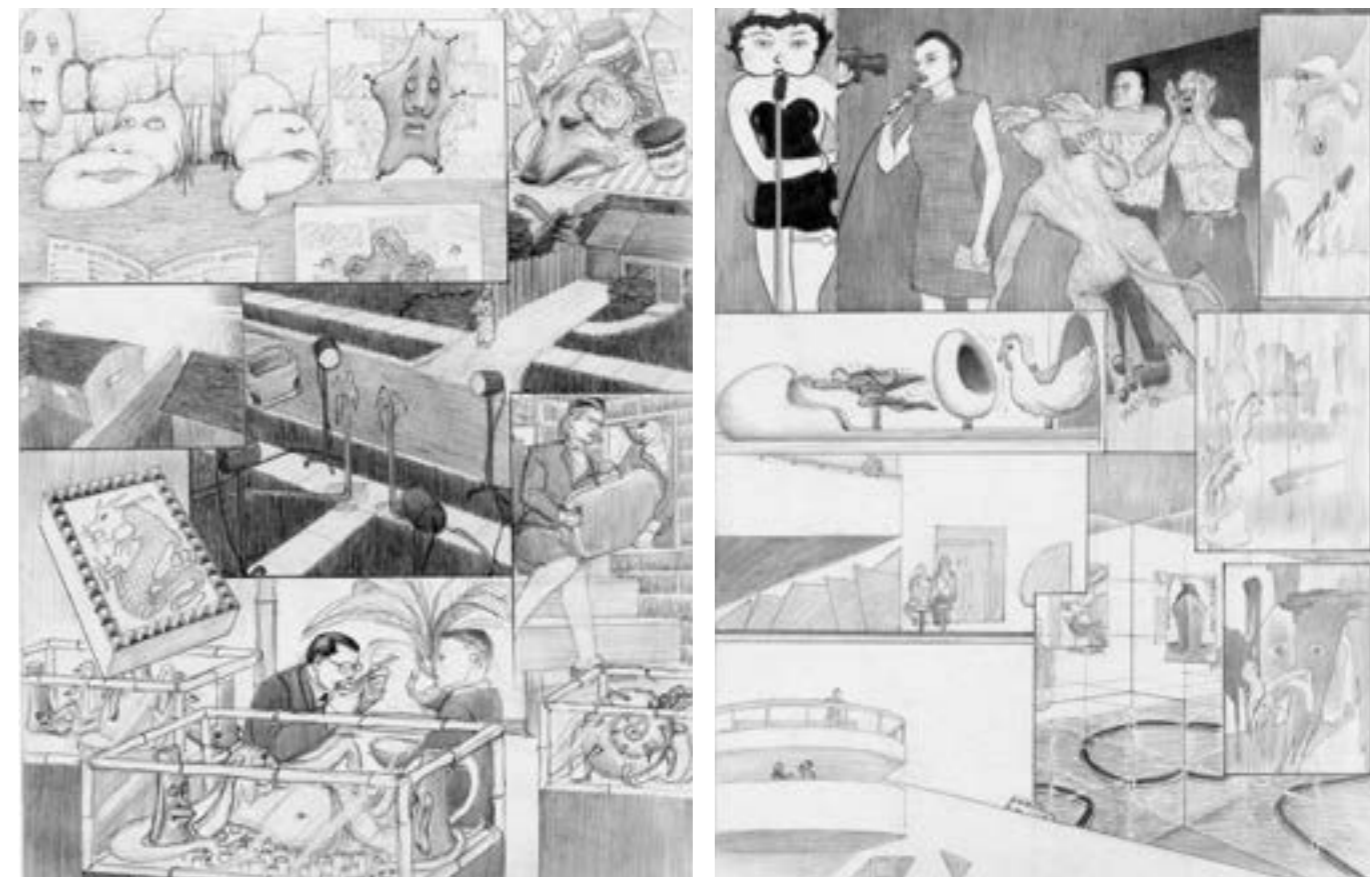
Cet autoportrait daté de 1493, on trouve même au dos une série de dessins montrant une «collection» de coussins, objet des plus intimes, matérialisant peut-être son sommeil, ses nuits ou ses rêves.



Albrecht Dürer, *Autoportrait, étude d'une main et oreiller (recto), six oreillers (verso)*, 1493, Dessin à la plume et encre brune sur papier, 20×27,8 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, États-Unis, Photo ©The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais / Image of the MMA

Le rêve ne peut se dissocier de l'image que nous avons du sommeil et les scientifiques sont formels: nous rêvons tous, même lorsque nous n'avons parfois aucun souvenir de ces productions sensorielles. L'artiste américain Jim Shaw nous les donne à voir depuis de nombreuses années sous forme de dessins, qu'il nomme *Dream Drawings*, et d'objets, *Dream Objects*, imaginés à partir de ses rêves. L'artiste consigne ses rêves pendant une dizaine d'années, de 1992 à 2001: plus de cinq cents pages de dessins. C'est plus la fidélité de leur retranscription que le résultat lui-même qui importe. Jim Shaw se raconte et met en forme une production d'images. Elle n'est ni expliquée ni décortiquée, comme pourrait le faire un psychanalyste. Il parle des images qui nous perturbent, nous hantent nous effraient par leur teneur parfois inavouable.

Le but n'est pas de comprendre ses rêveries, seul celui qui en fait l'expérience peut en approcher une part des significations. Cette démarche vise à créer une ouverture entre l'artiste et le public – des aveux, en quelque sorte. Une proximité entre spectateur et artiste s'installe, il invoque un univers présent au plus profond de lui-même. Par l'usage de la case de bande dessinée, on découvre un rêve fragmenté. À la manière d'un puzzle, il tente de recoller les morceaux. Jim Shaw transporte le regardeur dans la sphère de l'intime, sans détour, ni retenue ou pudeur.

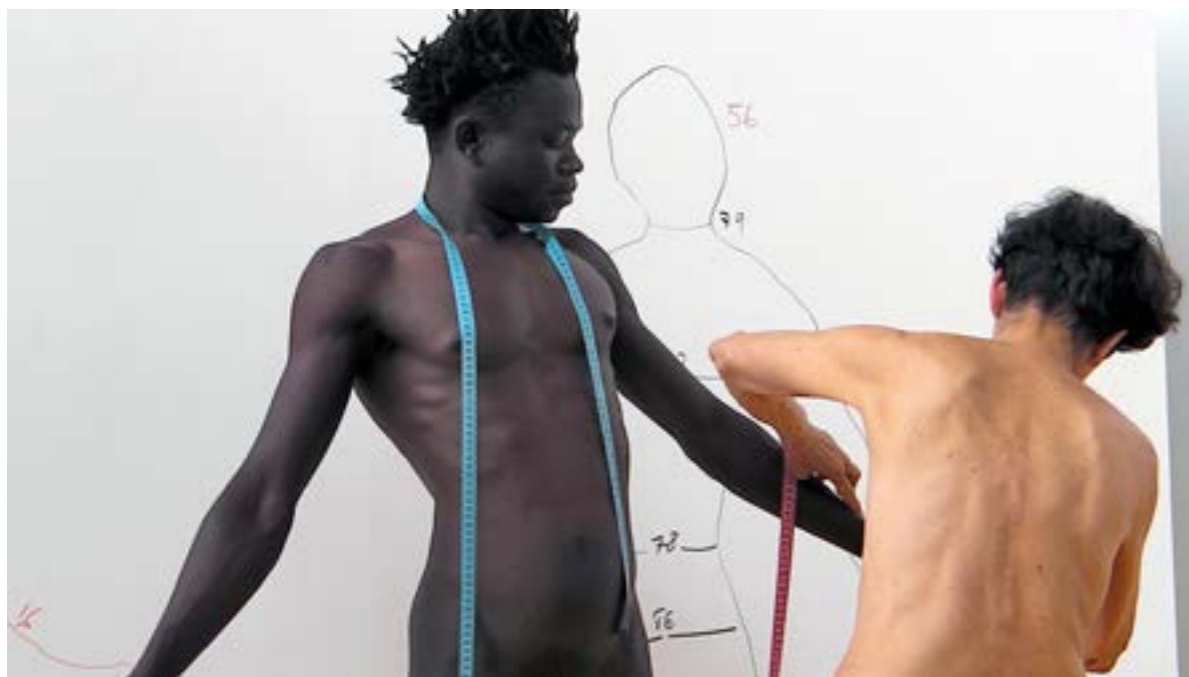


Jim Shaw, *Dream Drawing (We Were Waiting at a Restaurant and Two Guys Read an Art Tabloid...)*, 1997. Crayon sur papier, 30,5×22,8 cm. MOMA, New York, États-Unis, ©2018 Jim Shaw

Jim Shaw, *Dream Drawing (I'm Teaching a Class in Which Some Black Students...)*, 1998. Crayon sur papier, 30,5×22,9 cm. MOMA, New York, États-Unis, ©2018 Jim Shaw

Commentant la performance d'Esther Ferrer, *Intime et personnel*, sur le site du FRAC Lorraine, le critique d'art et commissaire Guillaume Désanges écrit :

« *Intime et personnel* est l'une des premières performances d'Esther Ferrer, artiste espagnole d'origine basque, et membre historique du groupe ZAJ (considéré comme la branche espagnole de Fluxus). Le protocole proposé ici se révèle, comme souvent chez l'artiste, extrêmement simple, généreux et librement interprétable. Il s'agit de mesurer un corps (le sien ou celui de quelqu'un d'autre) à l'aide d'un mètre ruban, en indiquant les endroits mesurés avec un chiffre, un point ou une note, qu'on pourra ensuite à son gré lire à haute voix, jouer, tracer au sol ou sur un tableau, etc. À la fin de la performance, le corps s'est possiblement mué en tableau vivant (scientifique, plastique et littéraire) tout en chiffres et en lettres. [...] L'intérêt de cette œuvre particulièrement « ouverte » réside aussi dans sa concentration pratique des enjeux essentiels de l'art de son époque. Entre autres : le rapport décomplexé au corps, le paradigme musical (influence de John Cage), l'économie et la réduction des moyens, l'importance du protocole plus que sa réalisation, la possibilité de l'accident et l'irrésolution formelle du *work-in-progress*. Voire, avec humour et liberté, l'abattage des frontières entre sphères privée (l'intimité dévoilée) et publique (le corps social et politique), un jeu sur les différences sexuelles et un renversement des conventions théâtrales dans le refus du spectaculaire et l'interaction avec le public. Bref, un étalon des pratiques minimales, conceptuelles et performatives de l'art des années 1960. Néanmoins, la réception d'une telle performance ne cesse de varier [...]. *Intime et personnel* retrouve, dans sa radicale simplicité, une pertinence renouvelée. Son protocole de réactivation depuis 1967 éclaire d'ailleurs parfaitement le paradoxe d'un art du geste par essence immédiat et néanmoins immortel. »



Esther Ferrer, *Intime et personnel* (*Íntimo y personal*), performance, 1967. Festival Nouvelles 06 – Danse / Performance au FRAC Alsace, Sélestat, en 2012. © Esther Ferrer, VEGAP, Bilbao, 2018, photo: Éric Didym

# Subvertir les usages de la ville (l'espace public comme espace politique)

« La plupart de mes œuvres prennent place dans l'espace public et tissent un lien avec lui. [...] Définir ce qu'"est" l'espace public revient peut-être à évaluer la façon dont nous nous comportons en son sein, dont nous le pratiquons, déterminer les codes, règles, restrictions et permissions qui le régissent, comprendre en quoi l'espace public conditionne notre existence et comment notre position informe cet espace. »

Melanie Manchot, conversation avec Frank Lamy et Julien Blanpied, catalogue de l'exposition « Situations(s) [48°47'34"N / 2°23'14"E] », MAC VAL, 2012, p. 121.

Des treize œuvres que compte l'exposition « Open Ended Now », dix se déroulent en ville : Los Angeles, Moscou, Cologne, Ibiza, Londres, Newcastle, Paris... Quelle que soit l'action mise en scène, la ville est plus qu'un simple décor, elle n'est jamais un espace neutre : elle va agir comme un révélateur des fonctionnements sociaux, des dynamiques interpersonnelles, des marges de manœuvre des corps.

Le projet de réappropriation est central dans le propos de l'exposition. Melanie Manchot travaille depuis une quinzaine d'années à observer et mettre en scène des gestes intimes, privés, qui deviennent discordants et transgressifs vis-à-vis

des rythmes, des trajectoires, des usages et de la productivité qu'impose la ville. Dormir, danser, s'embrasser, divaguer ou simplement s'arrêter sont des actes de résistance, parce qu'ils ouvrent des micro-espaces éphémères ou des voies alternatives.

La scénographie de l'exposition va également restituer une expérience de l'espace public : les volumes, tous différents, qui abritent chaque œuvre, déterminent chez le visiteur une trajectoire et un déplacement spécifiques. Selon le mode d'approche du visiteur, ils font écran, obstacle ou invitent au regroupement ou au contraire au regard individuel.

## Groups+Locations (Moscow), 2004

Melanie Manchot parle de cette série de douze photographies, réalisées dans des lieux moscovites emblématiques, comme de son premier travail avec des groupes, de sa première investigation sur les relations et la dynamique qui y jouent.

Il s'agit de douze portraits performatifs et participatifs. Arrivant sur un site où la photographie privée est restreinte et les rassemblements interdits (le métro, la place Rouge, l'université, le parvis de la cathédrale), l'artiste invite des passants à s'arrêter et à poser en regardant l'objectif. À chaque fois, la police fait son apparition avec la volonté de mettre fin à ce qui trouble l'ordre public, sans slogans, ni gestes, ni banderoles. Les portraits sont très frontaux. L'artiste intervient au niveau de la composition, facilitant la « distribution » des participants dans le champ. Ceci produit une impression de paisible occupation par les habitants, de revendication résolue et concertée de l'espace de leur propre ville. Il s'agit de braver la loi, de s'organiser collectivement, et aussi d'imposer un temps d'arrêt « improductif » là où règne le mot d'ordre sécuritaire de « Circulez, il n'y a rien à voir! ».

Pour Melanie Manchot, l'origine et le contre-modèle de ce projet est un genre de portrait de groupe ethnographique pratiqué à la fin du 19<sup>e</sup> siècle en Russie, où des personnes occupant, habitant, travaillant un paysage y étaient photographiées. Ici, les sujets sont aussi les fabricants de leur propre image.



Melanie Manchot, *Cathedral*, 6.23pm, série *Groups+Locations (Moscow)*, 2004. Photographie argentique couleur, tirage Type-C, 90×130 cm. ©Melanie Manchot ©ADAGP, Paris 2018



Melanie Manchot, *University*, 4.12pm, série *Groups+Locations (Moscow)*, 2004. Photographie argentique couleur, tirage Type-C, 90×130 cm, ©Melanie Manchot ©ADAGP, Paris 2018

## Tracer, Bridge, Tower, 2013

*Tracer*, *Bridge* et *Tower* constituent un triptyque, mis en espace dans l'exposition « Open Ended Now ». Commandé par la Commission culturelle du semi-marathon de Newcastle, le Great North Run, l'ensemble montre dix traceurs de la région, l'équipe Apeuro Freerunning. Partis en groupe du centre-ville, ces adeptes du parkour se séparent pour couvrir différents tronçons le long du trajet du semi-marathon. Ils se retrouvent treize miles plus tard, sur le bord de mer.

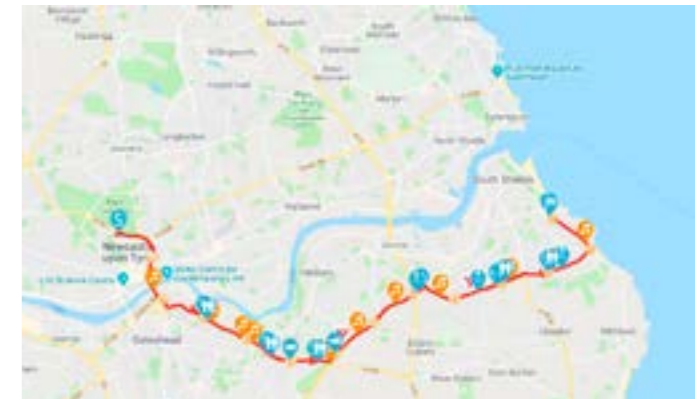
Créé en 1981, cet événement sportif est le semi-marathon le plus populaire du monde, qui peut rassembler 50 000 participants. Il conduit du centre-ville de Newcastle, un ancien bastion industriel, à sa ville « satellite » Gateshead, de l'autre côté de la Tyne, puis à South Shields, sur la côte. Les images de la ville produites par ces trois films sont à l'opposé de celles de l'événement sportif hyperfréquenté: la ville, endormie et déserte au début du film, s'éveille petit à petit. On traverse des espaces intermédiaires ou « sans qualités », des « non-lieux », des zones dédiées à la voiture, des lotissements en brique rouge ouatés de neige, les jardins ouvriers de Leazes Park, une exploitation agricole... mais aussi des ouvrages emblématiques, pris à contre-emploi. Ainsi, le stade est vide, tout comme la salle de concert construite par Norman Foster en 2004, qu'un traceur traverse de sa course acrobatique ininterrompue après avoir arpenté son toit vitré à quarante et un mètres du sol.

Devant la diversité des espaces traversés, le projet de Melanie Manchot semble être d'utiliser l'obstination inhérente à la discipline du parkour – suivre une ligne aussi droite que possible, en faisant fi des obstacles, du danger, de la propriété privée – pour justement relier, « réarticuler » ces espaces, expérimenter l'environnement comme une unité.

Le parkour est une discipline née en banlieue parisienne, animée par les idées de réappropriation des espaces, de liberté d'usage de la ville, d'autonomie, de débrouillardise. Pour filmer les traceurs, toujours en mouvement, voire furtifs, Melanie Manchot choisit un vocabulaire qui rappelle la surveillance: des gros plans, des mouvements de caméra lents, des travellings, des panoramiques, des plongées permettent de suivre les déplacements des corps. Souvent le cadre est planté avant que les personnages n'entrent dans le champ, comme si la caméra, fixe, « couvrait » déjà les lieux.



Melanie Manchot, *Tracer*, 2013. Installation vidéo à trois canaux, HD, couleur son, stéréo, respectivement 19'43", 2'50" et 3'55". Images extraites de la vidéo. ©Melanie Manchot ©ADAGP, Paris 2018



Le trajet du Great North Run, du centre de Newcastle à South Shields, capture d'écran du site Internet de l'événement.

Dans son film le plus récent, Melanie Manchot suit la déambulation d'un cheval dans une ville allemande déserte. Dressé pour la compétition olympique de saut d'obstacles, ce cheval est grand et musclé, et s'il bouge peu, semble calme, adopte des poses élégantes, il donne une impression de puissance et de vitalité. Appelé « Cornered Star », il est né et a été dressé dans un haras local qui existe depuis trois générations d'éleveurs.

Cette présence animale très forte est-elle l'indice d'un monde posthumain ? L'animal est-il, comme dans un conte fantastique, descendu d'un socle où il supportait un chef de guerre d'une lointaine époque ? En tout cas, l'œuvre est à la fois une rêverie, une parabole et un portrait de ville.

Ce centre urbain où se lève progressivement le jour est celui de Marl, ville de Rhénanie-Westphalie qui a été très prospère avant le déclin des industries minières. Du temps de sa splendeur, la ville s'est émaillée de centaines de sculptures modernistes et a renouvelé une grande partie de son bâti. Les architectures en béton des années 1950-1970 sont austères et les volumes géométriques. Pour dire son obsolescence et le chômage qui la ronge, Melanie Manchot donne à voir la peinture qui s'écaille et des revêtements retenus par des filets, mais aussi la montre au petit jour, comme vidée de ses habitants.

Après un très court travelling dynamique, centré sur l'échine de l'animal et accompagnant son mouvement régulier, le film est une suite de neuf plans fixes. Aux abords de l'hôtel de ville, dans une rampe, sous un plafond ou à l'air libre, le cheval divague et s'immobilise souvent. La bande-son entièrement composée de sons électroniques, comme l'usage du noir et blanc, accentue l'irréalité de la relation entre l'animal et son environnement.



Melanie Manchot, *Cornered Star*, 2018. Vidéo monocanal, 4K, noir et blanc, double son stéréo, 6'5", bande-son originale de Beatrice Dillon. Images extraites de la vidéo. © Melanie Manchot © ADAGP, Paris 2018

Giovanni Fusco, « Approfondissement théorique : Espaces publics et fonctionnements urbains dans l'analyse de J. Jacobs »

Journaliste autodidacte, observatrice des pratiques de la ville par ses habitants, militante locale contre la modernisation de nombreux quartiers de New York au détriment de la vie communautaire, Jane Jacobs (1916-2006) écrit en 1961 *Déclin et survie des grandes villes américaines* (qui sera traduit en français en 1991, publié par Mardaga, à Liège). Elle y plaide pour une ville « intense » : dense par sa population, diverse par ses fonctions, ses modes de déplacement, ses styles architecturaux. Ces réflexions permettent d'envisager la ville, comme dans les œuvres de Melanie Manchot, comme un système, voire un organisme, bien plus que comme un « paysage ». Le géographe Giovanni Fusco, chercheur au CNRS et à l'université de Nice-Sophia Antipolis, propose une synthèse de cet ouvrage, centrée sur les rôles des espaces publics dans les grandes villes.

« Dans son ouvrage fondateur *Déclin et survie des grandes villes américaines*, l'urbaniste américaine Jane Jacobs pose les bases d'une analyse du fonctionnement des espaces publics et de leur contribution plus générale au fonctionnement de la ville. Jacobs part du constat que les théories classiques de l'urbanisme se soient attardées sur la définition des caractéristiques physiques idéales des espaces urbains (que ce soit dans la version moderniste ou dans celle du mouvement des cités-jardins) sans essayer de comprendre les subtilités des fonctionnements urbains. Or ces fonctionnements sont d'abord ceux de la société urbaine, de ses acteurs sociaux et économiques, et c'est par rapport à ses besoins que devront être évaluées les formes de la ville physique. Ce point de départ nous permet de parler d'humanisme méthodologique de la part de J. Jacobs. La ville est ainsi un système social complexe auto-organisé, regroupant les hommes et leurs activités pour assurer les objectifs suivants :

collectivement, l'interaction sociale et économique entre ses acteurs et ses composantes spatiales ;

individuellement, la qualité du vivre urbain et en particulier : la liberté d'interagir, de se déplacer dans l'espace urbain, de réaliser des projets de vie, de préserver une vie privée ; la sécurité, historiquement militaire, ensuite alimentaire et sanitaire, mais aujourd'hui surtout physique et psychologique ; l'opportunité, la possibilité de rencontre et d'interaction fortuite avec le reste du corps social urbain.

L'approche méthodologique de J. Jacobs est ancrée dans l'observation empirique du fonctionnement des grandes villes américaines [...] : une

grande ville n'est pas seulement quelque chose de plus grand qu'une petite ville ou de plus dense qu'un faubourg périurbain. Elle est une agglomération humaine qui a un fonctionnement spécifique et dans laquelle les espaces publics jouent un rôle clé. La grande ville ne possède pas les règles de contrôle social qui sont propres aux villages et aux petites villes dans un milieu rural (l'anonymat et la liberté dans les styles de vie, permis par la grande ville, sont par ailleurs une caractéristique particulièrement prisée par ses habitants) et elle doit faire cohabiter une multitude de gens qui sont pour la plupart des inconnus les uns pour les autres. Cette cohabitation est possible précisément grâce aux espaces publics de la ville, qui ont aux yeux de Jacobs trois fonctions principales :

1) assurer la sécurité des citoyens : des espaces publics animés fréquentés tout au long de la journée, constituant le seul moyen pour permettre à tout citoyen de s'y promener en toute sécurité. L'objectif est de démultiplier spontanément les "yeux de la rue", le regard des autres citoyens sur ce qui se passe dans l'espace public. Pour atteindre cet objectif, il faut assurer une grande mixité fonctionnelle aux abords des espaces publics et veiller à la qualité de son aménagement (largeur des trottoirs, mobilier urbain, intégration d'activités commerciales, artistiques, de loisir, etc., là où souvent les trottoirs sont conçus uniquement pour le déplacement des piétons). Animer le "spectacle" du vivre quotidien de la rue et des autres espaces publics est le meilleur moyen d'augmenter sa fréquentation et l'intérêt que les citoyens y porteront. L'architecture et la composition urbaine ont également un rôle à jouer : les bâtiments devront tourner leur face à la rue et l'architecte devra délimiter clairement ce qui relève de l'espace public et ce qui relève de l'espace privé. Aucune politique de sécurité urbaine implémentée par la présence policière ou par celle de la vidéosurveillance ne sera capable de remplacer l'effet de la présence constante des citoyens dans l'espace public ;

2) permettre le contact social entre les citoyens : la confiance réciproque se bâtit par l'interaction constante et fortuite dans les espaces publics. Le rôle des commerces, et tous particulièrement des bars et des brasseries, est inestimable, permettant par ailleurs de faire émerger des personnes clés dans la création du lien social. De surcroît, l'espace public et ses commerces permettent de graduer l'interaction sociale des citoyens (échanger quelques mots avec un parfait inconnu à l'arrêt du bus, entrer en conversation avec un habitué au bar du quartier, rencontrer des amis aux jardins publics, etc.). C'est précisément l'absence d'espaces publics qui oblige les habitants des lotissements périurbains à utiliser l'espace privé de leur maison et de leur jardin pour le développement de leur sociabilité. La mise en jeu

de l'intimité du domicile porte souvent les périurbains au dilemme du "tout ou rien" dans le développement des relations sociales avec les autres habitants du quartier, à la base de tant de difficultés dans l'acceptation de la diversité sociale et culturelle ;

3) intégrer les enfants dans la vie adulte : Jacobs déconstruit le mythe des enfants qui traînent dans la rue. Le problème aujourd'hui est plutôt celui des enfants (et après des jeunes adolescents) qui ont rarement la possibilité d'interagir avec les adultes ordinaires hors d'un contexte éducatif ou familial. Or cette interaction est fondamentale pour apprendre à se rapporter au monde des adultes et devenir des citoyens à part entière dans la ville. Il devient alors nécessaire de développer des espaces publics capables de supporter le jeu des enfants (là où souvent les trottoirs sont conçus uniquement pour le déplacement des piétons) et d'intégrer les aires de jeux dans des espaces fréquentés par les adultes. »

Giovanni Fusco, « Approfondissement théorique : Espaces publics et fonctionnements urbains dans l'analyse de J. Jacobs », cours « L'analyse des espaces publics. Les places ».  
Texte consultable sur : <http://unt.unice.fr/uoh/espaces-publics-places/approfondissement-theorique-espaces-publics-et-fonctionnements-urbains-dans-lanalyse-de-j-jacobs/>

« Voies publiques sous contrôle, les Halles prêtent leur cadre à des déambulations rapides, à des mouvements cadencés fortement liés au jeu des flux métropolitains. La gestion des espaces, en particulier dans la partie commerciale, ressemble beaucoup à une tentative d'évacuer toute forme d'arrêt ou de coagulation de la foule en rassemblement, faisant du passant la figure non seulement principale, mais surtout obligatoire des usagers du Forum.

Le paradigme circulatoire repose sur une véritable ingénierie des foules, traquant dans les espaces en profondeur l'arrêt du mouvement. Je l'ai indiqué, les niveaux supérieurs présentent du mobilier urbain dédié à la pause par la "dépose" des corps. Aucun de ces aménagements n'est repérable au niveau – 3 véritablement voué au flux. S'il est possible sous certaines conditions de s'arrêter, il est interdit de quitter la position verticale. Les marches d'escalier devant la Fnac qui pourraient se prêter à ce type de station ne sont plus arrosées plusieurs fois par jour comme autrefois pour chasser les clochards et autres indésirables, mais elles sont surveillées de près par des agents nombreux qui, tous les quarts d'heure, rappellent à l'ordre les non-avertis par des formules figées.

Les "immobiles" sont pourtant bien présents : employés du Forum, commerçants, serveurs, agents de sécurité, ou autres enquêteurs qui alpaguent les citoyens aux portes Lescot ou Rambuteau, ou encore usagers réguliers qui viennent par plaisir aux Halles. Ces derniers parviennent à s'approprier le Forum, y dessinent des fragments de leur histoire personnelle, invitant le chercheur à sortir cet espace de la catégorie de "non-lieu" trop facilement associée aux grands réseaux de transports ou aux espaces commerciaux contemporains [notion proposée par Marc Augé, in *Non-lieux*, Paris, Le Seuil, 1992]. L'immobilisation prend toutefois les allures d'une performance, comme le laisse observer l'entrée de la Fnac. Des dizaines de personnes y stationnent, parfois pour un temps relativement long. À condition de rester debout, elles sont peu inquiétées. Dos au mur, mais orientés vers la foule, les retirés sont généralement seuls, ou conversent à plusieurs sans se regarder, contrairement à ceux qui se postent au milieu du passage, et dont les interactions focalisées impliquent de

multiplier les signaux d'étanchéité au flux. Les corps se figent, se raidissent comme pour mieux résister aux vagues successives qui risquent de les emporter. Les bulles interactionnelles ainsi arrachées à la déambulation générale produisent les apparences d'une sociabilité en sursis, également repérable dans les zones d'interconnexion RATP, lorsque les scènes de séparation se prolongent et que les conversations durent, inconfortables et précieuses, en véritables parenthèses dans la fluidité ambiante. Une "proxémique" de densité continue de régner à tout moment.

Les distances "sociales" tendent comme dans les transports en commun à se réduire aux distances "personnelles" voire "intimes"<sup>1</sup>. [...]

Tout vise aux Halles à garantir la fluidité des pratiques, à contrôler les arrêts, à éviter les pauses et les rassemblements, considérés comme une véritable pollution technique<sup>2</sup> pour reprendre les termes d'Hervé Thomas qui analysait déjà au début des années 2000 combien le souterrain n'était appropriable par son public que comme une "scène de déambulation collective"<sup>2</sup>. »

Anne Jarrigeon, « Les Halles, Paris sous-sol. Flux et regards sous contrôle », in *Ethnologie française*, 2012 / 3, pp. 558-559. Article consultable sur la plateforme Cairn : <https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2012-3-page-553.htm>

- 1 Voir les catégories proposées par Edward T. Hall, in *La Dimension cachée*, Paris, Le Seuil, 1971.
- 2 Hervé Thomas, « Le Forum des Halles : gestion et usages », in Nicolas Hossard et Magdalena Jarvin (dir.), « *C'est ma ville !* » *De l'appropriation et du détournement de l'espace public*, Paris, L'Harmattan, pp. 51-60.



En 1956, Guy Debord propose une méthode d'exploration urbaine qui ferait apparaître au sein des villes d'autres logiques et d'autres sensations que la logique utilitaire, la logique des habitudes, ou la perception de la ville en unités distinctes. Cette sorte d'errance, appelée « dérive », permet un dépaysement poétique, une résistance à l'usage imposé du paysage, et une lecture politique des disparités au sein d'une ville. Plusieurs passages de ce texte-programme, véritable mode d'emploi, peuvent être appliqués au projet de traversée collective rapide de Newcastle visible dans *Tracer* (2013).

## « Théorie de la dérive »

« Entre les divers procédés situationnistes, la dérive se définit comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade.

Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent pour une durée plus ou moins longue aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent. La part de l'aléatoire est ici moins déterminante qu'on ne croit : du point de vue de la dérive, il existe un relief psychogéographique des villes, avec des courants constants, des points fixes, et des tourbillons qui rendent l'accès ou la sortie de certaines zones fort malaisés. [...]

On peut dériver seul, mais tout indique que la répartition numérique la plus fructueuse consiste en plusieurs petits groupes de deux ou trois personnes parvenues à une même prise de conscience, le recoupement des impressions de ces différents groupes devant permettre d'aboutir à des conclusions objectives. Il est souhaitable que la composition de ces groupes change d'une dérive à l'autre. Au-dessus de quatre ou de cinq participants, le caractère propre à la dérive décroît rapidement, et en tout cas il est impossible de dépasser la dizaine sans que la dérive ne se fragmente en plusieurs dérives menées simultanément. La pratique de ce dernier mouvement est d'ailleurs d'un grand intérêt, mais les difficultés qu'il entraîne n'ont pas permis jusqu'à présent de l'organiser avec l'ampleur désirable. [...]

Le champ spatial de la dérive est plus ou moins précis ou vague selon que cette activité vise plutôt à l'étude d'un terrain ou à des résultats affectifs déroutants. Il ne faut pas négliger le fait que ces deux

aspects de la dérive présentent de multiples interférences et qu'il est impossible d'en isoler un à l'état pur. [...]

Les enseignements de la dérive permettent d'établir les premiers relevés des articulations psychogéographiques d'une cité moderne. Au-delà de la reconnaissance d'unités d'ambiances, de leurs composantes principales et de leur localisation spatiale, on perçoit les axes principaux de passage, leurs sorties et leurs défenses. On en vient à l'hypothèse centrale de l'existence de plaques tournantes psychogéographiques. On mesure les distances qui séparent effectivement deux régions d'une ville, et qui sont sans commune mesure avec ce qu'une vision approximative d'un plan pouvait faire croire. [...] Les différentes unités d'atmosphère et d'habitation, aujourd'hui, ne sont pas exactement tranchées, mais entourées de marges frontières plus ou moins étendues. Le changement le plus général que la dérive conduit à proposer, c'est la diminution constante de ces marges frontières, jusqu'à leur suppression complète. »

Guy Debord, « Théorie de la dérive », in *Internationale situationniste*, Librairie Arthème Fayard, 1997, pp. 51-55. Texte initialement publié in *Les Lèvres nues*, n° 9, décembre 1956.

*The Swimmer* (le nageur) est une nouvelle de l'auteur américain de fiction John Cheever, parue dans le magazine *The New Yorker* en 1964, puis adaptée au cinéma en 1968 par Frank Perry. Le héros, Ned Merrill, profite d'une existence agréable, entouré d'une famille heureuse et d'amis bourgeois bien sous tous rapports. L'histoire commence quand il décide par une sorte de défi de rentrer chez lui en nageant d'une piscine à l'autre. Sa traversée verra l'effondrement de toutes ses certitudes, la réalité semblant même se dérober, comme si cette rupture désinvolte et infantile avec les conventions le condamnait à être un paria.

« Sa propre maison s'élevait dans Bullet Park, huit miles au sud, où ses quatre ravissantes filles devaient avoir pris leur déjeuner et jouaient peut-être au tennis. Il lui apparut alors qu'en faisant un crochet par le sud-ouest il pourrait atteindre sa maison par l'eau.

Sa vie n'avait rien d'un carcan et ce n'est pas l'attrait de l'évasion qui fondait le plaisir pris à cette observation.

Il lui semblait voir, avec l'œil d'un cartographe, cette chaîne de piscines, ce courant, quasi souterrain, formant une courbe à travers le comté. Il avait fait une découverte, apporté une contribution à la géographie moderne; il nommerait le cours d'eau Lucinda, comme sa femme. Il n'était pas un plaisantin, il n'était non plus un imbécile, mais il était résolu à être quelqu'un d'original et, vaguement et modestement, se voyait comme une figure de légende. La journée était superbe et il lui semblait qu'une longue baignade pourrait prolonger et célébrer cette beauté. [...]

Il ne pouvait que tirer de sa mémoire, ou imaginer, les plans et tracés qui devaient le guider, mais ils étaient suffisamment clairs. Il y avait d'abord la propriété des Graham, puis celles des Hammer, des Lear, des Howland et des Crosscup. Il traverserait Ditmar Street par chez les Bunker et arriverait, après un léger déport, chez les Levy, les Welcher, puis à la piscine publique de Lancaster. Alors il y aurait les Halloran, les Sachs, les Biswanger, Shirley Adams, les Gilmartin et les Clyde. La journée était charmante et il lui semblait clément et bienfaisant de vivre dans un monde si généreusement pourvu en eau. Son cœur était joyeux et c'est en courant qu'il traversa la pelouse. Rentrer chez lui par un itinéraire pas ordinaire lui procurait la sensation d'être un pèlerin, un explorateur, un homme avec un destin, et il sut qu'il trouverait des amis tout le long du parcours; des amis ourlèrent les berges de la rivière Lucinda. [...]

Debout pieds nus dans les débris bordant la voie rapide – canettes de bière, chiffons, plaques de bitume craquelées –, exposé à toutes les sortes de ridicule, il avait l'air pitoyable. Il savait quand il avait commencé que cela faisait partie de son voyage – cela figurait sur ses

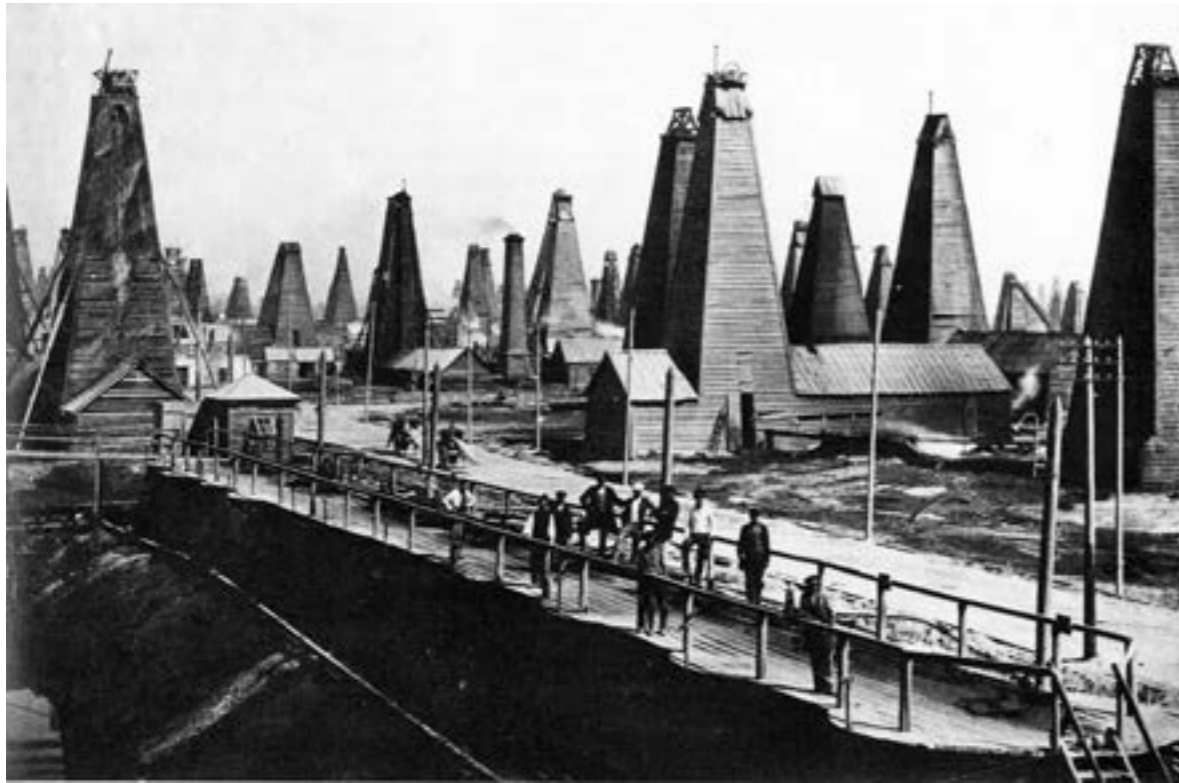
cartes – mais, confronté au défilé de la circulation, alors qu'il se dandinait d'un pied sur l'autre dans la lumière estivale, il se trouvait pris au dépourvu. On se moqua de lui, on le hua, on lui jeta une canette de bière et il ne lui vint ni dignité, ni humour, pour faire face à la situation. [...] En l'espace d'une heure, à peu près, il avait parcouru une distance qui rendait son retour impossible. »

Traduit de John Cheever, *The Swimmer*, in *Collected Stories & Other Writings*, The Library of America, 2009, pp. 726-727 et 731.

Comme en Europe de l'Ouest, la photographie en Russie à la fin du 19<sup>e</sup> siècle répond à toutes sortes de finalités: l'usage est tantôt familial, artistique, mondain, ethnographique, journalistique, topographique... À l'origine de *Groups+Locations (Moscow)*, il y a l'intérêt de Melanie Manchot pour un certain type de prises de vue: des portraits de groupes dans des paysages visant à donner une idée de la diversité des peuples, des coutumes et des espaces de l'immense empire.

« Les photographes se substituèrent peu à peu aux peintres lors des expéditions géographiques et ethnographiques. Les explorateurs rapportaient du matériel photographique de leurs lointaines équipées dans les contrées reculées de Russie et le public s'émerveillait devant la précision et la richesse du contenu des reproductions. [...] Ermakov enrichit la photographie ethnographique. Pour atteindre son objectif – montrer la vie quotidienne dans les provinces lointaines –, il transforma un chariot bâché en laboratoire photographique, grâce auquel il sillonna longuement l'Arménie, l'Azerbaïdjan, la Géorgie et l'Asie du Sud-Ouest. »

Tatiana Sabourova, « Archives de l'histoire de Russie. Archives du musée national d'Histoire, Moscou », in *Autrefois la Russie. Photographies inédites des archives soviétiques de 1839 à la Révolution*, Éditions Liana Levi, 1990, pp. 50-51.



Dimitri Ivanovitch Ermakov, *Puits de pétrole à Bakou sur la mer Caspienne*, vers 1890.  
Collection du musée national d'Histoire, Moscou. © Éditions Planeta, Moscou

Pour protester contre la persécution physique et administrative des personnes LGBTQ en Russie, brutalisées, menacées et contraintes à l'invisibilité, six activistes de six nationalités différentes ont profité de l'exposition médiatique offerte par la tenue de la Coupe du monde de football à l'été 2018. Ils et elles ont diffusé des photos les montrant dans Moscou, vêtus de maillots de football de leur équipe nationale, reproduisant ainsi les couleurs du drapeau arc-en-ciel créé en 1978, qu'il est interdit d'afficher en Russie depuis 2013.

Marta Márquez est espagnole, Eric Houter néerlandais, Guillermo León mexicain, Vanesa Paola Ferrario argentine et Mateo Fernández Gómez est colombien.



Le projet « The Hidden Flag » (le drapeau caché), ici sur la place Rouge, devant le musée national d'Histoire, Moscou. Photographie Javier Tles/Handout envoyée à l'agence Reuters le 10 juillet 2018.

« À l'occasion de l'exposition "Walking Napoli" au Pan, je me suis fait conduire en taxi sur les pentes du Vésuve, presque au sommet, à la limite des dernières habitations, et suis redescendu en ligne droite, sans carte ni boussole pour rejoindre le centre-ville de Naples. J'ai filmé mon parcours en plans de cinq secondes. Le projet ainsi tourné/monté fut exposé tel quel dans l'exposition le lendemain. Le terme *azimut brutal* est utilisé par les légionnaires pour désigner cette pratique qui consiste à fixer un point dans le paysage et tout faire pour y arriver, sans détour, une sorte de *transect* visuel. »

Laurent Malone, texte disponible sur son site Internet: <http://www.laurentmalone.com/traverser/naples>

Le *transect* est une méthode géographique de collecte d'informations au long d'une ligne droite. Réalisée en suivant ce protocole, la vidéo de Laurent Malone donne à comprendre la ville « à hauteur d'homme », le passage d'un environnement périurbain et interstitiel très lâche à un tissu plus dense à mesure qu'il approche du centre-ville. Elle offre aussi un inventaire infini de catégories d'obstacles: clôtures, palissades, grillages, portails, murets...



Laurent Malone, *Walking Napoli/Azimut Brutal*, 2005. Vidéo couleur sonore, 30'32".  
Images extraites de la vidéo.

La statuaire équestre est un genre à part entière de l'histoire de l'art occidental. Son exécution, que l'on parle de statues en bronze ou en pierre taillée, implique un grand savoir-faire technique et l'utilisation d'une quantité considérable de matière. Depuis l'Antiquité, elle est ainsi associée aux représentations du pouvoir. Les métropoles sont aujourd'hui émaillées de monuments représentant des souverains ou des chefs de guerre à cheval: Henri IV est à Paris, Pierre le Grand à Saint-Petersbourg, Joseph I<sup>er</sup> à Lisbonne, Abdelkader à Alger, Charles I<sup>er</sup> à Londres...

Au musée du Louvre, on peut admirer deux grands marbres, dits les « Chevaux de Marly », que Louis XV avait commandés en 1739 à Guillaume I<sup>er</sup> Coustou pour le domaine de Marly-le-Roi. Comme l'expose l'historienne de l'art Valérie Montalbetti:

« La nouveauté de l'œuvre réside dans l'absence de toute référence mythologique ou allégorique. C'est une représentation de la nature primitive, une lutte entre deux forces sauvages, un cheval indompté et un homme nu, aux muscles d'athlète bandés par l'effort. Des roseaux et des rochers disposés sur un sol accidenté ont remplacé les trophées militaires de Coysevox. Le cheval, puissant, à l'encolure large, montre tous les signes de l'affolement et de la colère: corps cabré, tête nerveuse, bouche hennissante, naseaux et yeux dilatés, crinière agitée. La nature difficilement maîtrisée est prête à se libérer de nouveau. L'impression de mouvement, de force et de violence de la lutte est perceptible quel que soit l'endroit où le spectateur se place. Dans cette saisie de l'instant, il y a un souffle qui anticipe les œuvres romantiques de Géricault. Victor Hugo exaltera d'ailleurs "ces marbres hennissants cabrés sur un nuage d'or". »

Valérie Montalbetti, notice de l'œuvre sur le site Internet du musée du Louvre.

<https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/chevaux-retenus-par-un-palefrenier-dit-chevaux-de-marly>



Guillaume Coustou (1677-1746), *Cheval retenu par un palefrenier* dit *Cheval de Marly*, 1739-1745.  
Marbre de Carrare, 3,40m×2,84×1,27 m, Musée du Louvre, Paris. Photo © D.R.

# Activer le dispositif (performance et participation)

« Acteurs ou observateurs actifs, l'implication de chacun dans la performance y est cruciale, au point de parler d'un régime de la cocréation, étayé sur la condition de la coprésence ou de la coexistence des participants. En effet, Melanie Manchot délègue souvent une partie des décisions à ses modèles; ce sont par exemple sa fille et les agents de sécurité d'Ibiza qui, seuls face à l'appareil, décident de le déclencher. »

Florian Gaité, « Corps privé, scène publique », *Melanie Manchot, Open Ended Now*, MAC VAL, Vitry-sur-Seine, 2018, p. 52.

Ce principe de collaboration est encore plus appuyé dans *Casting*, projet conçu à l'occasion de son exposition au MAC VAL, où le scénario est coécrit avec Hélène Villovitch à partir des rôles joués et proposés par des acteurs (amateurs ou professionnels) lors de séances de casting.

La série photographique *The Ladies* exemplifie également les modalités de collaboration qui

prévalent à la production des œuvres de Melanie Manchot. La performativité et la participation constituent des principes méthodologiques pour ses œuvres photographiques et films mobiles. Pour *The Ladies*, l'interaction avec un groupe de femmes de la ville de Cambridge s'est transformée en une forme d'échange collaboratif portant sur leurs relations à l'architecture et leur légitimité à habiter des espaces hautement symboliques.

### *For A Moment Between Strangers, 2001*

Dans cette performance vidéo, Melanie Manchot invite de parfaits étrangers à lui donner des baisers, en même temps qu'elle enregistre leurs réponses en vidéo. En employant le baiser comme métaphore de l'échange intime, la pièce se situe dans l'intersection entre espace public et privé: est-ce que des moments d'intimité entre deux étrangers peuvent se produire en public? Est-ce qu'il est possible d'interrompre l'anonymat et la peur générés par l'espace urbain? Tourné comme un faux documentaire, l'œuvre fonctionne à la fois en tant qu'outil d'observation et en tant que performance effectuée comme un rituel sans fin.

Le travail consiste en deux versions différentes: version A, plus longue et narrative, version B, plus courte et formelle ne représentant qu'une infinie boucle de petits extraits de baisers.



Melanie Manchot, *For A Moment Between Strangers, 2001*. Vidéo monocanal, SD, couleur, son stéréo, 19'5". © Melanie Manchot © ADAGP, Paris 2018.

### *Dance (All Night, London), 2017*

*Dance (All Night, London)* est une performance collective réalisée en collaboration avec dix écoles de danse provenant de l'East End (quartier historique très populaire qui a notamment accueilli de nombreuses communautés d'immigrés au cours du 20<sup>e</sup> siècle); chacune représente un style de mouvement différent, de la rueda cubaine à la danse chinoise et au tango argentin. Pendant la nuit, des parades de danseurs marchent dans les rues de l'East London et convergent enfin sur Exchange Square où elles peuvent danser toutes ensemble, les unes à côté des autres. À partir de 22 heures et jusqu'à une heure du matin, la place, éclairée et transformée en scène temporaire, est occupée par les enseignants de chaque école qui offrent de cours de danse au public.

Le projet l'encourage ainsi à venir et à danser sur la place, à ressentir ces rythmes vibrants et à apprendre quelque chose de nouveau. Une fois les cours terminés, la place se transforme encore une fois en *dance floor* jusqu'aux premières heures du matin, avec de la musique diffusée uniquement par les casques individuels.



Melanie Manchot, *Dance (All Night, London), 2017*. Installation vidéo synchronisée à trois canaux, HD et 4K, couleur, son stéréo, 33'15", 2017. © Melanie Manchot © ADAGP, Paris 2018.

### *The Ladies, King's Dining Hall, 2017*

*The Ladies* est une série photographique réalisée avec la participation d'un groupe de femmes bengalies habitantes de la ville de Cambridge. Le projet est né d'une commande du Kettle's Yard, une galerie d'art de l'université de Cambridge abritant une collection patrimoniale et contemporaine. Melanie Manchot investit ces lieux de patrimoine, directement associés à l'idée du pouvoir et de la sélection sociale, pour y réaliser des portraits de groupe qui révèlent l'existence de cette communauté bengalie, largement ignorée, voire invisibilisée dans le contexte de l'université et de ses étudiants d'élite.

Le processus a commencé, comme souvent chez Melanie Manchot, par un appel à participation. Parmi les volontaires, elle a choisi ces femmes qui se connaissent très bien et se désignent elles-mêmes comme étant les *ladies*. L'œuvre joue, littéralement et métaphoriquement, sur la place donnée à ces femmes, autant dans la société britannique que dans le projet lui-même. Parmi les lieux choisis: The Cambridge Union Debating Chamber, la salle à manger du King's College, la bibliothèque Wren, datant du 17<sup>e</sup> siècle, ou encore le cimetière américain.



Melanie Manchot, *The Ladies, King's Dining Hall, 2017*. Photographie, tirages numériques Type-C, couleur. 2017. © Melanie Manchot © ADAGP, Paris 2018.

### *Casting, 2018*

*Casting* est une œuvre produite pendant le temps de l'exposition *Open Ended Now*. Melanie Manchot détourne la scénographie et les codes d'un casting traditionnel, sorte d'entretien d'embauche artistique durant lequel le directeur de casting examine les profils de candidats pour connaître leurs talents et leur charisme. Or, il ne s'agit pas pour elle d'auditionner des individus pour un rôle prédéterminé, mais au contraire d'inviter des rôles, des personnages (réels, littéraires, mythologiques, fictifs...) à postuler pour une histoire à venir.

Plusieurs séances d'audition en public sont organisées de novembre 2018 à janvier 2019 au MAC VAL. À terme, et selon les personnages ou caractères qui se sont présentés, un scénario est écrit avec la complicité d'Hélène Villovitch (écrivaine et réalisatrice). Il sera tourné au musée du 20 au 24 février, pendant la dernière semaine de l'exposition, transformant alors cet espace en plateau de tournage.



*Casting*, Néon, affiche. 2018.

Depuis son invention par les avant-gardes futuristes et dadaïstes du début du 20<sup>e</sup> siècle, la performance est devenue un des médiums privilégiés de la création contemporaine. Sa forme change avec les générations d'artistes et il y a longtemps qu'elle n'est plus réductible au corps de l'artiste. Les textes qui suivent ne cherchent pas à faire l'historique de la performance. Chaque texte met l'accent sur une thématique différente : la création collective (Allan Kaprow), l'influence de la danse et de la « partition » (André Lepecki), la délégation de la performance (Claire Bishop), la dimension de critique sociale (Laura Cottingham). Ces textes sont choisis pour éclairer le travail de Melanie Manchot et révéler combien ses œuvres sont nourries par l'histoire et les pratiques de la performance.

Jens Hoofmann et Joan Jonas

Les 4, 6, 7, 8, 9 et 10 octobre 1959, à la galerie Reuben, New York, à 20 heures 30, l'artiste Allan Kaprow créa les *18 Happenings en 6 parties*. Des "événements" à la fois improvisés et mis en scène par Allan Kaprow. La conception des *18 Happenings* impliquait la participation du public, qu'il s'agissait de libérer de son rôle de spectateur passif. Un tract précisait le déroulement du happening et le rôle de chacun, y compris des spectateurs. Des instructions avaient ainsi été distribuées au public à son arrivée. Dans un espace divisé en six, trois happenings indépendants se déroulaient comprenant de nombreuses actions. Elles étaient effectuées simultanément par Allan Kaprow, Rosalyn Montague, Shirley Prendergast, Janet Weinberger, Robert Whitman, Sam Francis, Red Grooms, Lester R. Dans *Action*, ouvrage consacré à différentes modalités de la performance, réunies sous le terme générique d'"actions", Jens Hoofmann et Joan Jonas reviennent sur l'importance historique des *18 Happenings in 6 Parts* ainsi que sur celle du manifeste publié la même année par Kaprow.

« Allan Kaprow ou l'invention de l'œuvre collective.

D'autres histoires de la performance (rédigées essentiellement aux États-Unis) assimilent la naissance de la performance à l'"action painting" de Jackson Pollock, apothéose d'un art du geste. Le lien entre Pollock et la performativité est visible dans ses coulures – traces de son action sur la toile –, mais surtout dans le témoignage que constituent les célèbres photographies de Hans Namuth. Nous y voyons Pollock en pleine création, révélant d'une manière presque extatique la "physicalité" de sa peinture qui, littéralement, déborde du cadre. Cela établit un lien intéressant avec le caractère ouvert et sans frontières de la performance.

Comme l'a écrit Allan Kaprow dans son essai de 1958 intitulé *The Legacy of Jackson Pollock* : "On n'entre pas dans une toile de Pollock par un endroit (ni cent). N'importe où est partout et l'on entre et sort quand et où l'on peut..." Que Pollock ait transgressé le cadre, le territoire de la peinture, le champ rectangulaire de la toile, pour aller dans toutes les directions, a beaucoup inspiré Kaprow. Il y a vu un symbole de la volonté de défricher de nouveaux territoires et de dépasser les limites imposées par un champ artistique, volonté que l'on retrouve dans l'idée de performance.

Kaprow s'est beaucoup inspiré du travail de John Cage et des écrits du philosophe américain John Dewey pour parvenir à ses "extensions dans le temps et l'espace". Après avoir abandonné la peinture, il commença en 1957 à créer ses environnements, qu'il dynamisa ensuite

grâce à divers effets et transforma en *happenings* lors desquels le public était invité à participer directement. Ses *18 Happenings in 6 Parts*, présentés à la Reuben Gallery de New York en 1959, reflétaient sa conviction qu'il n'y a pas de frontière entre la vie quotidienne et l'art. [...]

Sa démarche dans son ensemble et en particulier ses *happenings* ont joué un rôle majeur dans le développement de la performance et des arts visuels en général, car ils préfiguraient une nouvelle manière d'envisager la relation entre l'art et la vie qui allait devenir de plus en plus présente dans les créations des décennies suivantes – des œuvres qui commenceraient à observer, interpréter et critiquer les pratiques sociales, politiques et culturelles d'un monde auquel elles étaient destinées. »

Jens Hoofmann et Joan Jonas, *Action*, Thames & Hudson, Paris, 2005, pp. 16-17.

Laura Cottingham, « Are You Experienced? Le féminisme, l'art et le corps politique »

Laura Cottingham est une critique d'art et commissaire d'exposition. Elle s'est intéressée notamment au féminisme et aux études de genre. Dans un article publié dans le catalogue de l'exposition *L'Art au corps* (musée d'Art contemporain de Marseille, 1996), elle revient sur ce qui relève pour elle d'une mésinterprétation du rôle du corps dans la performance. L'extrait ci-dessous montre comment les artistes, et en particulier les femmes artistes, ont utilisé le corps comme un outil de révélation du contrôle social plutôt que comme un objet scopique. À l'exception de la série *Gestures of Demarcation* (2001), dans laquelle elle demande à une autre personne de saisir et d'étirer une partie de sa peau, Melanie Manchot n'utilise pas son propre corps, mais on retrouve chez elle l'idée de Laura Cottingham : contester « les cadres idéologiques qui règlent le mouvement dans l'espace de certains corps ».

« Expérimenter son identité propre à l'intérieur d'un corps marqué socialement

L'affirmation délibérée du corps et de l'identité de l'artiste dans le processus de création considéré comme œuvre d'art, et surtout dans l'émergence d'un travail qui s'est d'abord appelé performance, a fonctionné pour beaucoup d'artistes comme une manière directe de refuser toute médiation, comme l'acte de prendre position. En ce sens, il ressemble aux actions que les protestataires des droits civils, du mouvement contre la guerre et du mouvement féministe ont entreprises en descendant dans la rue avec leur corps individuel et collectif. D'un autre point de vue, le propos du body art n'a jamais vraiment été le corps. Beaucoup des processus artistiques qui utilisent le corps de l'artiste visent en fait à sortir des limites corporelles de l'être humain, contestent les cadres idéologiques qui règlent le mouvement dans l'espace de certains corps (des corps de couleur, des corps de femmes) [...]. On a pensé que si les objets (surtout ceux en bronze, peut-être) peuvent durer à travers l'espace physique et le temps, les expériences, elles, peuvent durer dans la mémoire, et circulent grâce aux interactions humaines. Cette idée d'effets durables des expériences éphémères, temporelles et subjectives est abordée du point de vue de l'artiste / performer aussi bien que du public. De la même manière que beaucoup d'artistes de performances cherchent à offrir une expérience, ils la cherchent aussi pour eux-mêmes. Adrian Piper veut non seulement perturber la conscience populaire et quotidienne des gens, à New York, qui voient son corps défiguré par les



**ballons enfoncés dans ses vêtements, ou le chewing-gum collé sur son visage, [...] elle veut aussi ces expériences pour elle-même; elle veut, comme elle le dira plus tard à propos de *Mythic Being*, expérimenter son identité propre à l'intérieur d'un corps marqué socialement et qui n'est plus vraiment le sien [...]. »**

Laura Cottingham, « Are You Experienced? Le féminisme, l'art et le corps politique », *L'Art au corps*, Musées de Marseille – RMN, Marseille, 1996, p. 328 et p. 332.

André Lepecki, « Zones of Resonance: Mutual Formations in Dance and the Visual Arts Since the 1960s », 2010

André Lepecki est un écrivain et commissaire d'exposition travaillant majoritairement sur la performance et la chorégraphie. Il a édité et publié plusieurs anthologies sur ces sujets. Il dirige le Département des « Performances Studies » à la Tisch School of the Arts, New York University. Il a fait le commissariat de nombreux festivals et expositions y compris la réactivation des *18 Happenings in 6 Parts* d'Allan Kaprow.

### « L'influence de la danse et de la partition »

Depuis la fin des années 1950, il y a eu une connexion directe entre la chorégraphie (entendue littéralement en tant qu'« écriture du mouvement ») et les arts visuels, due à l'usage par ces derniers de la partition. Ceci a permis de dématérialiser l'œuvre d'art, devenant un outil essentiel pour l'art conceptuel des années 1970. D'après Drew Daniels, « l'art conceptuel a puisé sa mobilité stratégique dans l'exemple de la partition musicale ». Mais il est peut-être plus juste de dire que les partitions d'art conceptuel ont puisé leur performativité intrinsèque dans la riche histoire de la notation chorégraphique. Simone Forti, Yoko Ono, Vito Acconci, Bruce Nauman, Allan Kaprow et George Brecht ont tous produit des partitions que l'on pourrait appeler chorégraphiques. [...] La danse joue une fonction étrange dans la représentation. En apparence détachée du langage et de la signification, elle exprime habituellement un excès d'émotions – révélant dans ces moments non pas « le corps » mais les forces affectives et sociales qui traversent un corps et le plient au collectif. Les artistes ont utilisé la danse pour identifier, définir et subvertir ces limites sociales, créant des œuvres parfois impudiques, parfois extrêmement drôles et la plupart du temps, hautement politiques. [...]

**Les *Funk Lessons* (1983) d'Adrian Piper révèlent combien l'expression de l'identité raciale a un lien direct avec la danse. Menant des ateliers où elle enseigne aux participants comment danser le funk, Piper utilise la danse comme un médium à travers lequel la performativité de l'identité raciale peut être examinée. »**

Traduit d'André Lepecki, « Zones of Resonance: Mutual Formations in Dance and the Visual Arts Since the 1960s », Stephanie Rosenthal (dir.), *Move: Choreographing You*, The Hayward Gallery, Londres, 2010.

Claire Bishop est une critique et historienne de l'art contemporaine. Sa recherche est centrée sur les rapports entre art et participation, que ce soit l'esthétique relationnelle ou l'art socialement engagé. Dans ce passage d'*Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012), elle analyse la notion de performance déléguée: des œuvres qui prennent la forme d'une action effectuée par plusieurs personnes. Elle l'inscrit dans l'héritage de la danse contemporaine américaine pour le rapport au protocole et au quotidien. Mais la dimension *live* et la présence du public ne sont pas des paramètres indispensables, la performance déléguée peut également passer par le film et la vidéo.

### « La performance déléguée selon Claire Bishop

[Tino] Sehgal et [Dora] Garcia modélisent un type de performances qui met l'accent sur des instructions simples, exécutées d'une manière qui permet la variation individuelle et une esthétique du quotidien. Comme tels, ils évoquent plusieurs précurseurs des années 1960 et 1970. Le "théâtre invisible" de Boal apparaît immédiatement comme une référence mais aucun des deux artistes ne souscrirait à son programme politique. Une autre [référence] serait les instructions participatives de Fluxus. Le Judson Church Theater, avec son emphase sur les gestes, les vêtements et les mouvements du quotidien comme base pour l'invention chorégraphique, est sans doute le précédent le plus proche, en particulier les *walking pieces* de Steve Paxton, datant du milieu des années 1960. L'une d'elles, *Satisfyin'lover* (1967), fut performée la première fois avec quarante-deux danseurs et comprend trois mouvements seulement: marcher, se tenir debout, s'asseoir. La partition de Paxton est structurée en six parties, dans chacune d'elles les performeurs font un certain nombre de pas et se tiennent immobiles pendant un temps donné avant de faire leur sortie à intervalles d'environ trente secondes. Paxton décrit le rythme de la marche comme étant "une marche fluide, mais pas lente. La performance est sereine et collective, les costumes sont ordinaires". Pour Yvonne Rainer, "c'était comme si vous n'aviez jamais vu des gens ordinaires marcher dans une pièce. C'était très révélateur". Le Judson Church Theater a produit des héritiers directs en danse contemporaine, tel *The Show Must Go On* de Jérôme Bel (2001) qui utilise les gestes du quotidien pour interpréter les paroles de chansons pop.

Beaucoup de ces courants se retrouvent dans *Work no.850* de Martin Creed (2008) dans lequel des sprinters professionnels couraient les quatre-vingt-six mètres de la Duveen Gallery, à la Tate Britain, à quinze secondes d'intervalles. L'artiste compare ces pauses entre

les sprints aux pauses dans les compositions musicales, renforçant la connexion entre la danse et la vie quotidienne.

Un troisième courant de performance déléguée comprend les situations construites pour le film et la vidéo. Les exemples clés seraient Gillian Wearing, Artur Żmijewski et Phil Collins. L'enregistrement des images est ici crucial puisque ce genre saisit des situations qui sont trop difficiles ou trop délicates pour être répétées. (Je dois insister ici sur le fait que mon intérêt ne se porte pas sur des artistes travaillant dans la tradition documentaire mais sur les œuvres où les artistes créent entièrement le dispositif et demandent aux participants de performer eux-mêmes.) En fonction du mode de tournage, ces situations peuvent troubler la frontière entre ce qui est médié et ce qui est spontané jusqu'au point où le public n'est plus sûr de distinguer ce qui dans l'événement est mis en scène. »

Traduit de Claire Bishop, « Delegated Performance: Outsourcing Authenticity », *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, New York, 2012, pp. 225-226.

À la fin des années 1960, Vito Acconci initie une série de performances qui visent à transformer la relation entre les spectateurs, l'artiste et les lieux d'exposition.

Pour *Following Piece*, il se donne un protocole qu'il répète pendant vingt-trois jours: suivre chaque jour une personne, prise au hasard dans la rue, jusqu'au moment où elle entre dans un lieu privé inaccessible (maison, bureau, etc.).

L'œuvre questionne la frontière entre les sphères publiques et les sphères privées sans rien dénoncer ou pointer. Seuls de brefs moments sont documentés sous la forme de films ou de photographies, laissant au regardeur le soin d'imaginer le parcours, les lieux traversés, les confrontations possibles avec les personnes suivies.



Vito Acconci, *Following Piece*, 1969. Photographies, tirages argentiques, 8×8 cm chaque. © Vito Acconci

Kateřina Šedá est une artiste tchèque. Née dans les années 1970, elle a connu le régime communiste puis celui de l'économie libérale. Son travail est basé sur l'observation des contextes « invisibles » et des relations sociales entre individus au sein de leur environnement quotidien.

Kateřina Šedá a mis en scène des interventions dans la vie autour d'elle qu'elle identifie à la « normalité ». Ces expériences ont eu lieu dans des petits villages, près de Brno, la ville où elle réside, ainsi que dans le contexte urbain de Prague. En se basant sur des recherches rigoureuses sur le comportement et les schémas de communication dans les groupes, Kateřina Šedá a développé des thèmes à orientations sociologiques et questionné les stéréotypes concernant la production, la consommation et la signification de l'art contemporain. Pour *There's Nothing There* (2003), l'artiste a d'abord réalisé une enquête par questionnaire pour identifier les rituels hebdomadaires du samedi. Elle a ensuite écrit des « règles du jeu » qui deviennent une forme de partition dans laquelle tous les habitants du village répètent au même moment les gestes de leurs rituels quotidiens.

Extrait des « Règles du jeu » de *There's Nothing There*

- 1 Il n'y a pas de limite au nombre de joueurs. Âge recommandé: 0-200 ans.
- 2 Tous les joueurs commencent à jouer en même temps.
- 3 Tous les joueurs font la même chose sur toute la durée du jeu.
- 4 Personne n'est autorisé à gâcher le jeu.
- 5 Personne ne peut être éliminé du jeu.
- 6 Personne ne gagne et personne ne perd.
- 7 Tous les joueurs finissent en même temps.



Kateřina Šedá, *There's Nothing There*, 24 mai 2003. © Kateřina Šedá.

Tino Sehgal est un artiste britannique connu pour son approche radicale de l'art. Il ne produit en effet aucune image, ni installation, ni photographie, ni vidéo. Les performances, qu'il préfère appeler « situations », sont à vivre, à expérimenter. Autant pour ceux qui performent que pour ceux qui les regardent. L'œuvre d'art de Tino Sehgal prend forme à l'instant où elle rencontre l'implication des visiteurs. Comme à chaque fois, l'exposition du Palais de Tokyo a recours à des « interprètes » qui entrent en contact avec les visiteurs de l'exposition à travers des mots, des gestes ou des mouvements. Le parcours commence avec *This Progress* (2006). Dans les espaces vides du palais de Tokyo, un enfant vient à votre rencontre et engage la conversation en vous demandant: « Qu'est-ce que le progrès? »

Il est bientôt relayé par un adolescent, puis un adulte puis une personne âgée. Sans cartel, sans titre, le visiteur déambule dans les immenses espaces du palais de Tokyo. Il aboutit dans une pièce entièrement noire où des performeurs font des chants choraux selon un rythme imprévisible (*This Variation*, 2012). Plus loin, il découvre une salle dans laquelle quatre performeurs scandent en boucle « The objective of this work is to become the object of a discussion », attendant qu'un mot ou une question surgisse de l'auditoire afin d'improviser un dialogue entre eux sur le sujet exprimé (*The Objective of That Object*, 2004).

Les trois cents interprètes de tous âges et de toutes origines qui se sont succédé, à raison d'un minimum de trois sessions de quatre heures par semaine, sont passés par un cycle de cinq répétitions visant à s'appropriier la dizaine de performances qui étaient jouées simultanément.

Transmettant uniquement par oral ses protocoles, Tino Sehgal crée des situations de cocréation où les interprètes activent ses pièces tout en disposant d'une large part d'improvisation. Politique au sens fort, cette démarche réhabilite le pouvoir individuel même s'il est infinitésimal. « La présence de chaque individu est importante, induit une différence » dit l'artiste.



Tino Sehgal, *These Associations*, 2011, exposition « Carte blanche », Palais de Tokyo, du 12 octobre au 18 décembre 2016. Photo © DR.

Gillian Wearing fait partie de la génération des artistes britanniques des années 1990 connue sous l'acronyme YBA pour *Young British Artists*. *Signs That Say What You Want Them to Say and Not Signs That Say What Someone Else Wants You to Say* (1992-1993) est une série de portraits dans lesquels Wearing approche des inconnus qu'elle rencontre dans la rue et auxquels elle demande d'écrire ce qu'ils ont en tête sur une feuille blanche.

Cette interaction entre Gillian Wearing et les gens qu'elle photographie en fait davantage une conversation qu'une méthode de documentation traditionnelle. L'artiste approche ses sujets en les invitant à inclure, à l'intérieur du cadre qu'elle fournit, leur propre articulation de pensée.

Gillian Wearing approfondit cette logique de création en l'agrandissant à la dimension d'un long-métrage, sorti en salles en 2010. *Self Made* brouille habilement les frontières entre documentaire et fiction. Ayant répondu à une petite annonce, sept volontaires suivent une série d'ateliers organisés par Sam Rumbelow, un professionnel de la méthode Actors Studio. À partir d'exercices de relaxation et de remémoration, ils ont été encouragés à puiser dans leurs expériences personnelles pour créer des *alter ego* fictionnels.

Gillian Wearing écrit: « Le film est une interrogation sur l'authenticité dans les moments de changements et sur les ressources de la créativité. La méthode des ateliers a été pensée pour aider les participants à devenir les personnages qu'ils s'étaient choisis. Le désir de devenir un personnage et son actualisation ne sont pas toujours en harmonie, l'espace entre les deux est riche et intéressant. [...] Je souhaite que le film montre que le choix des personnages est une projection d'eux-mêmes et que la catharsis peut arriver à travers le jeu et l'expérimentation créative. Qu'est-ce que cela nous dit à propos des personnages et à propos de la société? Est-ce que ces gens sont le reflet de nous-mêmes? Est-ce que nous jouons tous un rôle, consciemment ou inconsciemment? »

Texte complet disponible, en anglais, sur le site personnel de l'artiste: <http://selfmade.org.uk/gillian/>



Gillian Wearing, *Everything Is Connected in Life, the Point Is to Know It and to Understand it*, 1992-1993. Photographie tirage numérique, Type-R, couleur 122×92 cm. © Gillian Wearing.

Gillian Wearing, *I'm Desperate*, 1992-1993. Photographie tirage numérique, Type-R, couleur 122×92 cm. © Gillian Wearing.

Gillian Wearing, *Give People Houses There is Plenty of Empty One's*, 1992-93. Photographie tirage numérique, Type-R, 122, couleur 122×92 cm. © Gillian Wearing.

**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 Cortinovic**  
T + 33 (0)1 43 91 14 67  
paulinecortinovic@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  
**Cristina Catalano**  
cristina.catalano@macval.fr  
**Marion Guilmot**  
marion.guilmot@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

**Catalogue de l'exposition**

***Melanie Manchot, Open Ended Now***  
Textes de Fabienne Brugère et Guillaume  
Le Blanc, Kate Bush, Maeve Connolly,  
Florian Gaité, Frank Lamy, Ellen Mara de  
Wachter, Sibylle Omlin. 244 pages, 150  
reproductions, trilingue français-anglais-  
allemand, 22,5×28,5 cm, 25€.  
Co-édition avec le Centre d'art Pasquart,  
Bienne, Suisse.

Avec la participation du Goethe-Institut  
Paris

Impression :  
Imprimerie départementale

Design graphique :  
Spassky Fischer

# MIA C VAL



Melanie Manchot, *Cornered Star*, 2018. Vidéo monocal, 4K, noir et blanc, double son stéréo, 6'5, bande-son originale de Beatrice Dillon. Images extraites de la vidéo.  
© Melanie Manchot © ADAGP, Paris 2018

Impression: Imprimerie départementale