

PARCOURS #4

NEVERMORE

Souvenir, souvenir, que me veux-tu ?
Collection du MAC/VAL

cqfd



Sommaire

Liste des artistes exposés	p.3
Un monument, pour quoi faire ?	p.7
Le monument impossible	p.13
Les (dys) fonctionnements de la mémoire... ..	p.17
Souvenirs littéraires	p.23
Être sous l'influence de la lumière	p.29
Le macabre	p.33

LISTE DES ARTISTES EXPOSÉS

Les Alternateurs volants

Pierre Ardouvin

François Arnal

Renaud Auguste-Dormeuil

Élisabeth Ballet

Gilles Barbier

Christian Boltanski

Halida Boughriet

Michel de Broin

Mark Brusse

Pierre Buraglio

Claire Fontaine

Claude Closky

Philippe Cognée

Noël Dolla

Malachi Farrell

Nicolas Floc'h

Cyprien Gaillard

Shilpa Gupta

Christian Jaccard

Shirley Jaffe

Véronique Joumard

Thierry Kuntzel

Ange Leccia

Julio Le Parc

Claude Lévêque

Annette Messenger

Joachim Mogarra

Jonathan Monk

Jacques Monory

François Morellet

Melik Ohanian

Hugues Reip

Anri Sala

Sarkis

Vladimir Skoda

Pierre Soulages

Djamel Tatah

Agnès Varda

Felice Varini

Jean-Luc Vilmouth

LE MOT DE LA CONSERVATRICE

ALEXIA FABRE

Ce titre anglais pour une collection « française » est en fait celui d'un des plus beaux poèmes de Verlaine, dont les premiers vers m'ont été soufflés par Agnès Varda lorsque je lui ai parlé de ce nouvel accrochage de la collection. Lié au souvenir, ce nouveau parcours raconte, pour fêter l'anniversaire du musée, en partie l'histoire de la collection ; il rappelle que la mémoire est sa mission, son sujet comme le sujet de toute collection publique. (...)

Toute collection étant chargée de raconter une mémoire pour constituer un patrimoine, en conjuguant passé, présent et futur en (au) même temps, nous choisissons aujourd'hui de regrouper les œuvres autour du thème du « souvenir ». Se souvenir est bien le propre de l'homme, la mémoire constitue son ancrage sur Terre, sa densité, sa force et sa faiblesse, elle est individuelle, collective, partagée ou sélective, elle est « bonne » ou « mauvaise » et, tôt ou tard, elle flanche. Elle est faite d'images, de sons, d'impressions, de manques et de zones d'ombre. Elle est lumière, fulgurance, elle est silence. Un retour aux sources de la collection et aux artistes lumino-cinétiques a naturellement fait émerger cette idée : la lumière comme apparition et comme trace rémanente, comme inscription, comme jeu aussi et comme façon de positionner l'art dans la société des années 1960. De cette approche joyeuse et décomplexée des artistes du GRAV (Groupe de recherche d'art visuel.) a découlé le sujet de la mémoire, plus mélancolique, mais toujours terriblement ancré dans la vie. Peut-être faut-il y lire une influence du passage de Christian Boltanski au musée, une sorte de mélancolie prégnante qui nous poursuivrait ? Un souvenir... Toujours est-il que le projet s'est dessiné cette fois-ci comme un « tout » (sur les conseils précisément de Boltanski), déclinaison au fil des espaces d'œuvres liées à l'idée de la mémoire : un accrochage de fait plutôt noir et blanc, à la façon d'anciens portraits de famille, avec quelques jaillissements de couleur là où la lumière appelle la mémoire. Des œuvres qui interrogent de façon singulière le rapport au temps, à l'absence, au manque, qui renvoient à la question de la trace, des œuvres qui constituent aussi des souvenirs en elles-mêmes : souvenirs d'un accrochage passé, d'un temps révolu. Un jeu teinté de nostalgie qui tisse le lien entre notre mission, consistant à fabriquer une mémoire avec un présent relatif et incertain, et l'histoire des œuvres.

Alexia Fabre, *Nevermore*, extrait du catalogue *Parcours#4*, MAC/VAL, octobre 2010.

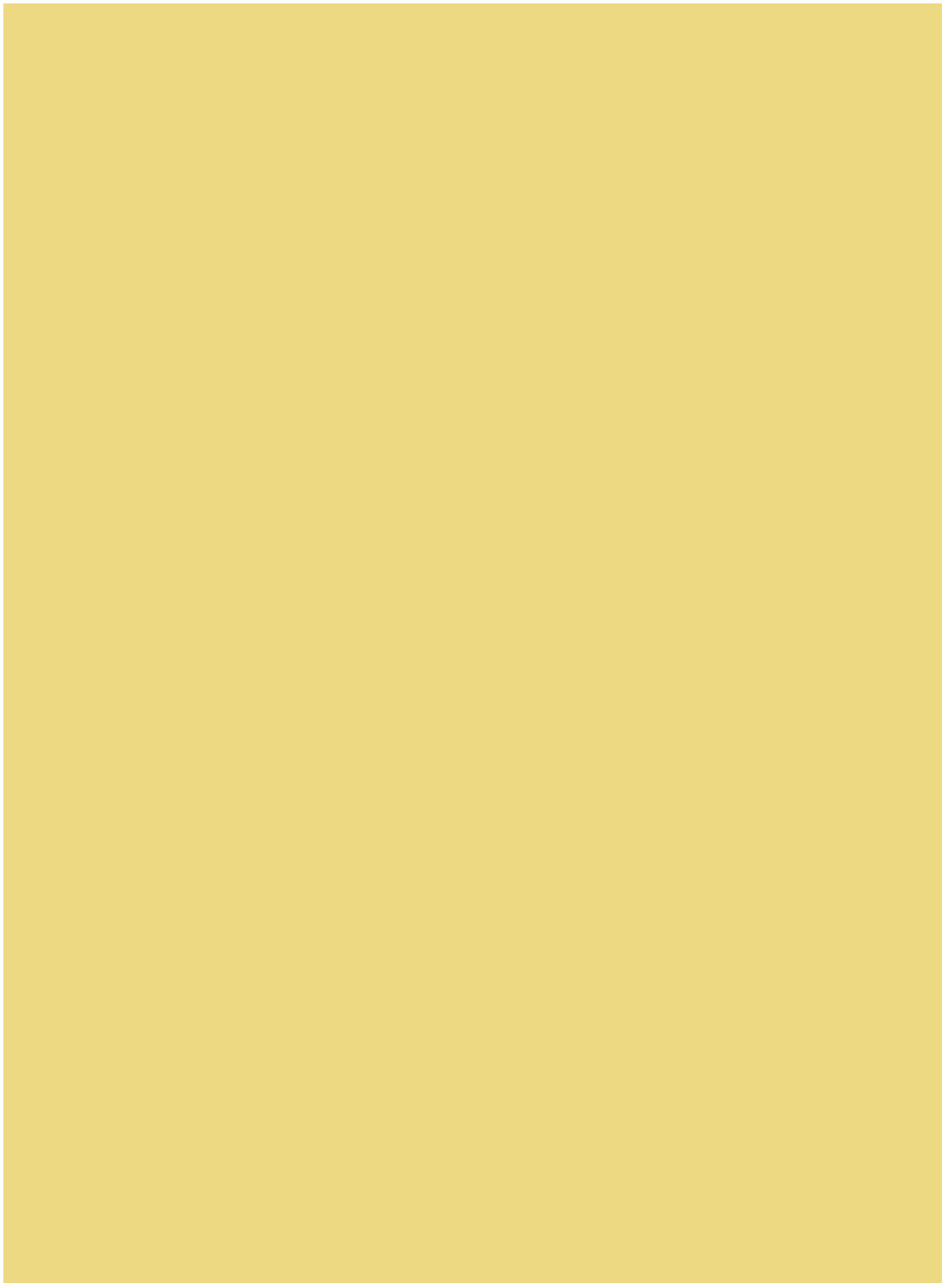
LE MOT DU PHILOSOPHE CHRISTIAN RUBY

L'accrochage de la collection du MAC/VAL donne à lire l'extraordinaire trajectoire accomplie par le terme « mémoire » ces dernières années, puisqu'il y rattache aussi bien des phénomènes individuels que des phénomènes collectifs; il joue de l'art consommé de l'extension: mémoire humaine, mémoire de la matière et/ou de la vie, mémoire sociale et politique; il baptise mémoire des cieux étoilés dont l'ordonnancement n'est pas déchiffrable. Enfin, il module sa compréhension à partir des plans un peu systématiques adoptés par l'époque: mémoire, souvenir, oubli, ... Ce n'est pas sans que cette reprise et cette mise en scène de déclinaisons contemporaines dans le musée participe de la dynamique générale de notre société, mêlant sa puissance normative au conflit qui sépare les nostalgiques de ce qui a été et les porteurs d'un avenir.

D'autant que, répétons-le, s'agissant d'un musée, il convient encore d'examiner de près le rapport entre le thème général exploré et les œuvres qui sont rangées sous ce thème. Il ne peut s'agir, au même titre, de la « mémoire » de la matière (Julio Le Parc) et de la « mémoire » politique (Renaud Auguste-Dormeuil ou Christian Boltanski), de la mémoire individuelle (Agnès Varda) et de la mémoire de la peau (Thierry Kuntzel). Il n'est pas de persistance du même thème de la mémoire entre un après-guerre moderniste et une époque contemporaine en crise et en désespoir.

Huit variations autour d'un double accrochage d'exposition, octobre 2010. (extrait)

Christian Ruby est docteur en philosophie, enseignant (Paris). Son dernier ouvrage *Tout n'est pas perdu, Culture, Arts, Politique*, a paru en 2010 (Bruxelles, Éditions PAC, 2010).



UN MONUMENT, POUR QUOI FAIRE ?

Les lieux de mémoire ne sont pas ce dont on se souvient, mais là où la mémoire travaille, non la tradition elle-même mais son laboratoire.

Pierre Nora, *Les lieux de mémoire, La République*, Gallimard, Paris, tome 1, 1984.

Le Monument, du latin *monumentum* ou *monimentum* et du verbe *monere* (avertir) est ce qui avertit, indique. Il se décline aussi en cinq définitions selon les dictionnaires.

1^{er}. Construction faite pour transmettre à la postérité la mémoire de quelque personnage illustre, ou de quelque événement considérable.

2^e. En général, édifices imposants par leur grandeur, leur beauté, leur ancienneté. Les monuments d'une ville. D'anciens monuments.

3^e. Certains grands objets de la nature. Les montagnes sont des monuments des révolutions du globe.

4^e. Ouvrages durables de la littérature, des sciences et des arts.

5^e. Tout ce qui consacre et manifeste, tout ce qui garde les souvenirs.

Le Monument, défini par les historiens Aloïs Riegl, André Chastel ou encore Pierre Nora, se rapproche de la 5^e assertion proposée ci-dessus. Il est ce qui rappelle à la mémoire, ce qui enregistre et fait vivre les souvenirs. Il est universel et constitue une défense presque naturelle contre le temps. Il peut donc par nature disparaître, soumis au désir d'oubli des individus.

Dès le XVIII^e siècle, ce terme subit un déplacement sémantique chargeant le monument d'une fonction indicelle de témoin. Témoin d'un événement passé, de la vie d'un illustre héros de la Nation, des « choses mémorables ». Le Monument est jusqu'au milieu du XX^e siècle synonyme de pouvoir, de grandeur et de beauté. Sa disparition est donc inconcevable.



Jacques Monory, *Hommage à Caspar David Friedrich n° 1*, 1975. Collection du MAC/VAL.



Christian Boltanski, *Monument*, 1986. Collection du MAC/VAL.

Laisser mourir les ruines

La ruine : seule destinée du monument ?



Cyprien Gaillard, *Belief in the Age of Disbelief*
(*L'arbre incliné, étape VI*), 2005.
Collection du MAC/VAL.



Hubert Robert (Paris, 1733 - 1808)
*Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre
en ruines*, 1796. Huile sur toile © Musée du
Louvre/A. Dequier - M. Bard

La disparition et la perte sont les moteurs de la fabrication et de la conservation du Monument dit historique. Il faut préserver le passé de l'oubli. L'historien André Chastel dans son essai *La Notion de Patrimoine* (Paris, Liana Levi, 1994) souligne cet enjeu vital pour les civilisations européennes : « le patrimoine est ce dont la préservation demande des sacrifices et ce dont la perte signifie un sacrifice. C'est la loi de toute sacralité ». Or cette obsession quasi religieuse pour les reliques est contre nature pour l'historien de l'art Elie Faure (1873-1937), disciple du philosophe Henri Bergson. Dans *L'art antique* (1902), il lui oppose le respect pour le cycle naturel de toute chose : de la création à la décomposition.

Il faut laisser mourir les ruines, les ruines grecques comme les autres. La ruine – et la ruine de raison bien plus encore que la ruine de crédulité – doit se transformer avec le sol, puisqu'elle est tirée de sa raison même. La ruine doit subir la poussée de l'arbre si l'arbre croît et l'affaissement de la colline si la colline est ébranlée. (...) Restaurer les ruines est aussi inutile que de maquiller les vieillards. (...) Le fétichisme des ruines qui pousse l'homme à les entretenir et à les relever sort de la conception insensée de l'art qui sépare l'art de la vie. Vouloir perpétuer la mort est une insulte à la vie. Vouloir maintenir les ruines est une insulte à la vie débordante qui de toutes parts les entoure, qui les ronge et les effrite, qui les submerge de sa lente marée. La croissance de l'arbre et le travail du feu souterrain, la marche du glacier, la pesée du soleil sur la terre dégradée et la persistance de la goutte d'eau à creuser sa route, sont des phénomènes égaux en force et en beauté à l'édification des plus harmonieuses architectures. Laissons mourir les ruines de la mort des hommes, des bêtes et des plantes, de la mort de tout ce qui vit, de la mort qui vit et qui crée.

Elie Faure, *Histoire de l'art*, Tome I : *L'art antique*, Gallimard, Folio Essai, 1987.



Annette Messager, *Les Restes II*, 2000.
Collection du MAC/VAL

Le corps-mémoire

Comment alors fixer le temps et inscrire, sans le dénaturer, « ce qui a été » dans une forme, dans une image ? Peut-être en n'en conservant que sa trace laissée sur une surface organique, vivante et en perpétuelle mutation. Le corps humain – son sang, sa chaleur, son empreinte sur le sol, ses marques – serait alors la surface d'inscription du temps.

Les Enneigées blessées est une œuvre en 6 variations réalisée dans une période où Gina Pane pratiquait encore le rituel de la blessure à la lame de rasoir sur son propre corps. Les blessures superficielles qu'elle s'inflige alors avec une lame de rasoir expriment la fragilité du corps, et le sang, l'énergie vitale qu'il contient. Gina Pane associe ici dans la verticalité une photographie d'un paysage de montagne partiellement enneigée traité en sépia, un photostat et un dessin aux tonalités « rouillées », transcription rapide, de mémoire, les yeux fermés, quasi sténographique, de la montagne photographiée. Ce dernier dessin est réalisé au doigt précédemment entaillé. C'est donc par son propre sang, et donc par l'énergie qu'il véhicule, que Gina Pane fait resurgir un souvenir enneigé.



Gina Pane *Les Enneigées blessées*, 1974–1976.
Collection du MAC/VAL.

Thierry Kuntzel, *La Peau*, 2007.
Collection du MAC/VAL



Dernière œuvre réalisée par Thierry Kuntzel, *La Peau* manifeste son obsession pour la représentation du temps de la mémoire pris « entre accélération et gel ».



François Place, *Les Derniers Géants*,
Casterman, 1992.

Archibald Leopold Ruthmore, riche savant, achète une dent de géant couverte de dessins énigmatiques sur laquelle il décrypte une carte. Assoiffé de découvertes et de connaissances, il part à la recherche du pays des Géants, qui portent à même la peau le récit de l'histoire de leur civilisation.

Le Monument contemporain

La photographie : la dématérialisation du monument

À l'issue de la seconde guerre mondiale, la fonction métaphorique et politique du monument s'efface, conséquence d'un double phénomène esthétique et social. Les mémoires artificielles se perfectionnent provoquant progressivement une dématérialisation du monument. Ainsi Roland Barthes dans *La Chambre claire* donne à la photographie le pouvoir disparu du Monument, celui de rassurer sur la présence effective du passé.

La Photographie ne remémore pas le passé (rien de proustien dans une photo). L'effet qu'elle produit sur moi n'est pas de restituer ce qui est aboli (par le temps ou la distance), mais d'attester que cela que je vois, a bien été. (...) La Photographie ne dit pas (forcément) ce qui n'est plus, mais seulement et à coup sûr, ce qui a été. Cette subtilité est décisive. Devant une photo, la conscience ne prend pas nécessairement la voie nostalgique du souvenir (combien de photographies sont hors du temps individuel), mais pour toute photo existant au monde, la voie de la certitude : l'essence de la photographie est de ratifier ce qu'elle représente. (...) Peut-être avons-nous une résistance invincible à croire au passé, à l'Histoire, sinon sous forme de mythe. La Photographie, pour la première fois, fait cesser cette résistance : le passé est aussi sûr que le présent.

Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, le Seuil, Paris 1980, pp. 129 et 133.

À l'image du monument, la photographie joue donc sur les deux tableaux de la mémoire : elle avalise une histoire et fait revivre ce qui a été. Elle est une forme de monument adapté à l'individualisme des sociétés contemporaines. Elle est le monument de la société privée qui permet à chacun d'obtenir en secret le retour des morts qui fondent son identité.

Christian Boltanski
Les Regards, 1998, Varsovie.
Les Regards, 2001, Paris.

Christian Boltanski a photographié ces regards sur un écran de télévision diffusant un documentaire historique. Cadres serrés autour des yeux d'hommes et de femmes, méconnaissables, anonymes, ces regards commémorent les millions de juifs morts pendant l'Holocauste.



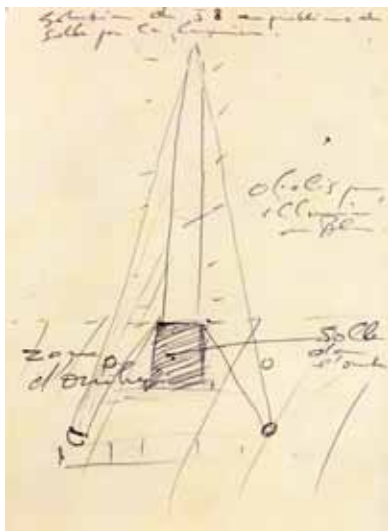
L'art public contemporain

Dans son essai intitulé *L'art public*, le philosophe Christian Ruby raconte l'évolution de la notion d'art public, ses enjeux religieux, politiques, sociaux depuis l'Antiquité, auxquelles s'ajoutent au XX^e siècle les questionnements esthétiques.

L'ère moderne invente les lieux publics désacralisés, parmi lesquels la place du marché avec sa fontaine, simultanément à l'espace public politique (un, indivisible et représenté). Lorsqu'en plus elle se fait laïque, elle confère à l'art public la fonction de présenter, par l'art et la sensibilité, l'être et l'harmonie de la vie publique. L'impact de ces œuvres, dont l'élévation contraint le regard, est pensé en référence à une doctrine empiriste. À la question : « qui sommes-nous ? », la statuaire répond publiquement et sans hésitation : « Voilà qui et de que nous sommes ». Point de fracture à partir duquel la modernité pense l'art public des lieux publics et sa relation à l'espace public, la Révolution française par exemple, après avoir décapité la statuaire religieuse et monarchique (...) ne légue cependant aucun monument ni aucune statuaire publics propres, alors qu'elle pratique néanmoins un art public de la fête. En 1847, l'historien Jules Michelet fait remarquer qu'après un essai infructueux, l'héritage symbolique révolutionnaire construit dans les lieux publics se borne au vide du Champ-de-Mars (le peuple est imprésentable ou irreprésentable), utilisé pour la fête de la Fédération (juillet 1790); en ce sens, la constitution particulière de l'art public du XIX^e siècle vise manifestement à remplir ce vide légué, quitte à le faire en figeant la figure du peuple.
(...)

L'art public contemporain contraint à reconsidérer la problématique moderne de l'art en public et à engager à nouveau une réflexion portant sur l'art public, sur les rituels urbains partagés autour de l'œuvre et les stratégies sociales qui vivifient et détruisent les symboles, sur la façon d'activer des opinions ayant la société pour objet. Attend-on d'une œuvre d'art public contemporain qu'elle figure un événement dans la rue, qu'elle déclenche un processus social, fasse événement ou, au contraire, qu'elle fige un état de la société dans un matériau qu'elle provoque des effets de sensation communs, l'émission de jugements ou plutôt, qu'elle sollicite la mémoire et favorise l'émotion publique ?

Christian Ruby, *L'art public, un art de vivre la ville*. Collection Essais, La Lettre volée, Paris, 2001, p.10.



Le 26 avril 1958, à 23h, en présence d'Yves Klein et d'Iris Clert, EDF fait un essai d'illumination en bleu de l'Obélisque de la place de la Concorde, en préparation de la séance programmée pour la soirée du 28 avril. Du 28 avril au 12 mai a lieu « La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale

stabilisée » à la galerie Iris Clert à Paris, ensuite dénommée l'«exposition du Vide». Le carton d'invitation comprend un texte de Pierre Restany et un timbre poste bleu. Le soir du vernissage, l'éclairage de l'obélisque de la place de la Concorde est interdit par le Préfet.

Jan Dibbets, *Hommage à Arago* (détail), 1994, Paris.

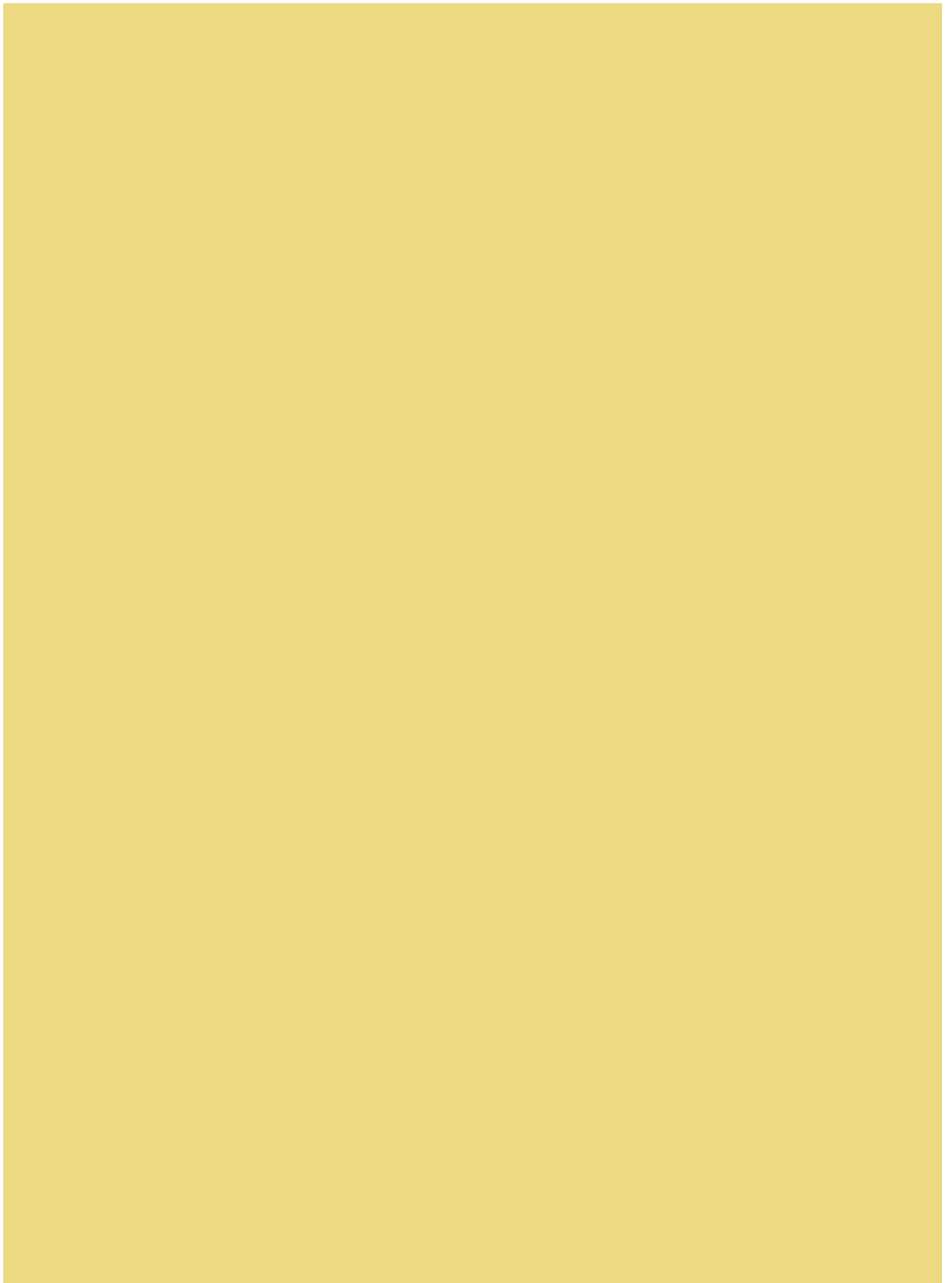
Hommage à Arago est un monument et une œuvre d'art public qui se présente sous la forme d'une série de médaillons disséminés dans le sol parisien, le long du méridien de Paris, en hommage au scientifique et homme politique français François Arago, à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de sa naissance. Les médaillons sont placés à des endroits précis, symboliques ou ordinaires : près de l'Observatoire de Paris (où Arago a trouvé la mort), dans le jardin du Luxembourg, ou à l'intérieur du Louvre. La ligne d'une longueur de 17 kilomètres qu'ils matérialisent se situe quasiment au centre de Paris et traverse cinq arrondissements depuis de la porte Montmartre (au nord) et à la Cité universitaire (au sud).



Sarkis, *Le rêve*, Commande publique, 1993, Sélestat, Alsace

« En 1993, pour la commande publique que m'avait passée la ville de Sélestat j'ai réalisé 308 plaques de rues correspondant aux 308 rues de la ville mais dont j'ai substitué aux noms des propositions poétiques: « le vent de la fête », « il se jette », « dans un coin du vieux mur », « les larmes en cristal » ».

Sarkis



LE MONUMENT IMPOSSIBLE

Un monument, au sens originel du terme, désigne une oeuvre érigée avec l'intention précise de maintenir à jamais présents dans la conscience des générations futures des événements ou des faits humains particuliers (ou un ensemble des uns et des autres). Il s'agit soit d'un monument de l'art, soit d'un monument écrit, selon que l'événement à perpétuer est porté à la connaissance du spectateur par les seuls moyens d'expression de l'art plastique ou par une inscription. Le plus souvent, l'un et l'autre genre sont réunis avec la même valeur. L'érection et la préservation de tels monuments « voulus » peuvent être observées dès les premiers temps de la civilisation humaine et n'ont en rien cessé aujourd'hui.

Alois Riegl, *Le Culte moderne des monuments*, 1903

Il existe cependant une certaine catégorie de monuments jamais érigés, déboulonnés, disparus ou encore sciemment enfouis, dissimulés ou invisibles qui questionnent cette définition et la valeur de la présence physique du monument.



Campagne d'affichage dans le métro de Londres pour la réalisation de la tour de Tatline par *Platform For Art* en 2005.

Le Monument à la Troisième Internationale, commandé à Tatline par le département des Beaux-Arts russe marque réellement un tournant dans l'architecture moderne. Tatline termine la maquette pour le troisième anniversaire de la Révolution d'octobre en 1920 mais son projet en tout point irréalisable reste une référence utopique dans le domaine du Constructivisme.

Plan jamais réalisé, la tour de Tatline devint pour ses contemporains le symbole d'un art au-delà de l'art et tout simplement de l'avant-garde. Ce monument continue encore aujourd'hui à influencer certains artistes contemporains. En témoigne ce collectif qui réunit tous les projets de construction entiers ou partiels du Monument à la Troisième Internationale.

Déboulonné



Place Firdos à Bagdad, 9 avril 2003.



Petite chronologie d'un monument déboulonné place Clichy à Paris

Szobor-Memento Park, cimetière de statues à Budapest.

1899 - Émile Derré réalise une sculpture pour rappeler la mémoire de Charles Fourier (1972 – 1837).
1937 - André Breton célèbre la sculpture dans son *Ode à Charles Fourier*.
1941 - Les Nazis déboulonnent la sculpture pour en faire des munitions.
1969 - Les Situationnistes rendent hommage à Fourier en installant une copie de la statue originale en plâtre. Elle est retirée 48h plus tard par les CRS.
1987 - René Scherer relance l'idée de refaire un hommage à Charles Fourier. Mais la municipalité de l'époque ne retiendra pas l'idée.
2002 - La ville de Paris tente de faire aboutir un projet qui est refusé par la Mairie du 18^e.
avril 2007 - Le Collectif Aéroporté installe la sculpture sans avoir aucune autorisation.
mai 2007 - La Mairie de Paris décide de reprendre la main et organise deux mois après l'installation un concours en juillet – août afin de désigner un projet officiel.

Cette sculpture, parallélépipède de verre, prend la place de la statue originale déboulonnée par les Nazis pendant l'Occupation. Le volume transparent remplace à peine la disparition de l'objet, et manque l'hommage. De son côté, un escalier en acier permet au promeneur d'accéder au sommet du socle. Interpellé, le passant ne passe plus, il s'arrête et escalade. Charles Fourier se transforme ainsi au gré des appropriations passagères. Le reste du temps, le socle retrouve sa nudité.

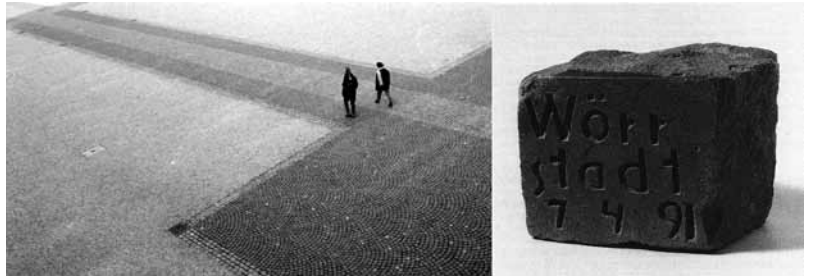


L'enfouissement

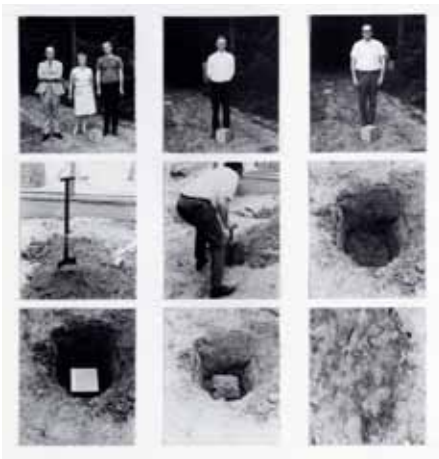
Dès lors si la figure classique du monument est l'élévation, certaines stratégies de mémoire consistent au contraire à faire disparaître, à cacher, à rendre périssable ce qui s'inscrit.



À travers son œuvre dans l'espace public, Jochen Gerz développe une réflexion sur la mémoire, ses modes de transmission et de refoulement. Dans *Monument contre le Fascisme* (Hambourg, 1986), il fait ériger une stèle de 12 m de haut sur laquelle les passants sont invités à signer. Petit à petit et pendant sept années, ce monument s'enfonce dans le sol jusqu'à sa disparition totale, emportant avec lui les signatures.



Avec la même radicalité, Jochen Gerz réalise un monument invisible, *2146 Pierres – Monument contre le Racisme* à Saarbrück entre 1990 et 1993. Au dos des pavés de la place, où siège le Parlement, il grave les noms de tous les cimetières juifs en fonction avant la Seconde Guerre Mondiale en Allemagne. Cette intervention, au départ illégale, sera autorisée plus tard par un vote du Parlement.



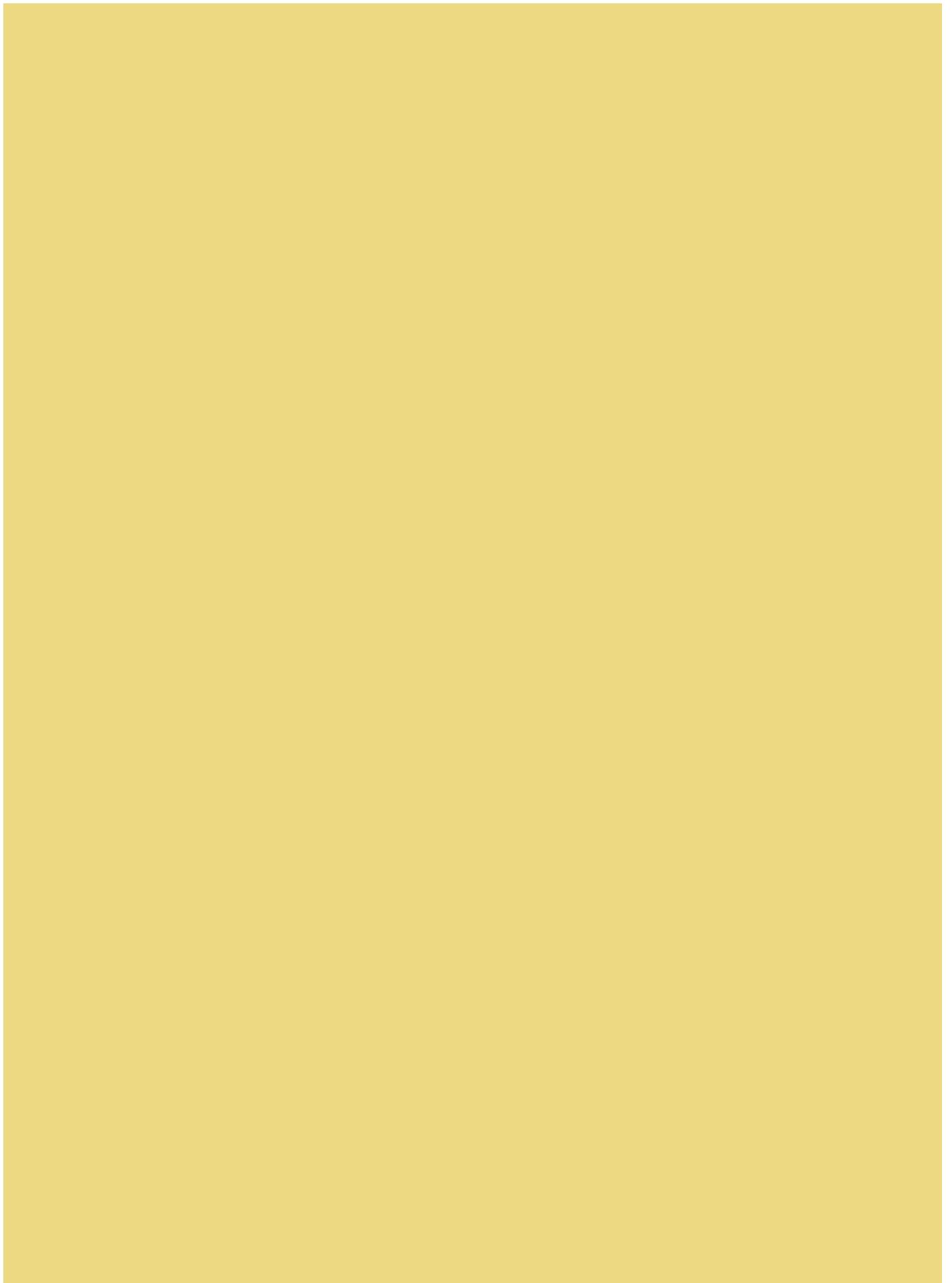
Sol Le Witt, *Burried Cube Containing an Object of Importance but Little Value*, 1968, (Cube enterré contenant un objet d'importance, mais de peu de valeur) Œuvre disparue.

Oui, chaque mort laisse un petit bien, sa mémoire, et demande qu'on la soigne (...) L'histoire accueille et renouvelle ces gloires déshéritées; elle donne une nouvelle vie à ces morts, les ressuscite. Sa justice associe ainsi ceux qui n'ont pas vécu en même temps, fait réparation à plusieurs qui n'avaient paru qu'un moment disparaître. Ils vivent maintenant avec nous qui nous sentons leurs parents, leurs amis. Ainsi se fait une famille, une cité commune entre les vivants et les morts.

Jules Michelet, Préface au tome II de *l'Histoire du XIX^e siècle*, p.454.

Mais l'effort qui reste à accomplir est grand et combien se passera-t-il d'années, occupé à chercher, à étudier, à classer, avant que ma vie soit en sécurité, soigneusement rangée et étiquetée dans un lieu sûr, à l'abri du vol, de l'incendie et de la guerre atomique, d'où il soit possible de la sortir et la reconstituer à tout moment, et que, étant alors assuré de ne pas mourir, je puisse, enfin, me reposer.

Christian Boltanski, Paris, mai 1969.



LES (DYS) FONCTIONNEMENTS DE LA MÉMOIRE

La Mémoire se définit comme la faculté de se souvenir ou l'ensemble des fonctions psychiques.

Les lieux de la mémoire

Avoir eu lieu, c'est avoir un lieu

Gérard Wacjman, *L'objet du siècle*, Éditions Verdier, Paris 1998, p.15



—
Mona Hatoum, *Suspendu*, 2009-2010
Collection du MAC/VAL.

La mémoire n'est pas simplement effet de temps, de transformation, d'usure ou de déformation, elle est d'abord liée à l'espace.

Frances Yates dans *l'art de la mémoire* (1966, trad. Daniel Arasse, Gallimard 1987) décrit comment l'art mnémotechnique a évolué depuis les Anciens jusqu'à la fin de la Renaissance. Les Grecs avaient inventé une technique qui consiste à associer, à chacune des idées ou des mots que l'on souhaite retenir, une image mentale située dans un espace architectural lui-même imaginaire. Cette technique fut recueillie par les Romains, notamment par Cicéron qui s'en servait pour classer ses idées et les retrouver lors de ses discours.

Michael Baxandall, dans son livre *L'œil du Quattrocento* (Gallimard, 1985, pp.73-74), donne un exemple très précis de l'application de cet art de la mémoire dont les artistes tenaient compte dans la conception de leurs œuvres.

Aussi est-il important de s'interroger avant tout sur ce processus de visualisation. Il existe un manuel très explicite sur ce point, Zardino de Oration (Le Jardin des prières), écrit à l'intention des fillettes en 1454 et imprimé plus tard à Venise. Ce livre explique la nécessité des représentations intérieures et leur place dans le processus de la prière :

«Pour mieux graver l'histoire de la Passion dans ton esprit, et en mémoriser plus facilement chaque action, il est utile et nécessaire d'en fixer les lieux et les personnages dans ton esprit: une ville précise par exemple, qui sera la ville de Jérusalem – en pensant à une ville que tu connais bien. Dans cette ville, repère les lieux principaux dans lesquels tous les épisodes de la Passion pourraient s'être déroulés – par exemple, un palais avec le cénacle où aurait pu se tenir la Cène avec Jésus et les Apôtres,

la maison d'Anne, celle de Caïphe, avec l'endroit où l'on emmena Jésus la nuit, la pièce où on le fit paraître devant Caïphe et où il fut insulté et bafoué. Ou encore le prétoire de Pilate où il conféra avec les juifs, et la pièce où Jésus fut attaché à la colonne. Enfin le site du mont Calvaire, où il fut mis en croix; et ainsi de suite...

Et tu dois aussi évoquer dans ton esprit certaines personnes, des gens que tu connais bien, pour te représenter les personnages de la Passion - la personne de Jésus lui-même, de la Vierge, saint Pierre, saint Jean l'Évangéliste, sainte Marie-Madeleine, Anne, Caïphe, Pilate, Judas et les autres, à qui tu donneras forme dans ton esprit.

Quand tu auras fait tout cela, en y mettant toute ton imagination, va dans ta chambre. Solitaire et isolée, chassant toute pensée extérieure de ton esprit, pense aux débuts de la Passion, en commençant par l'entrée de Jésus à Jérusalem sur l'âne. Progressant lentement d'un épisode à l'autre, médite sur chacun, en te fixant sur chacune des scènes et chacune des étapes de l'histoire. Et si en quelque point tu ressens une sensation de dévotion, arrête-toi: ne va pas au-delà tant que dure ce doux sentiment de piété.»



Masaccio, *Le Paiement du tribut*, 1426-1428
(détails) Florence, Santa Maria del Carmine,
Capella Brancacci, fresque.



Fra Angelico, *L'Annonciation*, c. 1430-1432
Musée du Prado, Madrid.

La mémoire freudienne : se rappeler sans se souvenir

Un même mot n'est pas un même concept. Le terme de mémoire renvoie en psychopathologie à des processus psychiques hétérogènes, et pour tout dire, contradictoires : se souvenir et se rappeler.

C'est dans un tout autre sens que la psychanalyse définit le concept de mémoire. (...) La mémoire dans la conception freudienne se trouve constituée par des réminiscences actives qui se rappellent au sujet en exigeant de lui un travail psychique de transformation et d'actualisation. Le sujet s'en rappelle mais sans s'en souvenir, il s'en rappelle dans ses rêves, ses transferts et ses symptômes, ils commémorent à son insu les chapitres oubliés de son histoire. Freud précise dès le chapitre V de L'Interprétation des rêves que les souvenirs d'enfance les plus anciens, nous ne les avons plus à notre disposition, ils sont remplacés par des rêves et des transferts. Pour le dire autrement, le transfert comme le rêve ne seraient que des ersatz de la mémoire. Ainsi, chaque nuit, nous nous rappelons à notre insu notre passé sans nous en souvenir.

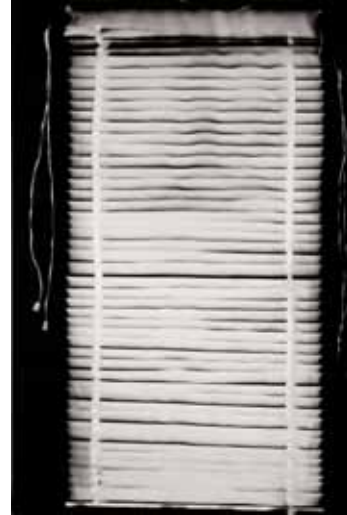
La mémoire, c'est ce qui a été oublié, voire ce qui n'a jamais été conscient et s'est inscrit comme empreintes, traces mnésiques, échos d'une jouissance à jamais inaccessible.

L'oubli n'est pas un dysfonctionnement du souvenir, il en constitue la condition même, la structure fondamentale. La mémoire se révèle ailleurs, dans le transfert qui la manifeste, dans le rêve qui la remplace, dans le symptôme névrotique qui la commémore.

Roland Gori, «La mémoire freudienne : se rappeler sans se souvenir», *Cliniques méditerranéennes* 1/2003 (n° 67), p. 100.

L'oubli et le manque

Dans *Matière et mémoire*, 1896, le philosophe Henri Bergson analyse les liens entre le corps et l'âme pour dégager deux formes de mémoire : la mémoire-habitude et la mémoire pure. La mémoire-habitude rejoue le passé et le répète. Elle est donc automatique et utilitaire. La mémoire pure est la « mémoire-souvenir ». Elle enregistre le passé sous forme de « souvenir-image ». Elle est contemplative, théorique et spirituelle. Pour vivre il faut oublier. La mémoire-souvenir a pour rôle de refouler dans l'inconscient la presque totalité des événements du passé pour n'introduire dans la conscience que ce qui est de nature à éclairer le présent.



—
François Arnal, *La Robe de chambre*,
La Paire de ciseaux, *Les Persiennes*, série
« Bombardements », 1965, 1967 et 1968.
Collection du MAC/VAL.

Peut-être le XX^e siècle a-t-il inventé le concept de « crime parfait », pas celui qui reste impuni – aussi vieux que le crime lui-même –, mais celui dont nul ne saura jamais qu'il a même eu lieu. Un acte blanc, entièrement sans mémoire. Oubli supérieur. L'Oubli absolu. Forger une mémoire qui ne dit pas « je ne me souviens plus », mais impeccable, sans tache, sans ombre, qui se souvient au contraire sans cesse de tout : que « rien n'a jamais eu lieu ». « là il n'y eut jamais rien ». Invention de la mémoire vierge. Sans trace. Mémoire blanche, initialisée. Ou mémoire intégrale. Sans perte ou sans défaut. C'est la même chose. Une mémoire qui n'oublie pas. Où rien n'est jamais advenu.

Gérard Wacjman, *L'objet du siècle*, Éditions Verdier, Paris, 1998, p.19.



—
Christian Boltanski, *La Maison manquante*,
1990.

La Maison manquante est installée en octobre 1990, à Berlin, dans l'ancien quartier juif, à Orianenburgerstrasse. Au milieu des façades d'une rue, un trou, un vide, une maison qui manque. Sur le mur de la maison mitoyenne, le nom des familles disparues avec

l'appartement qu'elles occupaient. Leur nom, leur métier, la date de leur mort.
Lynn Gumpert commente ainsi cette installation :

Les organisateurs de cette exposition montée en toute hâte pour marquer la réunification des deux Allemagnes avaient demandé aux artistes invités de réagir à la chute historique du mur de Berlin. Boltanski trouva un complexe immobilier situé dans la partie est de la ville, dont la section médiane, détruite durant la Seconde guerre mondiale, n'avait jamais été reconstruite. Il demanda à des étudiants d'une école d'art allemande de l'aider à réaliser cette installation, intitulée fort à propos, La Maison manquante. Selon ses instructions, ils identifièrent plusieurs des anciens occupants du bâtiment détruit. Chaque occupant fut représenté par une plaque indiquant son nom, son métier ainsi que la date de sa mort; les plaques furent ensuite fixées sur les deux murs mitoyens des maisons voisines intactes, au plus près de là où se tenaient leurs anciens appartements.

Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, pp. 144-145.

La mémoire fragmentée



Gilles Barbier, *Livrogne*, 1999-2000.
Collection du MAC/VAL.

Certains souvenirs traumatiques s'enfuient dans l'inconscient pour nous permettre d'agir dans le présent. À ce processus naturel s'opposent les défaillances et dysfonctionnements de la mémoire provoqués par l'alcool, psychotropes ou les maladies cérébrales. Cette mémoire fragmentée compose une réalité autre qui, depuis les Surréalistes, intéresse les artistes dont le travail, à l'instar de Gilles Barbier, interroge le double et l'identité multiple.

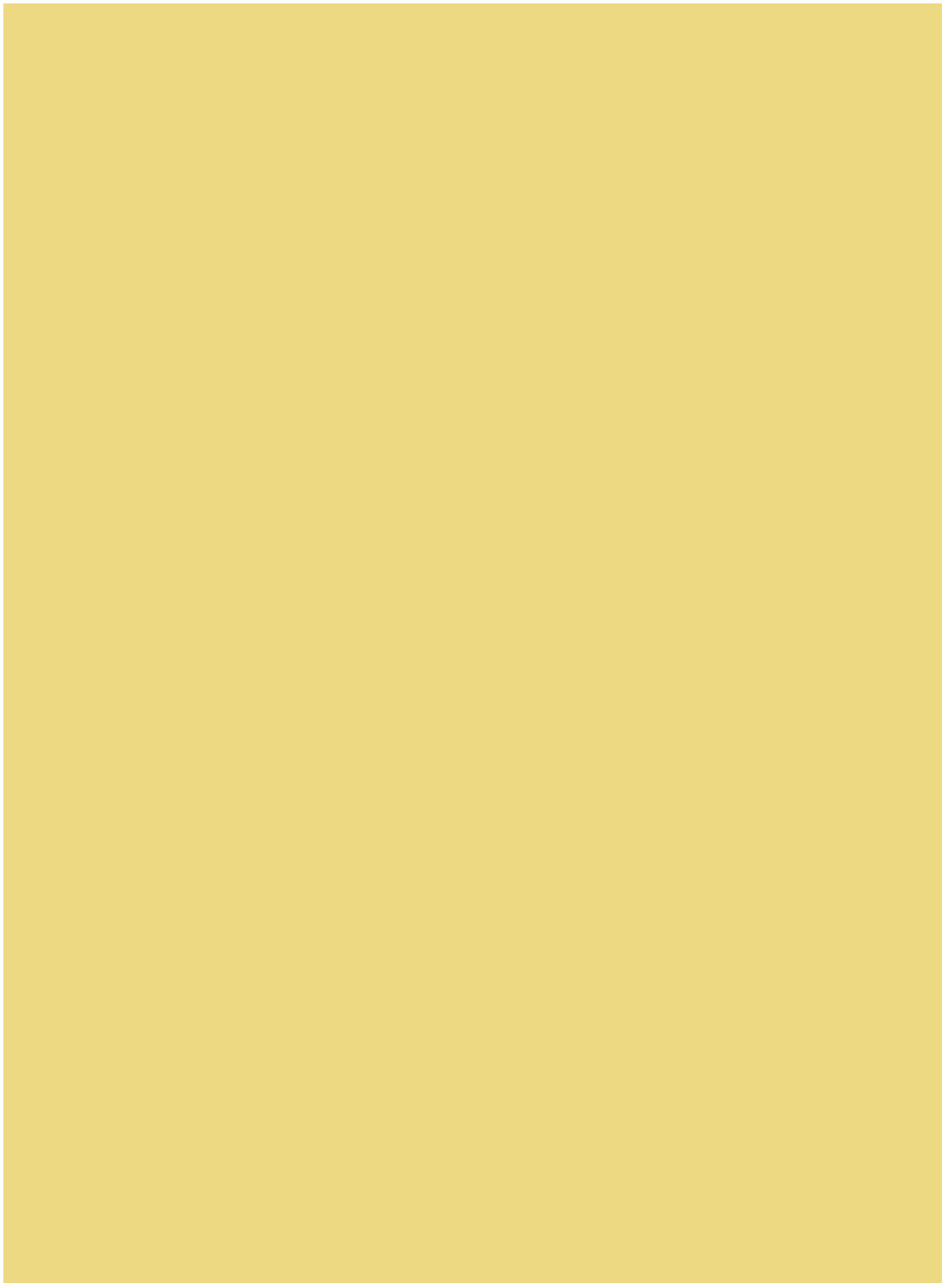
My Mother II appartient à une série de neuf peintures réalisées entre 2006 et 2009. Chaque jour, Noël Dolla délimite au ruban adhésif une zone qu'il travaillera comme une surface abstraite, individuellement et sans repentir possible. Cette attention au processus de construction du tableau lui permet de tenir à distance la dimension affective du sujet. En effet, cette figure au visage fragmenté, récurrente dans la série, évoque la perte de mémoire qui toucha la mère de l'artiste, atteinte de la maladie d'Alzheimer.



Noël Dolla, *My Mother II*, 2007.
Collection du MAC/VAL.

Toute son oeuvre est un travail de mémoire, de la mémoire. Une mémoire des gestes et œuvres qui l'ont précédé. Une mémoire de l'atelier, des outils, des savoir-faire et techniques. Et puis une remise en jeu permanente de cette mémoire, un oubli. Une amnésie. My Mother II est une méditation picturale d'un fils autour de sa mère en proie à la maladie d'Alzheimer. Cette grande figure, dame en noir, n'est pas sans rappeler l'allégorie de la Mémoire décrite par Cesare Ripa au XVI^e siècle. À la mémoire de l'histoire de l'art se trouve associée la mémoire de sa propre pratique : en haut à droite, par exemple, une reprise du tableau Dog Food (2007), une représentation dans la représentation. En bas, des chevilles et pieds chaussés qui évoquent le film Love Song (1973-1976). Sont convoquées également des figures révolutionnaires (ici, sur la gauche du tableau, apparaît le mot « CHE »). Car, comme Dolla aime à le rappeler, « peindre est une affirmation politique ».

Frank Lamy, *Nevermore, Parcours #4*, MAC/VAL, octobre 2010, p. 56.



SOUVENIRS LITTÉRAIRES

Le récit des souvenirs dans le champ littéraire renvoie logiquement au registre de l'autobiographie ou à l'autofiction. Marcel Proust, auteur de *À la recherche du temps perdu*, marque à la fin du XIX^e siècle l'avènement de l'individu-auteur qui va chercher, par des processus de remémoration, les souvenirs cachés dans l'inconscient. Du thé, une odeur, une madeleine suffisent à Proust pour retrouver le temps de l'enfance.

La mémoire retrouvée

Si la *Recherche* est une mémoire qui dans un premier temps est propre à son auteur, elle est parvenue à s'identifier à notre mémoire collective, mémoire culturelle, sociale, littéraire. Près d'un siècle plus tard, Georges Perec, nous livre « son souvenir d'enfance », où se mêlent les traces douloureuses de la Seconde guerre mondiale, une histoire collective et aujourd'hui universelle, celle du basculement de l'humanité dans l'horreur du génocide.

W ou le souvenir d'enfance

Né de parents juifs polonais, Perec perd son père au front en 1940 et sa mère, déportée en 1943. Amateur de jeux de langage, il écrit en 1960 *La Disparition*, sans utiliser une seule fois la lettre e. *W ou le souvenir d'enfance* est écrit en 1975, basé sur un récit qu'il aurait écrit à 14 ans. Le double-narrateur du roman autobiographique annonce paradoxalement, « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance ». En réalité, l'enfant traumatisé a d'abord réagi par un refoulement : « plus tard j'oubliai ». C'est le Perec adulte qui cherche à retisser ses liens à l'enfance. Il raconte, dans un récit croisé, l'enfance de Gaspard Winckler et le pays W, dont le mode de fonctionnement centré autour du sport et de sa doctrine, rappelle l'organisation des camps de concentration.

J'ai longtemps hésité avant d'entreprendre le récit de mon voyage à W. Je m'y résous aujourd'hui, poussé par une nécessité impérieuse, persuadé que les événements dont j'ai été le témoin doivent être révélés et mis en lumière. Je ne me suis pas dissimulé les scrupules – j'allais dire, je ne sais pourquoi, les prétextes – qui semblaient s'opposer à une publication. Longtemps j'ai voulu garder le secret sur ce que j'avais vu ; il ne m'appartenait pas de divulguer quoi que ce soit sur la mission que l'on m'avait confiée, d'abord parce que, peut-être, cette mission ne fut pas accomplie – mais qui aurait pu la mener à bien ? – ensuite parce que celui qui me la confia a, lui aussi, disparu. Longtemps je demeurai indécis. Lentement j'oubliai les incertains péripéties de ce voyage. Mais mes rêves se peuplaient de ces villes fantômes, de ces courses sanglantes dont je croyais encore entendre les mille clameurs, de ces oriflammes déployées que le vent de la mer lacérait. L'incompréhension, l'horreur et la fascination se confondaient dans ces souvenirs sans fond. Longtemps j'ai cherché les traces de mon histoire, consulté des cartes et des annuaires, des monceaux d'archives. Je n'ai rien trouvé et il me semblait parfois que j'avais rêvé, qu'il n'y avait eu qu'un inoubliable cauchemar.

Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, collection « L'Imaginaire », Gallimard, 1993, chapitre 1, pp. 13-14.

« La poésie c'est l'art de la mémoire »

Les souvenirs de vie mais aussi les souvenirs d'œuvres plastiques ou littéraires qui jalonnent l'écriture des auteurs, font du roman un espace où se croisent les formes, les histoires de l'art et les histoires de famille. C'est le cas dans le travail d'Olivier Cadiot, auteur de *Retour éternel de l'être aimé* (2002) et de *Un mage en été* (2010).

Dans son dernier ouvrage, le narrateur est un mage qui plonge dans ses propres souvenirs vrais ou inventés. Il va jusqu'à composer les numéros de téléphone de son enfance (même si cela sonne dans le vide !). Un mage, c'est celui qui peut tout réanimer, repeupler les cadres, faire revivre les morts. Dans le *Retour éternel et durable de l'être aimé*, le narrateur perd les habits de l'archéologue.

En tel endroit du Retour éternel et durable de l'être aimé, un personnage, en l'espèce l'archéologue qui tentait de se remémorer le Tombeau d'Anatole, tient un curieux propos définitoire : « Vous savez la poésie c'est l'art de la mémoire de la prose. » Que faut-il comprendre ? Ceci tout simplement : la poésie consiste en des souvenirs de romans ; elle ne consiste donc pas en des poèmes mais des évocations de romans. Des cinq parties traditionnelles de la rhétorique, la poésie selon Cadiot choisirait la memoria comme moteur. Mais, on le sait, depuis Gutenberg, la mémoire n'est plus ce qu'elle était ; elle n'a plus autant de raisons qu'avant de s'exercer. (...) Le narrateur du Retour éternel et durable de l'être aimé (...) ne possède, lui qu'une « mémoire en morceaux ». (...) Sachons donc entendre dans le propos de notre archéologue, d'une part, la marque de l'inscription du texte de Cadiot dans l'art de la mémoire, d'autre part, l'énoncé parfaitement limpide de l'une des clefs de sa méthode, quelque chose comme la modalité des retrouvailles de la poésie et du roman (...). Car elle ne peut être que fragmentaire la mémoire poétique du roman. Si le poète possédait une mémoire absolue, s'il se souvenait intégralement du roman, il ne serait plus poète mais romancier. (...) La poésie réussit donc quand elle se souvient mal du roman. LA poésie atteint son but quand elle met le roman en pièces. (...) Le poète se souvient donc des romans qu'il a lus, mais ses imparfaits souvenirs les altèrent, les dépècent, peut-être même les mélangent.

Michel Gauthier, *Olivier Cadiot, le facteur vitesse*, collection « L'espace littéraire », Les presses du réel, Dijon, 2004, pp. 17-18.

La mémoire : motif de la science – fiction et outil d’anticipation

En littérature ou au cinéma, la science-fiction offre des moyens tout à fait spécifiques d’explorer à la fois les notions de temps et d’identité. La mémoire, participant à la construction de l’identité, y est un enjeu fondamental.

Danièle André – Maître de conférences en Anglais à l’Université de Corse – analyse ainsi comment le film de science-fiction d’Omar Naim, *The Final Cut*, pose le problème du rapport entre la mémoire individuelle et la mémoire collective. Dans cet univers fictif, chacun porte une puce qui enregistre tous les événements de sa vie. À la mort de l’individu, cette puce est retirée et les images peuvent être montées et diffusées aux obsèques. Non seulement le film montre comment la mémoire est une réécriture du passé mais il interroge aussi la fonction de hiérarchisation de l’information qu’exerce la mémoire au niveau individuel comme au niveau collectif. La communauté reconstruit en effet une mémoire de l’individu en supprimant ce qui pourrait nuire au groupe.

La mémoire fabriquée

Renaud Auguste-Dormeuil,
Fin de représentation, 2000.
Collection du MAC/VAL.

Fin de représentation s’inspire de l’histoire d’une jeune femme de l’ex-Allemagne de l’Ouest qui, dans les années 1970, entra dans la clandestinité pour pouvoir s’enrôler dans la lutte armée terroriste. Elle fit disparaître toutes les représentations de sa personne afin que les services de police ne puissent jamais l’identifier. Renaud Auguste-Dormeuil a décidé de reproduire cette disparition symbolique et iconographique en proposant à une femme (Sandrine B.), âgée de vingt-six ans, d’effacer (avec son accord) toute trace photographique ou vidéo existante d’elle, de sa naissance au jour de représentation du projet, de manière à ne plus pouvoir l’« identifier ». Ne restent plus que les silhouettes noires ajoutées sur les documents retrouvés, une série de photographies maculées d’un noir profond.



L’un des outils utilisé par la science-fiction afin de créer une illusion de réalité est la construction d’un passé rêvé. Ainsi dans les œuvres de l’écrivain Philip K. Dick (*Ubik*, 1969, *Blade Runner*, 1968 ou encore *Souvenirs à vendre*, 1966), nombreux sont les personnages qui découvrent que leur existence passée fut complètement artificielle, ceci rendu possible par l’ajout d’implants mémoriels.

Souvenirs à vendre de Philip K. Dick

Chez Dick, en effet, les objets, les événements et parfois la matière dans son ensemble perdent toute relation normale avec le temps et l’espace. Le temps linéaire est perturbé et la mémoire devient suspecte. C’est la douloureuse question que se pose Douglas Quail, le protagoniste de la nouvelle *Souvenirs à vendre*, à qui on a implanté le faux souvenir d’un voyage sur Mars. Un voyage virtuel parmi tant d’autres, proposé par la Rekal Incorporated à tous ceux qui n’ont pas les moyens de s’offrir une virée planétaire en chair et en os. Mais au moment de trafiquer sa mémoire, les techniciens de Rekal s’aperçoivent que de faux souvenirs ont déjà été implantés. Plusieurs strates mémorielles vont ainsi cohabiter dans une conscience unique.

La mémoire réprimée ou refoulée



Shilpa Gupta, *Memory*. Collection du MAC/VAL.

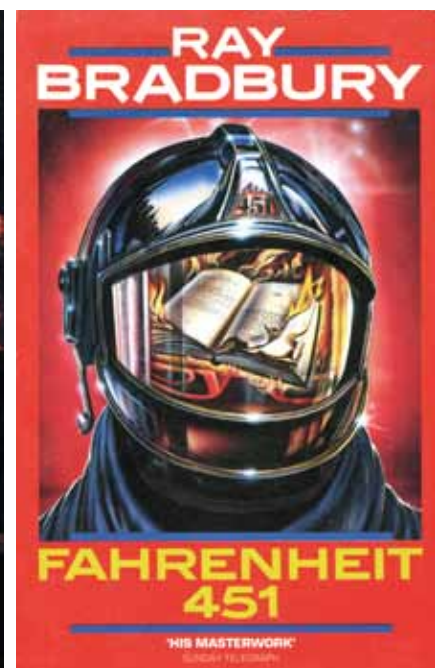
Memory inscrit en creux dans les murs du musée les lettres du mot « mémoire » comme percé dans le mur de béton. Il permet à la fois d'apercevoir l'extérieur du bâtiment par les fentes des lettres et de laisser entrer la lumière des rayons du soleil en fonction des heures de la journée. Un geste poétique et graphique qui pose également la question du musée comme lieu de mémoire.

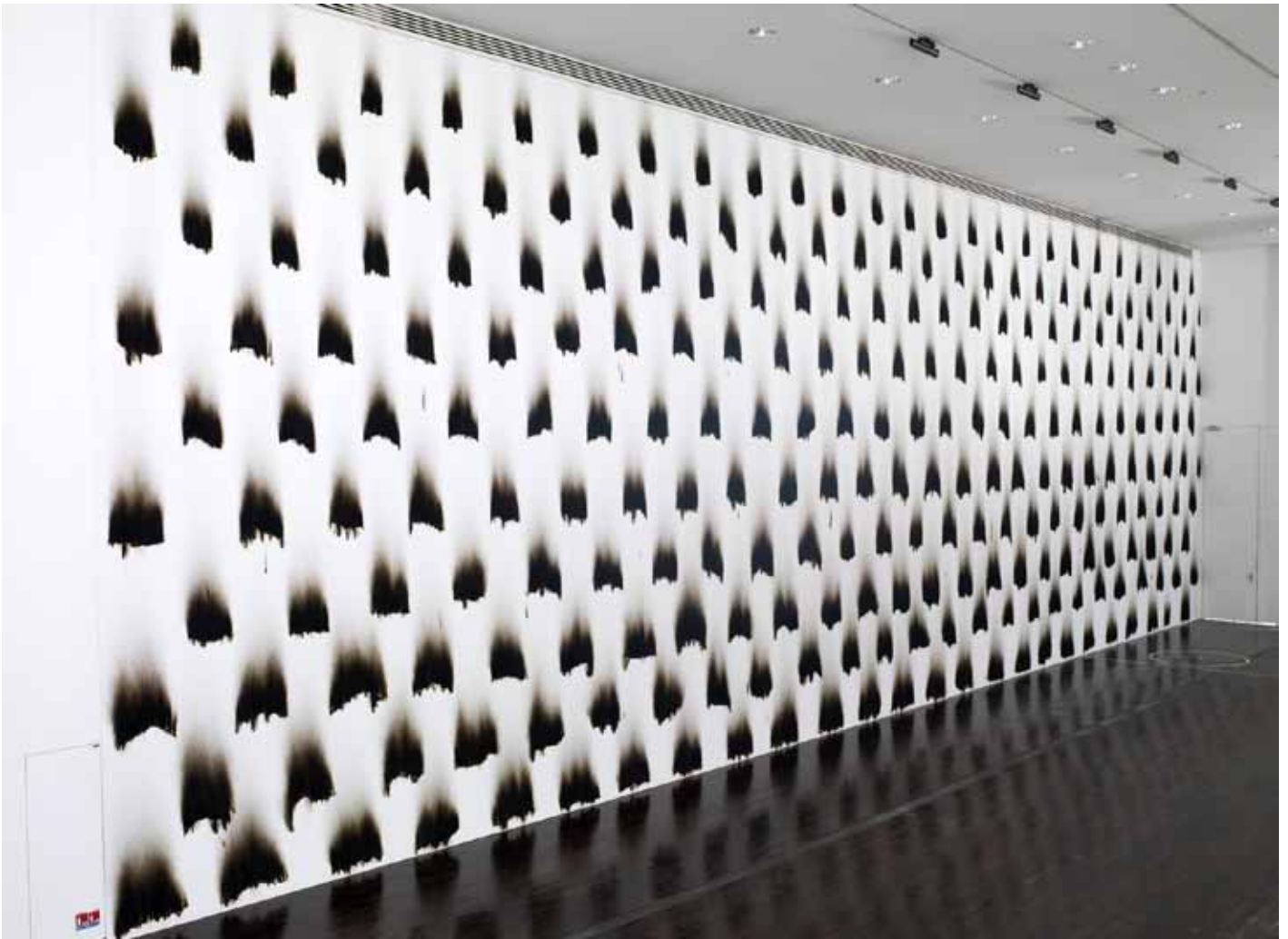
Fahrenheit 451 (1953) de Ray Bradbury

La société futuriste de *Fahrenheit 451* a fait table rase de son passé en brûlant systématiquement ses livres. Dans un futur plus ou moins lointain, le pompier Montag est chargé de brûler les maisons ignifugées qui contiennent des livres. Quoi de plus dangereux en effet pour une société qui aspire au bonheur que ces livres qui défendent tout et son contraire, qui sèment le trouble dans l'esprit des citoyens. La société de *Fahrenheit 451* a non seulement perdu la mémoire mais elle est aussi déterminée à ne pas la retrouver. Un jour, Montag sauve un livre et accède à la connaissance des hommes-livres, militants qui ne se révoltent pas mais résistent passivement : plutôt que se livrer à un combat avec les forces de l'ordre, ils font corps avec les textes. En les apprenant par cœur, ils les incarnent, les font vivre et les transmettent d'un corps à l'autre.



Affiche du film *Fahrenheit 451* de François Truffaut, 1966, d'après le livre de Ray Bradbury.





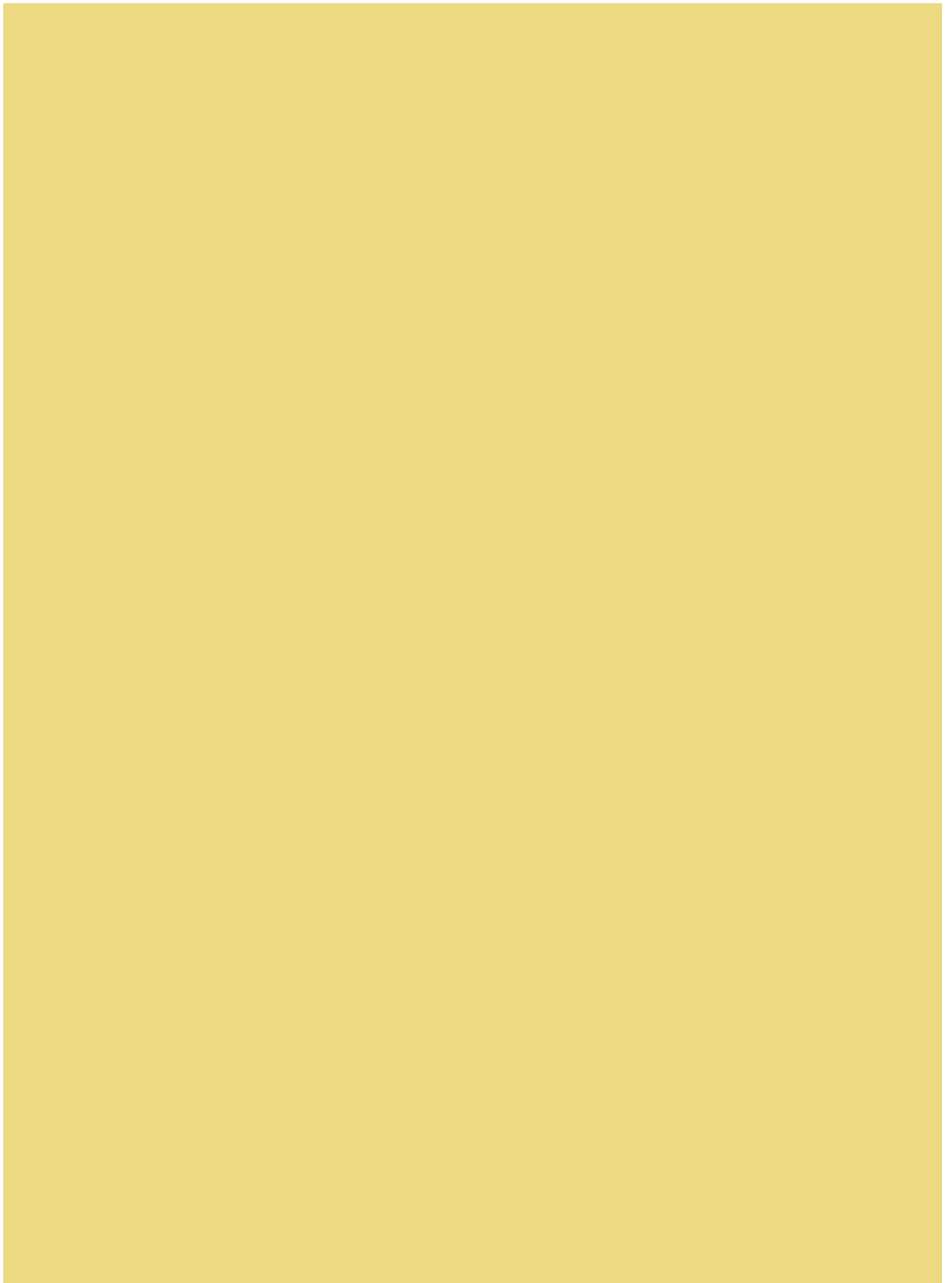
Christian Jaccard, *Ombres des brûlés*, 2010.
Collection du MAC/VAL.

Ombres des brûlés procède d'une combustion méthodique dont le MAC/VAL est le support. Telle une missive, le tableau mural ordonne ses signes de haut en bas, de gauche à droite. « Dans cette lettre à un ami, les mots sont les ombres et les lignes de brûlés sont les phrases qui retracent les sensations éprouvées [...]. » L'œuvre s'apparente donc au verbe et au rythme du discours. Si la progression horizontale paraît maîtrisée, les mouvements verticaux jouissent d'une plus grande liberté: les suies, transportées par les flammes, sont ascensionnelles tandis que du gel enflammé tombe du motif, signant le mur de gouttes brunes. Le gel brûlé laisse place à des concrétions épaisses et rugueuses, présences d'un rituel pyrogène passé, d'un temps consumé.

Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004) de Michel Gondry

Joël tombe de haut quand il découvre que sa compagne, Clémentine, a effacé de sa mémoire leur relation tumultueuse en faisant appel aux « effaceurs » de la firme new-yorkaise *Lacuna Inc.* Désespéré, il prend contact avec l'inventeur du procédé, le Dr. Howard Mierzwiak pour subir le même traitement.

Le motif de l'amnésie ou « black-out » existe dans d'autres films comme *Pique-nique à Hanging Rock* (1975) de Peter Weir, *Lost Highway* (1997) de David Lynch et *Cure* (1997) de Kiyoshi Kurosawa.



ÊTRE SOUS L'INFLUENCE DE LA LUMIÈRE



Pierre Ardouvin, *Éclair*, 2007. Collection du MAC/VAL.



Ange Leccia, *Orage*, 1999. Collection du MAC/VAL.

À la frontière des arts plastiques, de l'approche scientifique, et du jouet optique, Marcel Duchamp réalise en 1935 les *Rotoreliefs*, qu'il fait breveter et imprimer à 500 exemplaires pour les vendre sur un stand au concours Lépine. Des motifs colorés à base de spirales sont imprimés sur des disques de papier qui, mis en mouvement par le plateau d'un phonographe, donnent l'illusion de formes en 3D. C'est au cours des années 20, avec Man Ray, que Duchamp avait commencé à étudier la persistance rétinienne et à construire des dispositifs optiques motorisés, comme la *Rotative demi-sphère* :

J'ai fait une petite chose qui tournait, qui faisait des tire-bouchons comme effet visuel, et cela m'a attiré, pour m'amuser. J'ai d'abord fait ça avec des spirales... même pas des spirales, c'étaient des cercles excentriques qui s'inscrivaient l'un dans l'autre formant une spirale, mais pas au sens géométrique, plutôt celui de l'effet visuel.

Marcel Duchamp, in Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Belfond, 1967, Paris, p.126.

Cette sculpture qui appartient à l'ensemble des «optiques de précision» fut montrée à côté d'œuvres de Calder, Vasarely, Pol Bury, Soto, Tinguely, Agam... à la galerie Denise René en 1955, lors de l'exposition «Le mouvement» qui a constitué le «lancement» de l'art cinétique.

Marcel Duchamp, *Rotoreliefs*, 1935, disques en carton recto-verso imprimés en lithographie offset, diamètre 20 cm.

Marcel Duchamp, *Rotative Demi-sphère. Optiques de précision*, 1925, demi-sphère en papier mâché peint, disque recouvert de velours, cuivre, plexiglas, moteur, poulie et métal, 148,6 x 64,2 x 60,9 cm.



Le mouvement, plus la lumière

Tenant d'un mouvement d'abord français qui connaîtra un grand succès dans le monde entier, les artistes lumino-cinétiques souhaitent substituer au simple « effet de mouvement », généré à la surface du tableau « op » par un jeu de lignes, formes et couleurs, le mouvement réel. Celui de l'œuvre, motorisée ou mue par le vent, celui de la lumière, naturelle ou artificielle, et celui, physique, du spectateur.



Laszlo Moholy-Nagy, *Licht-Raum Modulator*, 1922-1930, aluminium, acier, cuivre nickelé, plastique, bois, moteur électrique, 151.1 x 69.9 x 69.9 cm, Busch-Reisinger Museum, Harvard, USA.

S'ils sont contemporains de la peinture cinétique de Victor Vasarely ou de Bridget Riley, ils sont donc plus directement les héritiers des recherches de Marcel Duchamp, ou du *Licht-Raum Modulator* de Laszlo Moholy-Nagy (« modulateur d'espace lumière »). Cet appareil lumineux et motorisé en bois, métal et verre possède des qualités sculpturales mais est avant tout un générateur d'images nouvelles, abstraites et inattendues. Ces rapports ombre-lumière seront notamment le matériau du film *Lichtspiel: Schwarz-Weiss-Grau* (« Jeu de lumière : noir-blanc-gris »), tourné en 1930.

Le Groupe de Recherche d'Art Visuel

À Paris, en 1960, Hugo Demarco, Francisco García Miranda, Horacio García Rossi, Julio Le Parc, Molnar, François Morellet, Sergio Moyano Servantes, Francisco Sobrino, Joël Stein et Yvaral fondent le Groupe de Recherche d'Art Visuel. La première exposition de groupe aura lieu, elle aussi, à la galerie Denise René, en mai 1961.

Le groupe choisit de mettre de côté les notions à leurs yeux survalorisées d'artiste et d'objet d'art au profit d'une sollicitation du spectateur, engagé dans une nouvelle « situation visuelle ». L'œuvre devient « proposition plastique », générateur de perceptions, d'instabilité, et de jeu. Ils travailleront des matériaux contemporains, dans les trois dimensions de l'espace, pour marquer la différence avec les termes conventionnels d'une expérience picturale statique.

Nous voulons intéresser le spectateur, le sortir des inhibitions, le décontracter.

Nous voulons le faire participer.

Nous voulons le placer dans une situation qu'il déclenche et qu'il transforme.

Nous voulons qu'il s'oriente vers une interaction avec d'autres spectateurs.

Nous voulons développer chez le spectateur une forte capacité de perception et d'action.

« Assez de mystifications », tract-manifeste distribué lors de la 3^e biennale de Paris, octobre 1963.

Julio Le Parc, *Continuel lumière avec formes en contorsion*, 1966. Collection du MAC/VAL.

Julio Le Parc, *Continuel lumière*, 1965. Collection du MAC/VAL.

Les *Continuel lumière* de Julio Le Parc sont des dispositifs où des surfaces d'aluminium, parfois actionnées par des moteurs électriques, reflètent et diffractent une lumière artificielle. Perpétuellement en mouvement, l'œuvre crée des environnements changeants et fascinants.



Utiliser la couleur pour modifier la perception

Professeur au Bauhaus de Weimar entre 1919 et 1923, Johannes Itten a publié en 1961 une somme théorique sur la couleur, dans laquelle il s'intéresse notamment à la perception de couleurs juxtaposées : le « contraste simultané ».

Les couleurs sont des forces rayonnantes, génératrices d'énergie qui ont sur nous une action positive ou négative, que nous en ayons conscience ou non. Les anciens verriers utilisaient les couleurs pour créer à l'intérieur des églises une atmosphère mystique et supraterrrestre et pour transposer la méditation des fidèles dans un monde spirituel. Les effets de couleurs doivent être vécus et compris d'une manière non seulement optique, mais aussi psychique et symbolique.

[...]

La réalité des couleurs désigne le pigment de la couleur (c'est-à-dire la matière colorante), tel qu'il est défini et analysé par la physique et la chimie. Elle reçoit son contenu et son sens humain par la perception de la couleur transmise par l'œil au cerveau.

Mais l'œil et le cerveau ne parviennent à des perceptions claires que par comparaisons et par contrastes. Une couleur ne peut prendre de valeur que par rapport à une absence de couleur, telle que le noir, le blanc ou le gris ou bien avec une seconde couleur ou même plusieurs couleurs. La réalité physico-chimique de la couleur s'oppose à sa perception psycho-physique.

Cette réaction psycho-physique de la couleur, je la désigne sous le nom d'effet coloré. La réalité de la couleur et l'effet coloré ne sont identiques qu'en cas de consonance harmonieuse. Dans tous les autres cas, la réalité de la couleur produit simultanément un effet différent et nouveau. [...] Plaçons un carré bleu sur un fond noir puis sur un fond blanc : sur le blanc, le bleu paraît profondément obscur. Sur le noir, le bleu devient plus clair et la couleur en elle-même irradie profondément. [...] Si la réalité d'une couleur ne correspond pas à son effet, on obtient une expression non harmonieuse, dynamiquement expressive, irréaliste et flottante. La possibilité de transformer les formes et les couleurs réelles de la matière en vibrations irréelles permet à l'artiste de donner une expression à ce qui ne peut se dire.

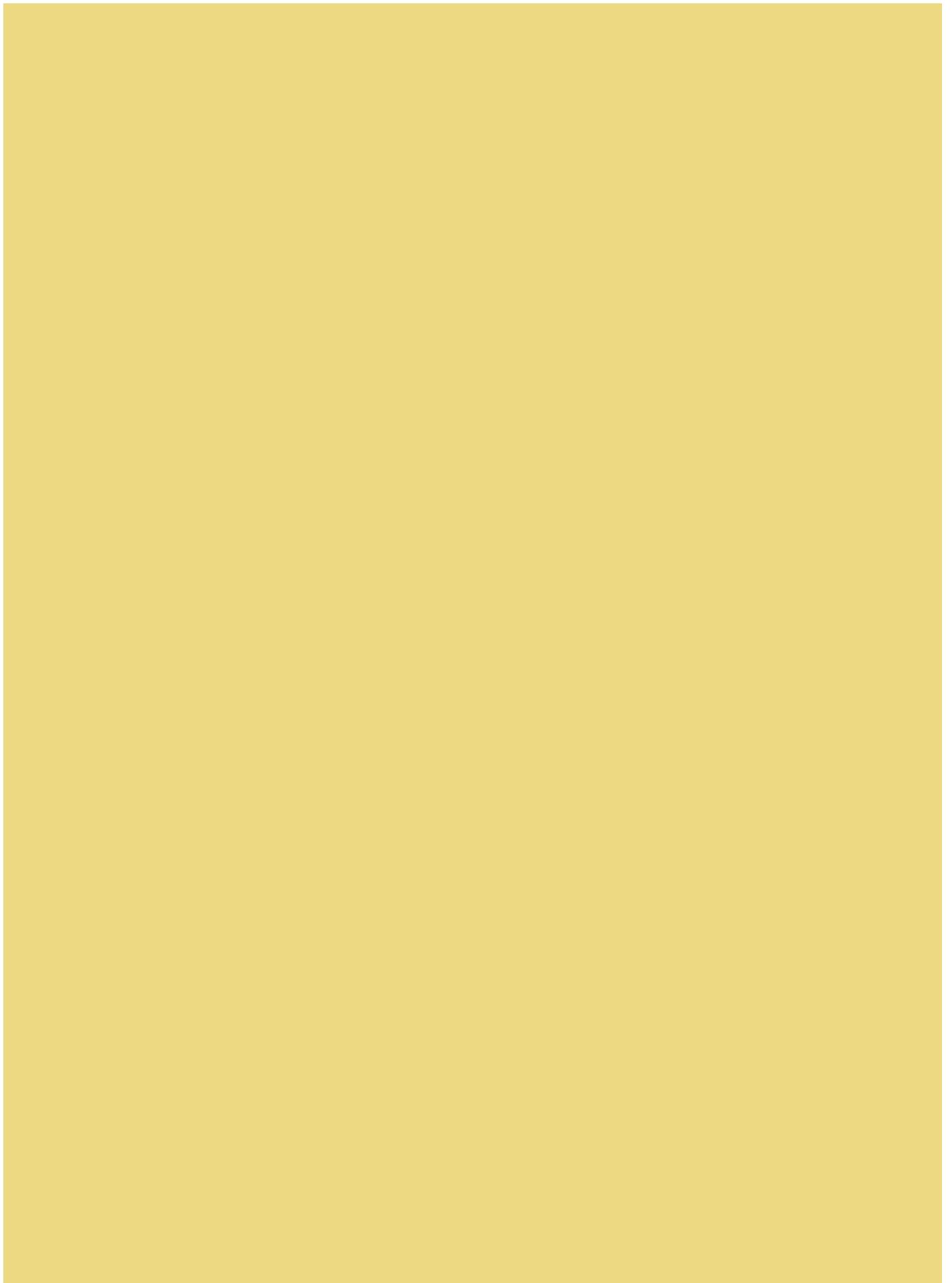
Johannes Itten, *Art de la couleur, approche subjective et description objective de l'art*, Dessain et Tolra, Paris, 1981, p.18.



Claude Lévêque, *Sans titre (AMERTUME)*, 2005.

Pour le quatrième accrochage de la collection, cette installation de Claude Lévêque occupe à elle seule un espace confiné qu'elle remplit de lumière. Bien plus « minimale » que d'autres scénographies de l'artiste (impliquant objets, bande-son, déambulation du spectateur...), l'œuvre installe une ambiance par les seules connotations du mot, le caractère tremblé de la graphie, et la couleur diffusée. Sous l'emprise d'un sentiment, plongé dans un environnement bleu, le spectateur est « sous influence ». Et à cause de la rémanence rétinienne, la perception sera modifiée même à l'extérieur de la salle.

Lorsqu'on fixe longtemps une image colorée, nos photorécepteurs saturent, et par rémanence, lorsqu'on porte ensuite le regard sur une surface blanche, on la voit dans les couleurs complémentaires de celles que l'on a fixées. Wikipedia



LE MACABRE

Définition

Macabre. adj. – 1 Danse macabre : représentation allégorique de la Mort entraînant dans une ronde des personnages de toutes conditions. 2 Qui a pour objet les squelettes, les cadavres, et par ext. Qui évoque des images de mort (→ funèbre, lugubre, sinistre). Scène, plaisanterie, humour macabre.

Le genre macabre permet d'approcher ce qui est caché, interdit, refoulé, voire tabou, au sens originel, « ce que l'on ne peut toucher sans commettre un sacrilège ». Avec des moyens très différents, du spectaculaire à l'allusif, beaucoup d'œuvres du « Parcours #4 » évoquent la mort, les pulsions destructrices ou la jouissance de la violence. Toutes fonctionnent sur un mode ambivalent : séduisante/morbide, comique/violente, ludique/agressive, qui permet d'impliquer émotionnellement le spectateur et d'abolir la distanciation. Le spectacle, théâtral ou cinématographique, fournit des modèles de comparaison et des clés de lecture pour explorer ce monde « sombre et cruel ». Du Grand-Guignol à Georges Méliès, d'Antonin Artaud au film d'horreur, voici une traversée des différents registres du macabre moderne.

Le théâtre de la cruauté



—
Annette Messager, *Les Restes II*, 2000.
Collection du MAC/VAL.

La peluche devient un objet transitionnel pour évoquer les pulsions de violence liées à l'enfance et à la famille.

Des dépouilles d'adultes semblent tirer sur des enfants écartelés. Ils sont entourés par des morceaux de corps découpés, comme un sinistre tableau de chasse. La cruauté est renforcée par la drôlerie et l'aspect ludique, coloré de la peluche.

Une vision « plus vraie que nature » ?

En 1936, Antonin Artaud, en réaction au théâtre académique de l'époque, appelle à un nouveau théâtre : le « théâtre de la cruauté » réclame tout simplement l'intégration de la vie, c'est-à-dire l'intégration du corps, du cri, des émotions viscérales, de la cruauté, de la catharsis des forces refoulées de l'inconscient...

Avoué ou non avoué, conscient ou inconscient, un état transcendant de vie est au fond ce que le public recherche à travers l'amour, le crime, les drogues, la guerre ou l'insurrection.

Le Théâtre de la Cruauté a été créé pour ramener au théâtre la notion de vie passionnée et convulsive ; et c'est dans ce sens de rigueur violente, condensation extrême des éléments scéniques qu'il faut entendre la cruauté sur laquelle il veut s'appuyer.

Cette cruauté, qui sera, quand il le faut, sanglante, mais qui ne le sera pas systématiquement, se confond donc avec la notion d'une sorte d'aride pureté morale qui ne craint pas de payer la vie le prix qu'il faut payer.

Au point de vue du fond, c'est-à-dire des sujets et des thèmes traités : le Théâtre de la Cruauté choisira des sujets et des thèmes qui répondent à l'agitation et à l'inquiétude de l'époque.

Il compte ne pas abandonner au cinéma le soin de dégager les Mythes de l'homme et de la vie moderne. Mais il le fera d'une manière qui lui soit propre, c'est-à-dire par opposition avec le glissement économique, utilitaire et technique du monde, il remettra à la mode les grandes préoccupations et les grandes passions essentielles que le théâtre moderne a recouvertes sous le vernis de l'homme faussement civilisé.

Ces textes seront cosmiques, universels, interprétés d'après les textes les plus antiques, pris aux vieilles cosmogonies mexicaine, hindoue, judaïque, iranienne, etc.

Renonçant à l'homme psychologique, au caractère et aux sentiments bien tranchés, c'est à l'homme total, et non à l'homme social, soumis aux lois et déformé par les religions et les préceptes, qu'il s'adressera.

Et dans l'homme il fera entrer non seulement le recto mais aussi le verso de l'esprit ; la réalité de l'imagination et des rêves y apparaîtra de plain-pied avec la vie.

Au point de vue de la forme, (...) nous demanderons à la mise en scène et non au texte le soin de matérialiser et surtout d'actualiser ces vieux conflits, c'est-à-dire que ces thèmes seront transportés directement sur le théâtre et matérialisés en mouvements, en expressions, et en gestes avant d'être coulés dans les mots.

Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, in *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, 1956.

Le spectacle de l'épouvante

Le Grand-Guignol est un théâtre d'horreur et d'épouvante fondé en 1897. Contrairement au vaudeville alors en plein apogée, il est traversé par les enjeux de son époque : peur du socialisme et des « classes dangereuses », développement des machines et de la technologie, découverte de l'inconscient... Il joue sans cesse avec les limites du visible et de la morale. L'évanouissement dans la salle devient le signe de la réussite d'une pièce.



—
Louis Perdoux et Rémy Clary dans *Le Viol*, de Jean d'Astorg, une pièce où un aveugle dément imagine retrouver la vue en « volant » les yeux de son codétenu.

Un théâtre de société

Mais, ce qui exalte le plus le Grand-Guignol, ce sont les frontières, les seuils, les états de conscience modifiés par la drogue ou l'hypnose. Des thèmes qui trouvent un écho immédiat auprès des spectateurs par l'évanouissement, la perte de maîtrise, le dérèglement de la machine consciente, l'état de panique. Le thème de l'hypnose est souvent amené à croiser celui de la vengeance. Le fin du fin de l'entre-deux, c'est le mort-vivant. Ainsi Le Poison noir de Jean Bernac, de même que Les Cadavres vivants de Marc Hély et La Peur de Pierre Palau. Quand le Grand-Guignol s'intéresse à la guillotine, ce qui le fascine, ce sont les dernières convulsions marquées sur le visage du décapité. Et si la tête pensait encore après le détachement du corps ? Le passage d'un état à un autre, c'est bien le but du genre. En même temps, l'idée d'interdire les décapitations publiques est dans l'air.

Agnès Pierron, *Le Grand-Guignol*, Paris, Robert Laffont, 1995, p.26.



—
Malachi Farrell, *Nature morte*, 1996.
Collection du MAC/VAL.

Une installation qui questionne l'exécution capitale comme spectacle. La double chaise est une référence explicite aux époux Rosenberg dont la mise à mort fut un événement mondial et un révélateur de la lutte politique entre les États-Unis et l'Union soviétique. Présentée derrière un rideau, l'œuvre joue sur un effet de surprise et de mise en scène avec un déroulé temporel déclenché par la présence d'un visiteur.

Si le Grand-Guignol a définitivement fermé en 1962, le spectacle de l'horreur s'est trouvé un successeur dans le cinéma du même nom et en particulier dans *le gore*. George A. Romero, auteur d'une trilogie des « morts-vivants », est l'un des réalisateurs majeurs de ce genre. Très rapidement, les critiques ont reconnu dans ses films un portrait de l'Amérique contemporaine et de la société de consommation.



George A. Romero, *Le Jour des morts-vivants*, 1985.

*Le réalisateur George Romero partageait la fascination morbide d'Adams pour la vie en banlieue. Pour *Zombie* (1978), deuxième épisode de sa trilogie des « morts-vivants », il choisit comme décor de sa nouvelle fantaisie macabre un centre commercial régional flambant neuf dans la banlieue de la ville post-industrielle de Pittsburgh. Lorsque les personnages du film pénètrent dans le centre commercial, ce dernier est envahi de zombies. Mais ces monstres ne sont pas ceux du film d'horreur classique. Un instinct primitif les fait revenir au centre commercial. « C'est un lieu important dans leur vie », comme le soupçonne un des personnages de Romero. (...)*

*Comme nous le rappelle Elias Canetti dans *Crowds and Power* (1960), son œuvre maîtresse, la masse des morts dépasse toujours celle des vivants. De même, les consommateurs invisibles de marchandises surpassent en nombre les quelques élus qui ornent couvertures de magazines, panneaux publicitaires et écrans de télévision et de cinéma. Dans l'univers de Romero, la masse des revenants fait écho à la classe ouvrière invisible de la Rust Belt américaine (ancienne région des industries lourdes). Comme il l'affirme dans une interview récente, « Ce sont finalement des monstres en cols bleus et ces derniers ont toujours représenté le changement ». Hors des représentations médiatiques de la culture de masse, les masses invisibles hantent les centres commerciaux et les quartiers nouveaux, auxquels elles ont été livrées.*

Walead Beshty, « La ville sans qualité: photographie, cinéma et ruine post-apocalyptique », in *Trouble*, n° 5, 2005, pp. 54-55.

Un spectacle immoral ?



Une scène du *Baiser de sang* de Jean Aragny et Francis Neilson, joué en 1937 au Grand-Guignol.

Dans la pièce *Le Marquis de Sade* représentée au Grand-Guignol le 5 février 1921, la figure de l'écrivain philosophe est l'occasion d'une mise en abyme. Sous le prétexte de montrer un monstre, l'auteur peut mettre en scène la cruauté, la volupté, les masques sociaux. Dans cet extrait, Sade recueille Fanchon, une jeune prostituée. Il en fait la victime de ses tortures. Deux femmes de la bonne société, invitées du marquis, jouent les substituts de la conscience du spectateur. La jouissance voyeuriste, au supplice ou au théâtre, est au cœur de ce drame.

FANCHON, *qui est parvenue à se défaire du bâillon.*

Au secours! Au secours! À moi!

DE SADE, *furieux écumant.* - Emportez-la dans le laboratoire!

À bras-le-corps, Dubourg et Lapierre l'emportent. Ils sortent à gauche.

Scène VI

DE SADE, DELPHINE, LA SAINT ANGE

De Sade veut les suivre. Delphine et Saint Ange lui barrent la route, l'arrêtent.

DELPHINE. - Ah! C'en est trop! Ah! Laisse-la!

LA SAINT ANGE. - Delphine a raison! C'est un crime!

DE SADE, *déchaîné.* - Est-ce un crime que d'obéir à sa nature? La nature, égoïste et barbare, Dieu!...

DELPHINE. - Cruel!

Elles marchent sur lui, le forçant à reculer.

DE SADE. - Mais nous naissons cruels, avec l'instinct de destruction, l'amour du mal!

L'enfant brise son hochet! Mord le sein de sa mère, étrangle l'oiseau!

DELPHINE. - Horreur!

DE SADE, *marchant sur elles, à son tour il les fait reculer.* - Tais-toi! Vous êtes plus cruelles que nous! Qu'on annonce un spectacle atroce, un combat, une exécution, les femmes accourent en masse! Leurs cris, leurs émois?... hypocrites! La volupté qu'elles y goûtent, elles la nient jusqu'à l'aveu final: la pâmouison!

DELPHINE. - Enfin, que veux-tu? La tuer?

On entend hurler Fanchon en coulisse.

DE SADE. - Elle m'appelle, tu entends!

Il veut passer. Elles l'en empêchent.

LA SAINT ANGE et DELPHINE. - Non! Non! Non!

De Sade lève sur elles le scalpel qu'il tient à la main.

DELPHINE et LA SAINT ANGE, *voulant fuir.* - Ah!

DE SADE, *le scalpel levé.* - Trop tard! Je veux qu'on regarde! Et qu'on reste! Je veux!

Il les force à sortir, à gauche. Un temps. On entend hurler. La scène est déserte.

Charles Méré, *Le Marquis de Sade* [1921], in *Le Grand-Guignol*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 777.

Malachi Farrell, *La Gégène*, 2007-2010.
Collection du MAC/VAL.

Une installation-choc qui questionne la jouissance du mal. La machinerie automatique, la lumière bleue et les personnages-marionnettes attirent le visiteur et lui offrent le spectacle, mi-effrayant mi-amusant, d'une exécution et d'une scène de torture à l'électricité. Dans un second temps, des archives, essentiellement sonores, font entendre des récits de torture, en Algérie par l'armée française, mais également pendant la guerre civile en ex-Yougoslavie ou dans le camp de Guantanamo.



Le royaume des Ombres

On dit parfois que le cinéma a deux moitiés : celle qui descend du réalisme des frères Lumière et celle qui descend du fantastique cher à Méliès. Ce cinéma-là a partie liée avec des spectacles plus archaïques : celui de l'ombre chinoise et de la lanterne magique mais aussi, plus près de nous, celui du jeu vidéo immersif et de la Wii.

Pour les artistes contemporains, l'ombre est le moyen de faire surgir une autre réalité : celle des peurs, des corps déformés, de la mort qui entoure chaque vivant. Inclure le visiteur par la scénographie, l'obscurité ou l'échelle accentue le pouvoir de ces images et leur capacité à entraîner plus loin que la perception ordinaire.

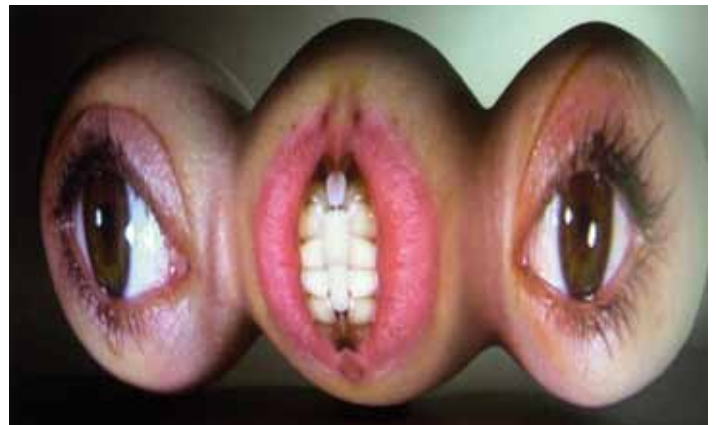
Abolir l'incrédulité

À partir de 1977, Tony Oursler intègre ses vidéos dans des installations figuratives et narratives, constituées de décors et de personnages tragi-comiques. Projetées sur des objets, des architectures ou des formes ovoïdes évoquant des ballons, les vidéos de Tony Oursler prennent un caractère hybride, à la fois burlesque et inquiétant.



Tony Oursler, *Sug*, 2003.

Tony Oursler, *Baby*, 2003.



– Qu'est-ce qui l'attirait dans les films de Méliès, le côté frontal et pictural ?
 – On pourrait dire que, dès que l'image passe par la médiation de la caméra, elle est frontale et picturale, mais il s'agit aussi d'états psychologiques, fantasmatiques plutôt que d'un souci documentaire. Je voyais aussi en la réalisation des décors une traduction littérale de la recherche du peintre, depuis la scène baroque à plusieurs niveaux jusqu'aux accessoires tout simples des premières œuvres de Boltanski. J'aime l'utilisation des décors dans *Le Docteur Caligari* de Robert Wiene (1919), ainsi que les films anonymes, coloriés à la main, des débuts du cinéma comme *Le Spectre rouge* (Ferdinand Zecca, 1907), héritiers des spectacles de magie et de music-hall. Au cinéma, on pouvait perfectionner les effets théâtraux que la scène ne permettait pas de réaliser : personnages en lévitation, têtes quittant leur corps, explosions, voyages interplanétaires, assassinats de diables... Pour moi, tous les médias ont à voir avec l'abolition volontaire de l'incrédulité de la part du spectateur, abolition qui ne s'arrête pas à la création de l'image, mais qui se poursuit à d'infinis niveaux d'interprétation. Pour aller plus loin dans cette voie, il me fallait faire participer le public dès le début, en mélangeant l'artifice des décors et la prise de vues réelles.

Tony Oursler, entretien avec Mike Kelley, in *L'Horreur comique, esthétique du slapstick*, Paris, Centre Pompidou, 2004, p. 148.

Shilpa Gupta, *Untitled (Shadow 3)*, 2007.
 Collection du MAC/VAL.

Cette installation interactive permet au spectateur d'être à la fois celui qui active l'œuvre et le personnage de l'histoire à l'écran. Hors d'échelle, les outils et les jouets photographiés par l'artiste deviennent des bombes menaçantes ou des déchets envahissants. Au fil du déroulé, l'expérience ludique tend vers l'angoisse et finit de façon funèbre.



La magie noire du cinéma

Raoul Ruiz a commencé sa carrière de cinéaste dans son pays natal, le Chili, puis en France suite au coup d'État militaire de 1974. Proche à ses débuts de l'esthétique surréaliste, il est resté, même dans ses grandes productions des années 2000, un créateur d'images et un inventeur de formes narratives. Selon lui, on peut distinguer plus de trente fonctions de la vision. Deux l'intéressent particulièrement : la fascination et la distanciation. Pour lui, l'expérience du cinéma est celle d'un monde onirique, « fait de panique et de jouissance » et peuplé de nos doubles.

Le cinéma, cet art de la lumière, existe. Mais, s'il existe, c'est seulement grâce à l'ombre qui lui sert de support poétique. C'est l'ombre, ou plutôt l'obscurité, qui permet de bâtir, un peu à la manière d'un puzzle, un édifice, palais mental ou labyrinthe, dans lequel vit un fauve, notre double animal, une felgya disaient les anciens Vikings, et ce fauve nous regarde, nous guette et s'apprête à nous dévorer. (...)

C'est ça le secret : chers amis, lorsque nous voyons une minute de film, nous voyons 30 secondes de noir filmé. Grâce à l'obturateur, il se fait en nous une obscurité qui y nourrit et y materne une espèce de « contre film » ou film parallèle composé par nous-mêmes, et qui, en traits d'ombre, dessine tout un monde, un petit monde fait de doubles de nous. Des doubles féroces, bien entendu, mais aussi des doubles humains plutôt bienveillants, même s'il leur arrive parfois d'être un peu blagueurs ou roublards. Des Pénates, diraient les uns, des lutins, des Hamrs, trancheraient sans doute les anciens Vikings. Il faut donc en conclure que lorsque nous voyons un film, nous voyons en vérité deux films : celui que nous regardons, et celui qui nous regarde. Ce film second (comme on parle d'état second) est celui-là même que nous voyons avec nos yeux, illusion que crée la persistance rétinienne, diront ces positivistes qui persistent encore aujourd'hui dans l'erreur. Mais il est, cette fois-ci, créé dans la pénombre, « rêvé » en quelque sorte. Fait de panique et de jouissance. Rêve en révolte et agité, miroir turbulent, diront certains poètes égarés dans le monde paradoxal de la physique quantique.

Un film d'ombre fait de doubles, un dédoublement du film qu'on est en train de voir, et qui est composé de répliques légèrement décalées du film de lumière, de paysages fantômes, de maisons fantômes, de felgyas, de Hamrs. Et dans ce monde dédoublé habite un double un peu particulier ; il s'agit du double de chacun d'entre vous, spectateurs agissants. C'est lui qui nous regarde autant que nous le regardons, c'est lui qui nous veut du bien ou du mal, selon les cas. C'est lui qui personnalise, pour ainsi dire, ce film ténébreux. Mais qui est cet autre singulier ? Nos chers Vikings, encore eux, l'auraient appelé Hugr, à savoir l'âme de chacun d'entre nous.

Raoul Ruiz, « Le cinéma, art de l'ombre », in *Positif*, n° 553, mars 2007, p. 56.



Hugues Reip, *White Spirit (Black Soul)*, 2009-2010. Collection du MAC/VAL.

Théâtre d'ombres composé de 3 carrousels, 3 écrans de rétroprojection et 30 silhouettes en PVC blanc.

L'équipe des publics du MAC/VAL

Direction de l'équipe et action culturelle

Muriel Ryngaert
tél. 01 43 91 14 67
muriel.ryngaert@cg94.fr

Action éducative et jeune public

Stéphanie Airaud
tél. 01 43 91 14 68
stephanie.airaud@cg94.fr

Secrétariat (hors réservation)

Sylvie Drubaix
tél. 01 43 91 61 70
sylvie.drubaix@cg94.fr

Référent accessibilité et champ social

Luc Pelletier
tél. 01 43 91 64 22
luc.pelletier@cg94.fr

Assistant programmation

Thibault Capéran
tél. 01 43 91 61 75
thibault.caperan@cg94.fr

Réservation des groupes

tél. 01 43 91 64 23
reservation@cg94.fr

Conférenciers

Arnaud Beigel
arnaud.beigel@cg94.fr
Marc Brouzeng
marcbrouzeng@hotmail.com
Irène Burkel
irene.burkel@cg94.fr
Florence Gabriel
florence.gabriel@cg94.fr
Marion Guilmot
marion.guilmot@cg94.fr
Lucile Hamon
lucile.hamon@cg94.fr

Professeur-relais de la DAAC du rectorat de l'Académie de Créteil

Jérôme Pierrejean
jerome_profrelais@hotmail.com

Conception graphique

Zaijia Huang & Ellen Devigon-Zhao

MAC/VAL

Musée d'art contemporain du Val-de-Marne
Place de la Libération
94404 Vitry-sur-Seine Cedex
Tél : 01 43 91 64 20

