

COQF D



Jérôme Robbe, *Country Trash*, 2012. Structure de métal, marbre, peinture sur bâche, 160×170×600 cm. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Marc Damage, © Adagp, Paris, 2017.

Sans réserve

N° 34

Sans réserve

8^e exposition des œuvres de la collection
À partir du 30 juin 2017

Introduction	5
Bulles fictionnelles	7
Carbone 14	19
Habiter l'image	37
Dans le laboratoire de l'art	55
Visions	73

Les artistes de l'exposition

Claire Adelfang
Dove Allouche
Ismaïl Bahri
Élisabeth Ballet
Oliver Beer
Amélie Bertrand
Anne Brégeaut
Elina Brotherus
Clément Cogitore
Stephen Dean
Sylvie Fanchon
Juliana Góngora
Lola González
Benoît Maire

Angelika Markul
Charlotte Moth
Jean-Luc Moulène
Stéphanie Nava
Jean-Christophe Norman
Vincent Olinet
Bruno Peinado
Paul Pouvreau
Evariste Richer
Sophie Ristelhueber
Jérôme Robbe
Franck Scurti
Alain Séchas
Tatiana Trouvé
Jean-Luc Vilmouth

Cette 8^e exposition des œuvres de la collection, conçue à partir des œuvres historiques du musée et des acquisitions récentes, s'articule autour de la construction des récits.

Elle propose d'expérimenter la force expressive des œuvres, leur capacité à raconter, interroger, dire ou suggérer. Bavardes ou silencieuses, parfois contemplatives, discrètes ou immersives, toutes sont narratives et nous transportent à travers la réalité, la fiction ou l'imaginaire, provoquant l'émotion, soulignant la fragilité des situations.

Cette exposition reflète également l'histoire de la collection, un voyage au long cours, ponctué de découvertes, d'intuitions, de rencontres et de retrouvailles, permettant au fil du temps de constituer des ensembles conséquents et significatifs autour de figures artistiques majeures de la création d'aujourd'hui.

Pour cette 8^e exposition des œuvres de la collection, nous avons choisi d'associer et d'éclairer les œuvres à partir de leur pouvoir et de leur volonté d'expression. Toutes, en effet, dégagent un certain pouvoir narratif, d'échange plus ou moins manifeste. C'est cette propension, cette invitation, mais aussi cette réserve parfois que nous souhaitons interroger, poursuivre sur des modes différents, à présent et dans le temps.

Stratagèmes, scénarios, dispositifs, lieux de projection, ellipses ou silences sont mis en place par les artistes afin que l'œuvre invite, s'ouvre ou au contraire conserve sa part de mystère, manifestant pour certaines le seul désir de ne renvoyer qu'à elles-mêmes.

Bavardes, claires et précises, pudiques, mutiques ou déclaratives, elles convoquent un mode de récit et d'expression qui résonne à chaque fois différemment en nous. Elles racontent des histoires, invitent à poursuivre, voire à construire, initient un climat, suggèrent, évoquent ou *a contrario* retiennent. Depuis l'invention de la modernité, une œuvre peut-elle encore convoquer un ailleurs? Y aurait-il des époques où dire serait malvenu ou épuisé, ou bien d'autres temps où il ne serait plus possible de ne pas dire? Y aurait-il des urgences qui placeraient les artistes dans une obligation implicite de se mêler, de raconter, et des registres plus facilement dicibles que d'autres? Notre temps, au sens large du terme, est-il de ceux où les artistes font partie commune avec le monde, ou bien celui-ci est-il toujours et immanquablement, incessamment le même?

Certaines œuvres parleraient-elles d'elles-mêmes tandis que d'autres non? Le sujet, évidemment bien plus complexe, se noue autour de la question de l'adresse et de la source d'émission qui croisent celle du récepteur.

Cette nouvelle présentation de la collection met donc en jeu ces capacités d'expression et de rétention, de discrétion des œuvres, comme elle questionne notre propre pouvoir de regardeur, d'enquêteur, d'investigateur, passif ou actif. Sommes-nous de notre côté en désir et en capacité de nourrir l'œuvre et d'y projeter nos propres aspirations?

Voici donc une partition composée d'œuvres de natures très différentes, d'époques et de modes d'expression variés, une présentation polyphonique à la recherche de ce que l'art nous livre et de ce que nous voulons bien recevoir.

Alexia Fabre
Conservatrice en chef

Bulles fictionnelles

De nombreux artistes de l'exposition des œuvres de la collection *Sans réserve*, jouent sur la manipulation de l'espace et de l'échelle pour stimuler la capacité projective du spectateur. Tatiana Trouvé l'a explicitement formulé en reprenant pour certaines de ses installations l'appellation de « polders », renvoyant à la conquête de nouveaux territoires fertiles à un endroit improbable : la mer. De manière plus discrète ou plus allusive, Paul Pouvreau transforme en monument un assemblage de cartons sur un trottoir, Vincent Olinet illumine la structure d'un léger barnum, faisant voir en plein jour une scène de fête nocturne. Angelika Markul crée une scénographie sonore et spatiale pour suggérer un

film fantastique dans lequel des êtres humains miniaturisés deviendraient les explorateurs d'un monde minéral surdimensionné. Elisabeth Ballet s'empare du sol du musée avec une sculpture qui renvoie au roman ou au cinéma, confrontant le spectateur à un récit qui commencerait « au milieu de nulle part ». Elle propose également avec *La tristesse des clous* (2002), un décor vide, une scène à investir par l'imaginaire.

La capacité métaphorique de l'espace à représenter des souvenirs refoulés, des émotions ou des réalités invisibles se situe dans une longue tradition iconique et littéraire dont témoignent des auteurs aussi différents que Lewis Carroll, Georges Perec ou Giorgio de Chirico.

Élisabeth Ballet

« *La Tristesse des clous* est un assemblage composé de vingt-neuf châssis de fenêtres en bois teinté formant un labyrinthe, qui soutiennent un plancher. Le visiteur aperçoit le dédale sombre des fenêtres sous le parquet, évoquant le plan d'un appartement. Le plancher et le sol ciré s [...] attirent la lumière du jour. Cette pièce a été inspirée à Élisabeth Ballet par son appartement berlinois, très sombre pendant l'hiver, associé au bruit de ses pas. »

Valérie Labayle, extrait du catalogue de l'exposition *Sans réserve*, MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, 2017, p. 28.



Élisabeth Ballet, *La Tristesse des clous*, 2002. Bois teinté, 29 châssis de fenêtres empilables, 83×640×436 cm. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Marc Damage. © Adagp, Paris, 2017.

Pendant la durée de l'exposition d'Élisabeth Ballet, « *Tout En Un Plus Trois* », présentée du 21 octobre 2017 au 25 février 2018 au MAC VAL, une vidéo de l'artiste, *Schlüterstrasse, Berlin matin et après-midi*, 2000, est montrée sur un moniteur à côté de *La Tristesse des clous*. Les deux œuvres sont en effet intimement liées par la question du regard, du vis-à-vis et de l'intime. Selon la volonté de l'artiste, elles peuvent être montrées ensemble ou séparément.

« L'image montre la façade d'une résidence berlinoise, côté cour; elle est recouverte d'un enduit orange assez lumineux. Entre la vitre de ma fenêtre et la façade qui me fait face s'élève le tronc dépouillé d'un marronnier, il n'y a pas de vent, pas d'oiseaux, pas de bruit; l'action se situe au milieu de l'hiver.

Un homme habite en face, au deuxième, un étage au-dessus du mien. Toute la journée, exclusivement le dimanche et les jours fériés, il apparaît nu, et disparaît régulièrement derrière sa fenêtre; de temps à autre, il sort de mon champ visuel, en prenant son temps, doucement, et s'assied sur ce qui doit être son lit. L'homme a une relation muette avec moi: il se tient debout, comme sur le devant d'une scène de théâtre, rideaux fermés – rideaux à demi clos – rideaux largement ouverts. Je travaille au premier étage de cet immeuble qui est vide de tout autre occupant le week-end, je suis seule avec lui, j'attends, et je le filme. Il est venu à moi et, forcément il y a une histoire qui a commencé... »

Élisabeth Ballet, catalogue de l'exposition « *Vie privée* », Carré d'art – Musée d'art contemporain, du 9 février au 21 avril 2002, Éditions Carré d'art – Musée d'art contemporain, Nîmes, 2002, n.p.



Élisabeth Ballet, *Schlüterstrasse, Berlin matin et après-midi*, 2000. Vidéo, couleur, 15'. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Élisabeth Ballet. © Adagp, Paris, 2017.

Élisabeth Ballet

Eyelin est l'évocation d'une route sans début ni fin, une ligne de fuite, une invitation à la mobilité du corps et du regard. C'est aussi un écheveau de souvenirs intimes, littéraires, cinématographiques. Le ruban de 50 m de long s'enroule et se dévide comme une bobine de film, comme le rouleau de papier où l'écrivain Jack Kerouac rédigea l'épopée poétique *Sur la route* (1957). L'œuvre convoque autant les souvenirs personnels que l'imaginaire du cinéma: road-movie ou film policier. Elle fonctionne donc à la fois comme un outil de remémoration et comme une projection dans la fiction.



Élisabeth Ballet, *Eyelin*, série « Sept pièces faciles », 2007. Caoutchouc et peinture blanche, dimensions variables. Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Marc Damage. © Adagp, Paris, 2017.

Tatiana Trouvé

Un polder est une étendue artificielle de terre gagnée sur la mer. Le *Polder* de Tatiana Trouvé est un espace imaginaire gagné sur le réel. Métaphore d'un exercice psychanalytique qui creuse dans son moi intérieur pour faire surgir ce qui se dérobe à la conscience, les installations de Tatiana Trouvé sont des bulles fictionnelles. Les éléments disposés font référence à un ailleurs, à l'autre côté du mur, de la porte, du miroir. On est au seuil d'un espace éclairé, à la lumière froide de néon, un univers qui évoque la science-fiction, où rien n'est à échelle humaine. Une activité sur des tables de Bakélite, avec des cordes encastrées dans le mur et des perles de verre, semble s'être arrêtée, en suspens. On attend qu'il se passe quelque chose, que quelqu'un arrive. Les portes lumineuses sont les vecteurs de cette attente infinie.



Tatiana Trouvé, *Polder*, 2005. Bois, feuilles de Bakélite, métal, perles de verre, tubes fluorescents, ficelle, dimensions variables. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Jacques Faujour. © Adagp, Paris, 2017.

« L'installation *Expansion of a Closure Step 1*, dépourvue de la machinerie opérant le mouvement vers le haut ou le bas, invite ainsi à chercher d'autres actions que la mécanique. Que faire d'une cage d'ascenseur immobile, non déplaçable et surtout, inaccessible, du fait de ses petites dimensions: 1,45 m de hauteur, par exemple, qui vous obligent à vous contorsionner pour la considérer? Même des enfants, des personnes de petite taille ou des gens très grands comprennent en effet, que cette construction en creux n'est pas alignée sur les autres pièces de l'accrochage muséal. Il s'agit non seulement d'un espace physique mais aussi d'un espace psychique. En effet, pour filer l'association visuelle à laquelle cette œuvre d'art conduit, l'ascenseur est coincé. Seriez-vous donc amenés, de même, à bloquer devant l'ascenseur? La seule réaction possible, à mon sens, devant cet objet physique qui marque un retrait dans le mur, est de développer toutes vos possibilités d'associations, visuelles ou mémorielles, de vous souvenir de vos propres expériences, de puiser dans vos ressources et vous projeter. »

Élisabeth Lebovici, *C'est pas beau de critiquer?*, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, 2009. p. 74.



Tatiana Trouvé, *Expansion of a Closure Step 1*, 2007. Métal, plexiglas, caoutchouc, tube fluorescent, 145×78×87 cm. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Jacques Faujour. © Adagp, Paris, 2017.

Vincent Olinet

Vincent Olinet puise ses motifs dans la culture populaire, source de matériaux familiers qu'il se réapproprie, jouant avec leur charge émotionnelle et narrative. Le vrai et le faux, le fantasme et la désillusion ne cessent de se croiser, non sans mélancolie, comme avec *Ma fête foraine*. Trop grande pour une seule personne mais trop petite pour un rassemblement collectif, l'œuvre porte une ambiguïté qui fait sortir les fanions et les structures tubulaires de la ressemblance littérale. En éloignant le souvenir personnel, Vincent Olinet amène chacun à projeter une émotion, à imaginer un récit possible.



Vincent Olinet, *Ma fête foraine*, 2004. Métal, guirlandes électriques, fanions, 250×400×400 cm. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Marc Damage.

Angelika Markul

Deux personnages en combinaison progressent au sein d'un espace énigmatique, envahi de formes minérales dont la transparence laisse passer la lumière des lampes frontales. Scène réelle ou fictive ? Angelika Markul nous donne un indice : le mot « NAICA », inscrit sur le sac à dos des explorateurs. La mine de Naica, dans laquelle se situe « la grotte des cristaux », est localisée au nord du Mexique. Découverte en 2000, elle abrite des cristaux de sélénite pouvant atteindre onze mètres de long. Le projet « Naica » vise à analyser des informations prélevées dans ce lieu si fragile qu'il pourrait disparaître.

La vidéo d'Angelika Markul est réalisée à partir des images d'archives d'une expédition scientifique. Le titre *Si les heures m'étaient comptées* semble déclencher un compte à rebours, rendant ainsi palpable le sentiment d'une déperdition imminente. Le dispositif de monstration fonctionne comme une immersion, une plongée dans un univers souterrain, accentuée par la présence d'un cristal qui devient objet de fantasmes.



Angelika Markul, *Si les heures m'étaient comptées*, 2016. Installation vidéo, vidéo noir et blanc, son, durée 11'47". Musique de Simon Ripoll-Hurier. MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris 2017. © Angelika Markul. Photo © Marc Damage.

Georges Perec

Fidèle à sa pratique littéraire, Georges Perec entreprend *Espèces d'espaces* comme un programme : analyser tous les rapports affectifs, subjectifs, empathiques qui nous unissent aux lieux que nous occupons avec notre corps. Il révèle une vision de l'espace comme une matière sensible à nos projections mentales. Dans l'extrait ci-dessous, il évoque les tensions entre deux des fonctionnalités du mur : comme élément de séparation et support de monstration.

Murs

Étant donné un mur, que se passe-t-il derrière ?

Jean Tardieu

Je mets un tableau sur un mur. Ensuite j'oublie qu'il y a un mur. Je ne sais plus ce qu'il y a derrière ce mur, je ne sais plus qu'il y a un mur, je ne sais plus que ce mur est un mur, je ne sais plus ce que c'est qu'un mur. Je ne sais plus que dans mon appartement, il y a des murs, et que s'il n'y avait pas de murs, il n'y aurait pas d'appartement. Le mur n'est plus ce qui délimite et définit le lieu où je vis, ce qui le sépare des autres lieux où les autres vivent, il n'est plus qu'un support pour le tableau. Mais j'oublie aussi le tableau, je ne le regarde plus, je ne sais plus le regarder. J'ai mis le tableau sur le mur pour oublier qu'il y avait un mur, mais en oubliant le mur, j'oublie aussi le tableau. Il y a des tableaux parce qu'il y a des murs. Il faut pouvoir oublier qu'il y a des murs et l'on n'a rien trouvé de mieux pour ça que les tableaux. Les tableaux effacent les murs. Mais les murs tuent les tableaux. Ou alors il faudrait changer continuellement, soit de mur, soit de tableau, mettre sans cesse d'autres tableaux sur les murs, ou tout le temps changer le tableau de mur.

On pourrait écrire sur ses murs (comme on écrit parfois sur les façades des maisons, sur les palissades des chantiers, sur les murailles des prisons), mais on ne le fait que très rarement.

Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Éditions Galilée, Paris, 1974-2000. pp. 77-78.

Les deux grands récits d'Alice, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du miroir* sont marqués par la mobilité des points de vue, les ruptures de la continuité spatio-temporelle et les très célèbres changements d'échelles.

Cet univers fantastique est géographiquement situé: il est *sous terre* ou bien *sous la surface du miroir*. La métaphore d'espaces souterrains renvoie évidemment à tous les mondes cachés: le monde nocturne, le monde inconscient, le monde symbolique.

Dans l'extrait ci-dessous, Alice fait l'expérience du passage de l'un à l'autre monde.

[...] cependant, lorsque le Lapin tira bel et bien une montre de la poche de son gilet, regarda l'heure, et se mit à courir de plus belle, Alice se dressa d'un bond, car, tout à coup, l'idée lui était venue qu'elle n'avait jamais vu de lapin pourvu d'une poche de gilet, ni d'une montre à tirer de cette poche. Dévorée de curiosité, elle traversa le champ en courant à sa poursuite, et eut la chance d'arriver juste à temps pour le voir s'enfoncer comme une flèche dans un large terrier placé sous la haie.

Un instant plus tard, elle y pénétrait à son tour, sans se demander une seule fois comment diable elle pourrait bien en sortir.

Le terrier était d'abord creusé horizontalement comme un tunnel, puis il présentait une pente si brusque et si raide qu'Alice n'eut même pas le temps de songer à s'arrêter avant de se sentir tomber dans un puits apparemment très profond. [...]

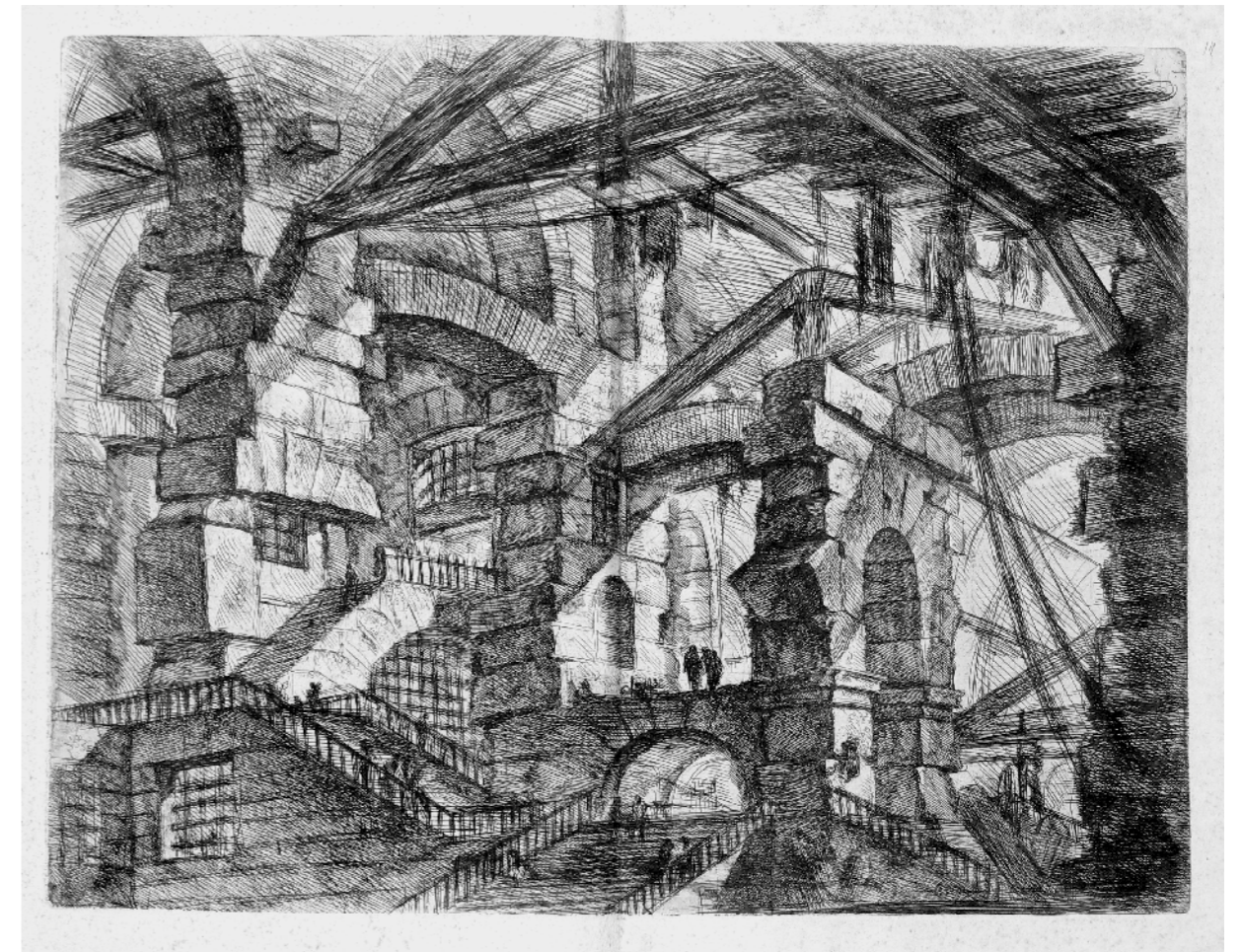
Soit que le puits fût très profond, soit que Alice tombât très lentement, elle s'aperçut qu'elle avait le temps, tout en descendant, de regarder autour d'elle et de se demander ce qui allait se passer. D'abord, elle essaya de regarder en bas pour voir où elle allait arriver, mais il faisait trop noir pour qu'elle pût rien distinguer. Ensuite, elle examina les parois du puits, et remarqua qu'elles étaient garnies de placards et d'étagères; par endroits, des cartes de géographie et des tableaux se trouvaient accrochés à des pitons.

« Ma foi! songea-t-elle, après une chute pareille, cela me sera bien égal, quand je serai à la maison, de dégringoler dans l'escalier! Ce qu'on va me trouver courageuse! Ma parole, même si je tombais du haut du toit, je n'en parlerais à personne! » (Supposition des plus vraisemblables, en effet.)

Plus bas, encore plus bas, toujours plus bas. Est-ce que cette chute ne finirait jamais? « Je me demande combien de kilomètres j'ai pu parcourir? dit-elle à haute voix. Je ne dois pas être bien loin du centre de la terre. Voyons: cela ferait une chute de six à sept mille kilomètres, du moins je le crois ».

Architecte de formation, Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), dit Le Piranèse, se rend célèbre par ses gravures des monuments de Rome. C'est en 1745 qu'il publie les *Prisons imaginaires* (*Invenzioni di carceri*) sous la forme de seize planches où s'accumulent des gouffres sans fond, coupés d'escaliers et de ponts vertigineux dont on ne sait où ils mènent. Des instruments de torture et des supplicés rajoutent une tonalité morbide et effrayante à ces gravures.

Cet imaginaire qui mêle caprices architecturaux, décors de théâtre et visions fantastiques, fascinera beaucoup d'écrivains, notamment Jorge Luis Borges et Marguerite Yourcenar.



Giambattista Piranesi, dit Le Piranèse, *L'Arche gothique, Prisons imaginaires (Carceri)*, planche XIV, 1749-1760. Gravure, 50×65 cm. BnF, Département des Estampes et de la photographie. © Bibliothèque nationale de France.

Giorgio de Chirico

Précurseur du surréalisme, Giorgio de Chirico invente le concept de peinture métaphysique au cours des années 1910. L'influence de Nietzsche et la découverte de la ville fétiche du philosophe, Turin, l'amène à créer la série des « Places ». Il s'y emploie à subvertir la tradition des « vues » de villes, un motif rattaché au patrimoine antique et Renaissance de l'Italie. En multipliant les perspectives et les ombres portées, il rompt la continuité temporelle et spatiale, créant des espaces imaginaires.

Le peintre a décrit précisément sa fascination pour l'espace urbain: « Sur les places de la ville des ombres posent leurs énigmes géométriques. Au-dessus des murs se dressent des tours absurdes, surmontées de petits fanions colorés. Partout l'infini, partout le mystère. La profondeur des cieux donne le vertige à celui qui les fixe. Il frissonne, il se sent tiré vers l'abîme ».



Giorgio de Chirico, *La Grande tour*, 1913. Huile sur toile, 123,5×52,5 cm.
Düsseldorf, K21, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. © Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence.

Tania Mouraud

« En 1970, l'installation *One More Night* est présentée à la Galerie Rive Droite à Paris. L'œuvre est un habitacle qui occupe l'espace d'exposition et en occulte les ouvertures vers l'extérieur. Des marches convergent vers une estrade centrale, où s'ouvre une fosse rectangulaire aux dimensions du corps de l'artiste. Le public peut s'y installer. Vide d'objets et baigné d'une lumière blanche homogène, privant donc le spectateur de repères visuels, cet environnement est une invitation à apprécier autrement l'espace, à ressentir son propre corps, à se désancrer. Pour Tania Mouraud, « cet environnement ne peut être appréhendé dans sa totalité par l'œil, il n'y a pas une approche formelle, visuelle de la chose [...] l'environnement n'est pas conçu en tant que réalisation formelle, mais bien comme une expérience psychosensorielle de l'espace ». »

CQFD Tania Mouraud, « *Ad Nauseam* », exposition du 20 septembre 2014 au 25 janvier 2015, MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, pp. 48-49.



Tania Mouraud, *One More Night*, 1970. Chambre de méditation. Bois stratifié, son. 950×425 cm.
Galerie Rive droite, Paris. Photo © André Morin. © Adagp, Paris, 2017.

L'artiste et poète Marcel Broodthaers avait créé dans son appartement à Bruxelles un musée d'art moderne. Cette fiction qu'il a développée pendant plusieurs années, accumulant les installations et les dispositifs, est une œuvre qui invite à réfléchir sur l'art, sur sa valeur et sur sa présentation. Lors de l'exposition *Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne - Département des Aigles* à la Monnaie de Paris du 18 avril au 5 juillet 2015, une partie des installations conçues par l'artiste a été rassemblée. Qualifié par son auteur de « mensonge » et de « tromperie » au même titre que le musée officiel, ce musée imaginaire est « une fiction qui permet de saisir la vérité et en même temps ce qu'elle cache ». La mise en scène voulue par l'artiste est décrite par Valérie Oddos dans l'article qu'elle consacre à l'exposition : « On est accueilli, sur le tapis en velours rouge de l'escalier de la Monnaie de Paris par une malle en osier, dont Marcel Broodthaers disait qu'elle « contient des messages à moi confiés par l'État d'un autre hémisphère ». Lieu du mystère et invitation au voyage, cette malle nous emmène dans la première salle, un « Jardin d'hiver », où des gravures d'éléphants et de chameaux sont accrochées au milieu de « palmiers » qui évoquent « le désert régnant dans notre société, le désert du loisir, le désert finalement du monde de l'art »¹.

- 1 Valérie Oddos, « Le musée insolite de Marcel Broodthaers à la Monnaie de Paris », publié par le magazine en ligne *Culturebox* le 6 mai 2015. L'article intégral est consultable à cette adresse : <http://culturebox.francetvinfo.fr/arts/expos/le-musee-insolite-de-marcel-broodthaers-a-la-monnaie-de-paris-218453>



Marcel Broodthaers, *Un Jardin d'hiver II*, 1974. Une vingtaine de palmiers, 6 agrandissements photographiques de gravures du 19^e siècle encadrés, 16 chaises pliantes, projection sur écran du film *Un jardin d'Hiver* (A.B.C), 1974, couleur, son, 7'.
© Estate Marcel Broodthaers. Photo © D.R.

Carbone 14

La datation au carbone 14 est une méthode scientifique utilisée dans de nombreuses disciplines telles que l'archéologie, la géologie ou la climatologie. Elle donne lieu à une estimation possible de l'âge des matières organiques, pouvant remonter jusqu'à 50000 ans environ. Le carbone 14 est assimilé par les organismes vivants et se désintègre à un rythme spécifique lorsque ceux-ci meurent. L'étude de la matière organique par l'observation de ce phénomène permet ainsi une plongée dans le passé.

du temps. Leurs œuvres révèlent le potentiel plastique et narratif de matériaux et d'objets, dans leur rapport au temps et à l'entropie. Elles contiennent des indices d'événements révolus, mystérieux ou fictifs, qu'elles nous invitent à décrypter, à interroger ou à imaginer. Elles réalisent dans le même temps une sorte d'archéologie des formes artistiques multipliant les clins d'œil respectueux ou amusés à leurs possibles ancêtres. La trace, l'empreinte, jouent ainsi un rôle clé dans la lecture de ces œuvres.

Des artistes de l'exposition *Sans réserve* explorent eux aussi les replis de la matière et

Dove Allouche

Dove Allouche s'intéresse aussi bien à l'histoire des techniques photographiques et picturales, qu'à celle des sciences comme la physique et la chimie. L'étude de la matière est omniprésente dans son œuvre.

L'enfance de l'art est une série réalisée à partir de coupes issues d'un bloc de calcite de la grotte Chauvet. À la manière de diapositives, les lamelles de roche sont collées sur des plaques de verre et placées sous agrandisseur. À partir de leur image projetée et agrandie, Dove Allouche dessine la matière de la roche à l'encre de Chine et à l'hématite, l'un des premiers pigments à avoir été utilisés dans l'art pariétal. Les dessins sont ensuite exposés sous un verre fabriqué artisanalement, dont les irrégularités et la texture rappellent les parois humides d'une grotte. Cette plongée dans le minéral est une référence poétique au Paléolithique, qui nous conduit vers les origines de l'art.



Dove Allouche, *L'enfance de l'art*, 2015. Hématite, encre sur papier et verre soufflé, 83×63 cm (chaque). Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France. Photo © Dove Allouche.

Sophie Ristehlhueber

Sophie Ristehlhueber développe son travail sous la forme de séries dans lesquelles elle décline les traces de souffrance sur les corps et les paysages. Cette photographie fut prise au Koweït en 1991, quelques mois après la fin de la guerre. Elle capture les marques du conflit.

Ce cliché aérien évoque à l'artiste *L'élevage de poussière*, photographie d'un détail du *Grand Verre* de Marcel Duchamp prise par Man Ray en 1920. *À cause de l'élevage de poussière* se construit ainsi dans l'aller-retour entre l'infiniment grand et l'infiniment petit.

Pour l'artiste, l'œuvre signe la perte de repères qui illustre notre rapport au monde et aux images, notre difficulté à voir malgré les moyens techniques à notre disposition. Au-delà de sa propre production, émaillée de références à l'histoire de l'art, elle sonde les manières plus ou moins conscientes de nous positionner pour observer et retranscrire le réel.



Sophie Ristehlhueber, *À cause de l'élevage de poussière*, 1991-2007. Impression numérique pigmentaire noir et blanc contrecollée sur Forex, 155×190 cm. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France. © Adagp, Paris, 2017.

Jérôme Robbe

Les peintures de la série *L'air de rien* présentent des vernis colorés appliqués sur des plaques de Plexiglas miroir déformées par la chaleur. Jérôme Robbe laisse les couches successives de vernis se déplacer, se repousser ou s'agréger pour créer des formes qui suggèrent de vastes espaces atmosphériques. L'effet miroir du support permet au reflet du spectateur de s'inscrire dans le tableau. Le titre, quant à lui, est un clin d'œil ironique à une œuvre de Marcel Duchamp, *Air de Paris*, une ampoule de verre emplie de cette chose impalpable, l'air, que la peinture de paysage s'est souvent efforcée de représenter. La question d'une temporalité à l'œuvre dans l'œuvre est soulevée. Si celle-ci est en perpétuelle évolution, comment garde-t-elle trace de ses états successifs? Quand peut-on dire d'elle qu'elle est « finie »? Comment la conserve-t-on?



Jérôme Robbe, *Sans titre*, série *L'air de rien*, 2016. Vernis colorés sur plexiglas miroir thermo-déformé, 200×150×20 cm. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France. Photo © Marc Domage. © Adagp, Paris, 2017.



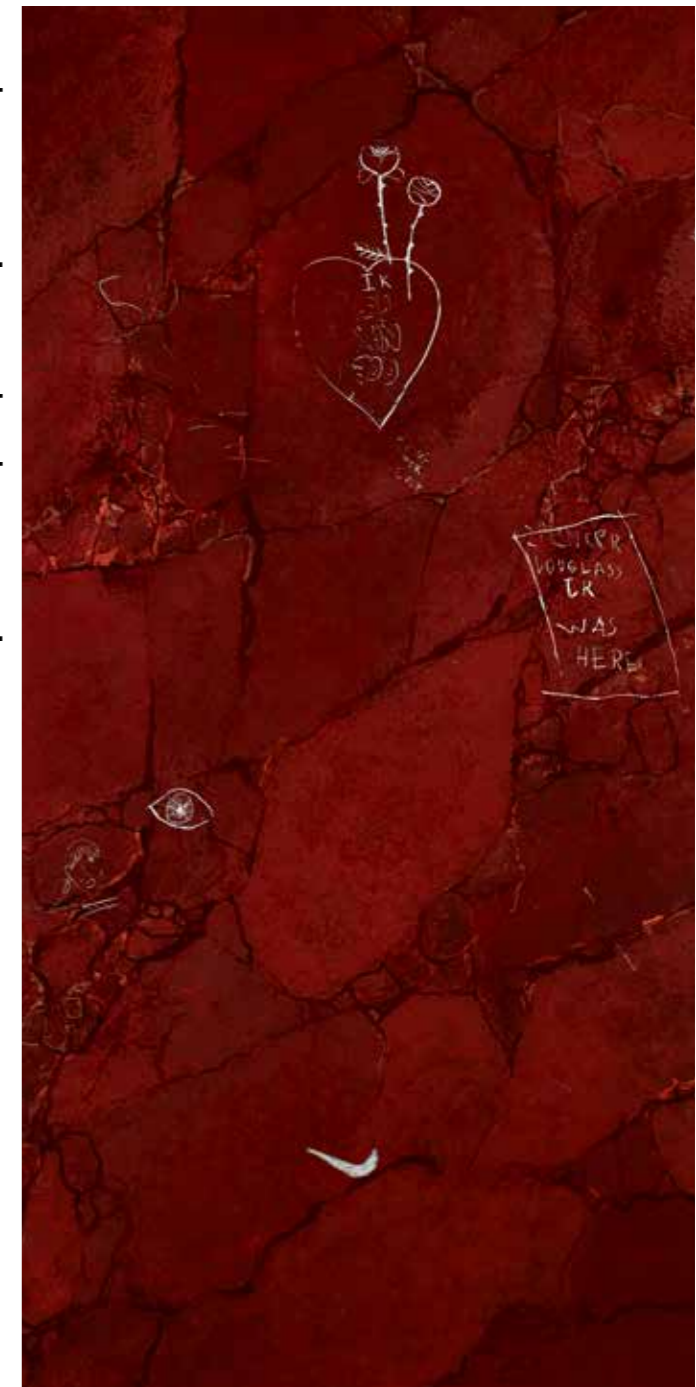
Jérôme Robbe, *Sans titre*, série *L'air de rien*, 2016. Vernis colorés sur plexiglas miroir thermo-déformé, 150×100×20 cm. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France. Photo © Marc Domage. © Adagp, Paris, 2017.

Vincent Olinet

Pour la série *Young Ruins*, Vincent Olinet pratique le trompe-l'œil: il réalise des faux marbres en recouvrant de peinture acrylique des plaques de verre. Des graffitis y sont ensuite gravés par l'artiste lui-même ou par des inconnus, l'œuvre ayant été entreposée dans des lieux publics. Vincent Olinet s'inscrit ainsi dans une histoire de l'art en faisant implicitement référence à la technique antique du trompe-l'œil et à l'usage du marbre, matériau privilégié dans la tradition de la sculpture. Quant au graffiti, il met en avant la volonté de laisser une trace, de s'inscrire dans le temps de façon durable en gravant la surface d'un matériau. Il apparaît ici comme un geste élémentaire, voire primitif, participant d'une archéologie anticipée tout autant que d'une mise en scène des signes contemporains.



Vincent Olinet, *Young Ruins/Marquina - GG-CC-LV*, 2015. Peinture acrylique sur verre feuilleté, grattage, 140×90×0,6 cm. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France. Photo © Marc Domage.



Vincent Olinet, *Young Ruins/Brèche sanguine - ik hou van jou*, 2015. Peinture acrylique sur verre feuilleté, grattage, 200×90 cm. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Acquis avec la participation du FRAM Île-de-France. Photo © Marc Domage.

Jean-Luc Moulène

Avec *La fontaine des amoureux, Paris, 3 avril 2006*, Jean-Luc Moulène donne à voir les traces d'une situation passée qui nous est inconnue. Le choix d'un cadrage en contre-plongée sur le bitume confère un rôle essentiel au sol: il semble s'y dessiner une ligne d'horizon. Mais quel est le véritable sujet de cette photographie? Les restes d'une célébration comme une vanité? Un jaillissement amoureux? Incluant la date de prise de vue, le titre fait directement référence à la temporalité de la photographie. L'artiste semble enregistrer à tout jamais le résultat d'une action mystérieuse, jouant sur ce qui est présent – ce qui reste – et sur ce qui s'est absenté du cadre. L'artiste joue avec le caractère indiciel de la photographie et nous pose une énigme.



Jean-Luc Moulène, *La fontaine des amoureux, Paris, 3 avril 2006, 2006*. Épreuve Cibachrome contrecollée sur aluminium, 124,5×124,5 cm. Édition 1/3. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Jacques Faujour. © Adagp, Paris, 2017.

Anne Brégeaut

Partant d'objets quotidiens, Anne Brégeaut nous raconte des micro-histoires traversées de sentiments aussi puissants que l'amour ou la tristesse. Ces objets, par leur banalité, constituent des symboles qui cristallisent les différents moments d'une vie sentimentale. Ainsi altérés, froissés, fondus, brisés puis recollés, ils laissent le visiteur libre de constituer (ou de reconstituer) sa propre narration. Ces objets, portant la trace d'un événement inconnu, nous invitent à reconstituer le passé, morceau par morceau.



Anne Brégeaut, *Slow, 2006* Vinyle 33 tours, acrylique. 9×30×24 cm. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Marc Damage. © Adagp, Paris, 2017.



Anne Brégeaut, *La dispute, 2006*. Faïence, colle, 5×11×8,5 cm. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Marc Damage. © Adagp, Paris, 2017.



Anne Brégeaut, *Déclaration, 2006*. 3 feuilles de papier blanc, vernies et froissées, dimensions variables. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © André Morin. © Adagp, Paris, 2017.

L'événement n'investit pas l'image elle-même, mais reste dans une présence latente. Elles [Les images] ne sont donc pas « creuses », au sens d'absence de sens, mais leur signification est perceptible en « creux », en filigrane. Les auteurs invitent le spectateur à l'investir de sens, à venir compléter la représentation par l'interprétation, à percevoir « une image par-devers l'image »¹. Ces images proposent un retour sur l'événement, au sens propre comme au figuré. Un retour sur les lieux, pour tenter d'ouvrir un espace de réflexion sur, par, et dans l'image. On observe ici le passage d'une stratégie de représentation de l'événement à une stratégie d'évocation du passé. Face à ces images « en creux », il ne s'agit pas seulement d'imaginer, de se figurer un « irréel », selon les mots de Sartre², mais de se représenter un « réel antérieur ».

[...]

Le regard balaie l'image à la recherche d'un signe, d'une trace, d'un symbole. Et il ne trouve que le trivial, le banal, le quotidien. Les images « en creux » tentent ainsi d'initier, à travers le sujet de la représentation, un mouvement de retour vers les milieux de mémoire. Le passé n'existe plus seulement dans le monument, lieux ou image, physique ou symbolique. Il n'est plus visible, mais invisible et ressenti seulement à travers l'expérience, à travers le vécu. Ces œuvres questionnent ainsi notre capacité à faire exister cet événement dans notre présent en découvrant la puissance de l'anodin dans notre rapport au passé.

Raphaële Bertho, « Retour sur les lieux de l'événement : l'image « en creux » », *Images Re-vues* [En ligne], 5, 2008 : <http://imagesrevues.revues.org/336>

¹ Paul Ardenne, *L'Image corps, Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 471.

² Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire, Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1964, p. 239.

Georges Didi-Huberman est philosophe et historien de l'art. Il enseigne à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Dans son ouvrage *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Georges Didi-Huberman donne une définition de l'empreinte dans le monde de l'art, vectrice d'une « ouverture sur un point de vue anachronique ».

Non seulement les empreintes apparaissent elles-mêmes comme des « choses » pour le moins anachroniques – si elles sont bien ce « présent réminiscent¹ », visuel et tactile, d'un passé qui ne cesse de « travailler », de transformer le substrat où il a imprimé sa marque – ; mais encore le recours, par des artistes, aux procédures d'empreinte met toujours en œuvre une complexité du temps qu'il est nécessaire, à chaque fois, de réinterroger. Le point de vue anachronique – par-delà l'historicisme traditionnel – devrait avoir pour charge de mettre au jour cette complexité même : comprendre la dynamique des « survivances » en jeu ; décrire comment, dans une œuvre produite par empreinte, l'immémorial d'un savoir-faire rencontre une pratique actuelle pour former un éclair, une constellation, l'« image dialectique » d'un objet anachronique ou, pour le dire d'une façon plus nietzschéenne, d'un objet inactuel.

[...]

C'est cela, jouer sur les deux tableaux du temps : jouer sur la longue durée et jouer sur l'instant présent. Objets d'une sédimentation, d'une « épaisseur » anthropologique dans laquelle il nous faut tenter de faire, si réduite et erratique soit-elle, une manière de coupe.

[...]

Pourquoi associer, dans une telle qualification, l'*anachronique* et l'*archéologique* ? Avant tout pour insister sur ces deux faits complémentaires : d'une part, l'« anachronisme » produit par les artistes n'a rien d'un jeu gratuit avec l'histoire. Loin de proposer « n'importe quoi », il assume pleinement sa fonction critique, c'est-à-dire sa fonction de connaissance et de pensée, à laquelle nous devons reconnaître une pertinence théorique propre. D'autre part, l'« archéologie » produite par les artistes n'a rien d'une connaissance positive et objectivante. Elle nous oblige à repenser l'acte même de connaissance historique. Loin de remonter dans le temps en « procédant selon des plans² » ou des axiomes préétablis, l'archéologie dont il est ici question se montre plus tactile, plus tâtonnante, plus inquiète, plus heuristique : elle brasse la matière des sédiments, demeure longtemps dans l'intrication, voire

dans le mélange des niveaux, jusqu'à ce qu'émerge un bijou, un fragment lumineux, un objet originaire au sens de Benjamin – bref, une image dialectique.

Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, pp. 14, 23, 312.

- 1 Cf. le modèle temporel proposé en psychanalyse par P. Fédida, 1985, pp. 23-45, ainsi que dans *Id.*, 1995, pp. 7-16, et *passim*.
- 2 Selon la description du fouilleur par Walter Benjamin, « Denkbilder », traduit par C. Perret, 1992, p. 76.

Est-il possible que la lecture de traces ne soit pas seulement le reste archaïque d'une « connaissance sauvage », les balbutiements de la métaphysique, le stade d'une herméneutique sans texte ? Est-il possible que cette lecture ne soit pas seulement une forme première et instinctive de grammaires symboliques, mais qu'elle se rencontre dans toutes les pratiques où entrent en jeu les signes, la connaissance et l'interprétation ? La lecture des traces est-elle une pratique du savoir qui ne s'emploie pas seulement dans les sciences humaines, mais aussi dans les sciences naturelles, et qui s'avère par ailleurs être un exemple de la manière dont les pratiques quotidiennes et les processus scientifiques se rejoignent ?

Mais de quelle manière la lecture de traces peut-elle être différenciée de la lecture d'un texte ? Comment cette lecture se démarque-t-elle de l'interprétation de signes textuels et iconographiques ?

Peut-on ranger les traces dans la catégorie des signes, des indices ou des symptômes, ou existe-t-il quelque chose qui différencie les cendres, c'est-à-dire la trace d'un feu, de la fumée, c'est-à-dire le signe d'un feu ? Est-il possible de ne plus réduire la lecture de traces à un support qui aide à accéder à des formes « supérieures » de l'emploi de signes et de symboles et (inversement), est-il possible d'obtenir ce qui constitue un signe sur le modèle de la trace ?

[...]

Les traces doivent-elles leur existence à « l'écriture aveugle de la causalité », autrement dit, ont-elles été laissées de manière aléatoire et sans intention aucune, ou bien existe-t-il – dans le contexte d'expériences scientifiques ou de performances artistiques par exemple – des « traces mises en scène » ? Découvre-t-on les traces ou celles-ci naissent-elles lors de l'acte de lecture ? Les conventions et les usages culturels entrent-ils en jeu dans l'acte de lecture des traces ?

[...]

Dans le creux que laisse apparaître une empreinte, et par lequel un mouvement dans le temps prend forme dans l'espace, on peut voir que quelqu'un ou quelque chose est passé. La présence de la trace témoigne de l'absence de ce qui l'a formée. Dans la visibilité de la trace, ce qui l'a engendrée se dérobe à nous et demeure invisible : la piste permet certes d'émettre des déductions, mais cette reconstruction ne sera jamais qu'une reproduction, une représentation dont le caractère imagé indique toujours l'absence de ce qui est représenté. Une empreinte laissée par un contact physique ne permet aucunement

d'identifier avec certitude ce qui l'a laissée¹. La trace ne rend jamais présent ce qui est absent ; elle représente la non-présence de l'Absent. Les traces ne donnent pas à voir ce qui est absent, mais plutôt l'absence même.

Sybille Krämer, « Qu'est-ce donc qu'une trace, et quelle est sa fonction épistémologique ? État des lieux », *Trivium* [En ligne], 10, 2012, mis en ligne le 30 mars 2012 : <http://trivium.revues.org/4171>

1 « Adhérence il y a eu, mais adhérence à qui, à quoi, à quel instant, à quel corps-origine ? » demande Georges Didi-Huberman dans sa description du paradoxe de l'empreinte. (Didi-Huberman [2008], p. 309).

Steven Spielberg

L'empreinte est habituellement la trace de ce qui a été, tel un signe visuel nous plongeant dans le passé. Dans *Jurassic Park*, l'empreinte fraîche d'une patte de tyrannosaure permet aux protagonistes de suivre la trace de l'animal bien vivant! Toute l'intrigue du film joue sur la collision et l'anachronisme entre deux époques, deux réalités.



Steven Spielberg, *Jurassic Park*, 1993. Universal Pictures. 127'.
Photo © D. R.

Ce masque funéraire appelé «Masque d'Agamemnon», date du 16^e siècle avant Jésus-Christ. C'est un témoignage de la civilisation mycénienne. Il est composé d'une feuille d'or représentant un visage d'homme et est façonné à la technique du repoussé. Retrouvé dans une tombe à Mycènes, il aurait été maintenu sur le visage du défunt avec une ficelle. Le travail de la matière permet ici de conserver ce qui n'est plus, garder une trace de ce qui est en train de disparaître.



Masque funéraire connu sous le nom de «Masque d'Agamemnon», 16^e siècle avant J.-C.
Or, hauteur: 31 cm. Mycènes, tombe V. Musée National d'Archéologie, Athènes.
Photo © D. R.

Alberto Burri

Dans la nuit du 14 au 15 janvier 1968, un tremblement de terre touche la vallée du Belice, en Sicile. En hommage aux victimes, l'artiste italien Alberto Burri (1915-1995) conçoit l'œuvre *Il grande Cretto* entre 1985 et 1989. Il s'agit d'une imposante structure composée de blocs de béton qui recouvre le village abandonné de Gibellina. L'agencement de l'œuvre permet de circuler dans la structure, qui reprend l'ancien tracé des rues du village. Par recouvrement, Alberto Burri utilise le béton qui cache autant qu'il révèle le passé, et propose au visiteur une circulation à travers cette matière.



Alberto Burri, *Il grande Cretto*, 1985-1989. Béton. Photo © D.R.

Genpei Akasegawa

L'artiste japonais Genpei Akasegawa (1937-2014) conçoit ce qu'il nomme le Thomasson dans les années 1970. Pour lui, un Thomasson est un objet ou un fragment d'architecture urbaine, inutilisé et entretenu sans raison («with no purpose»), sur le point de devenir une œuvre d'art. Cette exploration de la ville et du patrimoine bâti lui permet de mettre à jour des artefacts, sans que l'on puisse toujours saisir leur rôle et fonctionnement. Ils apparaissent alors comme des moyens d'interroger le passé des lieux et des espaces.



<https://www.facebook.com/thomasson.center/>

<https://www.facebook.com/thomasson.center/> « Thomasson.center », [En ligne], Facebook : <https://www.facebook.com/thomasson.center/>

Joseph Beuys

Joseph Beuys (1921-1986) envisage l'art comme un moyen de panser le corps, l'esprit et la société. Il emploie dans ses œuvres un ensemble de matières brutes de façon récurrente, telles que la cire, le feutre, le miel, la graisse, le cuivre, etc., mettant en avant leurs propriétés physiques et formelles. Il réalise de nombreuses vitrines au sein desquelles il expose notamment des objets témoins de sa vie ou de performances passées, tels des indices laissés au regard des visiteurs.



Joseph Beuys, *Sans titre (Vitrine)*, 1983. Bois, verre, métal et graisse, 206×220×50 cm. Londres, Tate. © DACS, 2017.

Habiter l'image

Dans la littérature du 19^e siècle, l'expérience de la multitude dans la grande ville moderne a pour corollaire la conscience romantique de la solitude et de l'individualisme. Sous la plume notamment de Charles Baudelaire ou d'Edgar Poe, c'est justement dans la foule que le poète décrit le mécanisme de l'aliénation, se sent le plus incompris et *outsider*.

De nombreuses œuvres de l'exposition *Sans réserve* partagent avec cette littérature de l'introspection une tonalité nostalgique ou un goût pour les espaces désertés, invitent à la contemplation davantage qu'à l'analyse ou à l'engagement. On peut alors y chercher les déclinaisons

contemporaines de ces polarités – la présence et l'absence, l'individu et le groupe, le vide et le plein – qui témoignent d'un rapport sentimental et subjectif au monde.

Alors que certaines œuvres traduisent, par leur composition et leur format, la dynamique et la densité des rassemblements, d'autres explorent l'intime en campant des personnages singuliers, sinon esseulés. D'autres explorent ce qui pourrait être une culture et un fonctionnement de groupe, et d'autres s'attachent à ce qui « reste », quand les protagonistes ont quitté le champ de l'image, et que les corps sont lisibles sous forme de fragments ou de traces.

Stephen Dean

Avec *Volta*, le spectateur est plongé dans l'effervescence du stade de football brésilien Maracaná, à Rio de Janeiro. Sauf que la pelouse, le match en lui-même, les joueurs ou le ballon seront toujours hors-champ : on ne voit, en plan large ou très rapproché, que les gradins et les spectateurs. Stephen Dean opère un montage à partir de plus de 10 heures de rushes, réalisés à l'occasion de quatorze rencontres grâce à plusieurs caméras placées en différents endroits du stade. Il en résulte une image très dense, grouillante, mouvementée, saturée de couleurs. Les maillots, les fumigènes, le maquillage, les fanions et les bâches sont ici les équivalents de la touche du peintre. Ce sont autant d'éléments qui construisent un *all over*, composition colorée et mouvementée sans centre ni bords, caractéristique de la peinture de Jackson Pollock et de l'*action painting* américain des années 1950.

La foule des spectateurs est elle-même traitée comme une matière, anonyme, indistincte, composée de corps plus que de personnages, même si c'est bien leur passion et leurs émotions qui rythment l'image et la bande-son de la vidéo.



Stephen Dean, *Volta*, 2003. Vidéo, couleur, son, 8'53". Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © D.R.

Lola Gonzàlez

Dans ses vidéos et performances, Lola Gonzàlez fait appel à des acteurs amateurs qui lui sont proches : sa famille, ses amis ou son entourage artistique. Cette communauté d'interprètes rassemble des coauteurs, engagés dans la fabrication de l'œuvre : montage, composition musicale, écriture des chansons, prise et mixage du son.

Les deux œuvres exposées dans *Sans réserve* mettent en scène une petite communauté, isolée, comme retranchée dans une maison nichée dans la campagne verdoyante. Les sept protagonistes de *Nous*, garçons et filles, comme les quatre jeunes hommes de *Summer camp*, sont alternativement considérés comme des individus (seuls à l'image, disant « je ») ou comme membres d'un groupe (plusieurs à l'image, engagés dans la même activité, disant « nous »). Il y a peu d'interactions, puisque, même dans les scènes de groupe, on les voit tous tournés vers un même paysage, ou tous tournés face caméra, ou chantant à l'unisson mais sans se répondre, ou psalmodiant alternativement. Comme si l'adhésion au groupe et l'objectif commun, qu'on imagine être une lutte collective, exigeait le renoncement à son individualité.



Lola Gonzàlez, *Nous*, 2013. Vidéo HD, couleur, son stéréo, durée 4'65". Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Lola Gonzàlez.



Lola Gonzàlez *Summer Camp*, 2015. Vidéo HD, couleur, son stéréo, 8'52". Collection du MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Lola Gonzàlez.

Dans *We Are Legion*, Clément Cogitore met en scène un groupe de figurants dans un décor champêtre, aux marges de la ville. Ils portent des masques à l'effigie du justicier de la bande dessinée *V pour Vendetta*, créée en 1982 et repris comme signe distinctif depuis 2008 par les militants Anonymous, puis par le mouvement anticapitaliste Occupy!. Le slogan des hackers Anonymous, qui devient le titre de l'œuvre de Clément Cogitore, traduit leur refus de la personification: pas de porte-parole, pas de délégué. Les activistes sont interchangeables et chacun représente le groupe.

Le feu est le lieu du rassemblement, du partage des récits. Clément Cogitore cherche à inscrire dans l'épopée et dans l'histoire de la peinture ces communautés d'activistes, comme des avatars des guerriers d'autrefois. Il s'agit aussi de sortir de son invisibilité la figure fantasmagorique du hacker, sorte d'icône contemporaine. Entre préparation et attente, rendez-vous secret, repos du guerrier ou pique-nique entre amis, cette composition offre une alternative aux représentations médiatiques.



Clément Cogitore, *We Are Legion*, 2012. Photographie couleur numérique, tirage chromogène sur papier, 100×120 cm. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Clément Cogitore. © Adagp, Paris, 2017.

«Le titre du diptyque de Stéphanie Nava, *Un écart s'apprécie aux moyens de le minimiser*, à priori fort simple, est finalement très polysémique; apprécier l'écart? Le tester? Le valoriser? Résilience face à la séparation éternelle? Le concept de résilience, ou «art de naviguer entre les torrents», semble approprié à la vision de ces êtres-montagnes, hybridation de nature au bord d'un gouffre, celui de la séparation. Rencontre impossible entre un homme et une femme, mains tendues l'un vers l'autre, physiquement séparés par la lame définitive, la découpe de la feuille; la tension et le désir éprouvé sont clairement limités par la surface du papier. Les figures sont figées dans la ligne d'encre nette, précise, qui les arrête en chemin. L'avion ou le paquebot, ces éléments de transport (amoureux...) tenus dans leur main, ne leur seront d'aucun secours pour se rejoindre.»

Catherine Viollet, extrait du catalogue de l'exposition *Sans réserve*, MAC VAL, 2017, p.164.



Stéphanie Nava, *Un écart s'apprécie aux moyens de le minimiser*, 2011-2012. Diptyque, encre sur papier, 120×80 cm chaque. Collection municipale de Vitry-sur-Seine. Photo © Stéphanie Nava.

Le sculpteur Jean-Luc Vilmoth a conçu plusieurs lieux de convivialité, sur le modèle du bar ou du café, dans le but de renouveler l'expérience de l'œuvre. Le spectateur n'est plus seulement impliqué par le regard, la contemplation, mais est invité à participer et à faire usage du dispositif. Ici, contrairement à des bars que l'artiste a ouverts dans l'espace public, il n'est pas possible de consommer des boissons, mais il est proposé de prendre place face à des écrans où se succèdent de courtes séquences. Par la danse, en dévoilant son corps, en travaillant sa voix, par le regard, chacun des personnages s'adresse directement à la caméra et tente de séduire le regardeur. L'œuvre donne donc à voir la singularité et parfois l'intimité de chacun-e, mais aussi du jeu, du simulacre, des archétypes, et de l'autopromotion. L'œuvre réactualise donc le genre du portrait et les questions associées de «naturel» et d'artifice. Elle installe dans le même temps les conditions d'une consommation et d'un zapping relationnels.



Jean-Luc Vilmoth, *Bar séduire*, 1997-2004 (détail). Tables, tabourets, lampes, moniteurs, néon, vidéo couleur, son, 1h30'34". Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Jacques Faujour. © Adagp, Paris, 2017.

Réalisé à partir d'une vidéo trouvée sur Internet, captée en 2009 par le DJ d'une boîte de nuit de Reykjavik, ce film dévoile Julian Assange en train de danser. Par la force de son action, le fondateur de WikiLeaks, défenseur de la liberté d'informer, représente une foule à lui tout seul. Sa démarche et les risques qu'il encourt ont rallié des quantités de personnes, anonymes ou célèbres, à travers le monde. S'interrogeant sur le moyen de représenter les combats de notre époque, Clément Cogitore choisit de retravailler cette courte séquence sans qualités plastiques particulières, où Julian Assange apparaît pour une fois isolé et anonyme, presque un héros tragique.

Le son est coupé, un passage est isolé, recadré puis mis en boucle, livrant le personnage à une danse infinie. Le silence fait écho à l'isolement de l'activiste retranché depuis 2012 et donne à la vidéo une dimension mystique propre à l'univers de l'artiste.



Clément Cogitore, *Assange Dancing*, 2012. Vidéo, couleur, muet, durée 3'30". Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Clément Cogitore. © Adagp, Paris, 2017.

Large de vue est une série de quarante-cinq photographies, comprenant principalement des autoportraits, réalisée en hommage au compositeur Erik Satie (1866-1925). Elle fonctionne comme une transposition de sa pièce pour piano *Aperçus désagréables* (1908-1912). L'installation d'Elina Brotherus s'étire au mur comme un panorama, comme pour embrasser l'horizon, et chaque mot gravé sur le verre reprend les indications de jeu du compositeur à l'adresse de l'interprète: « avec plaisir », « noblement », « retenir », etc.

En se représentant de dos, debout face à des paysages changeants, Elina Brotherus rappelle la peinture romantique, en particulier la célèbre *Femme devant le soleil couchant* peinte par Caspar David Friedrich en 1818. Elle est parfois spectatrice, face à un paysage mis à distance, parfois s'y glisse, comme pour s'y fondre et s'y dissoudre.

« Elle combine, dans une forme synthétique, autoportrait et figure romantique, introspection et représentation objective du monde, sentiment intime et universel. À y regarder de plus près, ce personnage se précise pour devenir une figure métaphorique de la vision, ou plutôt de la voyance. Il est voyant de quelque chose qu'il nous montre et qu'il cache en même temps. Il se pose comme le relais d'un regard, de notre regard de spectateur. »

Stéphanie Airaud, extrait du catalogue de l'exposition *Sans réserve*, MAC VAL, 2017, p. 50.



Elina Brotherus, *Large de vue, Hommage à Erik Satie*, 2006 (détail, « Seul »). Tirages argentiques couleur sur papier contrecollés sur aluminium, cadre, verre gravé. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Jacques Faujour. © Adagp, Paris, 2017.

Cette photographie est la première d'une série de onze images que Clément Cogitore qualifie de « natures mortes ». Il y a en effet disposé, en désordre, à même le sol d'un désert sec, plusieurs uniformes militaires états-uniens couleur sable, vêtements et casques. On peut imaginer qu'ils ont été abandonnés par des déserteurs, ou que ce sont des prises de guerre, voire des dépouilles. Comme des mues, ils gardent l'empreinte, la forme des corps absents.

Le motif pixélisé imprimé sur ces équipements est élaboré en vue de dissimuler les corps non pas à un observateur humain, comme le faisait le motif « jungle » ou d'autres systèmes de camouflage, mais à un capteur numérique. L'œil du drone, ou ici de l'appareil photo, ne sait pas distinguer les formes de corps du « bruit numérique » environnant. Les corps semblent absorbés dans le paysage. Est-ce que l'on existe toujours quand on disparaît des écrans ?



Clément Cogitore, *Digital Desert #1*, 2015. Photographie couleur numérique, tirage C-Print monté sous Diasec, 120×180 cm. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Clément Cogitore. © Adagp, Paris, 2017.

Dans son installation, Juliana Góngora soumet des objets familiers à des processus organiques. Elle emploie le sel comme matériau suggérant la conservation du vivant, la pérennité, un cycle de transformation semblable au cycle de la vie. Le sel est empaqueté dans des mouchoirs, et ces petits ballots sont suspendus, imbibés d'eau, au-dessus d'une dalle en terre. Le sel fond, les poches de tissu gouttent, des stalactites se forment. Deux autres ballots sont posés sur la toile d'un lit pliant appartenant à son père, tendant le tissu comme pourrait le faire un corps, et le sel dilué se diffuse dans la trame du tissu, produisant des cercles de matière cristallisée.

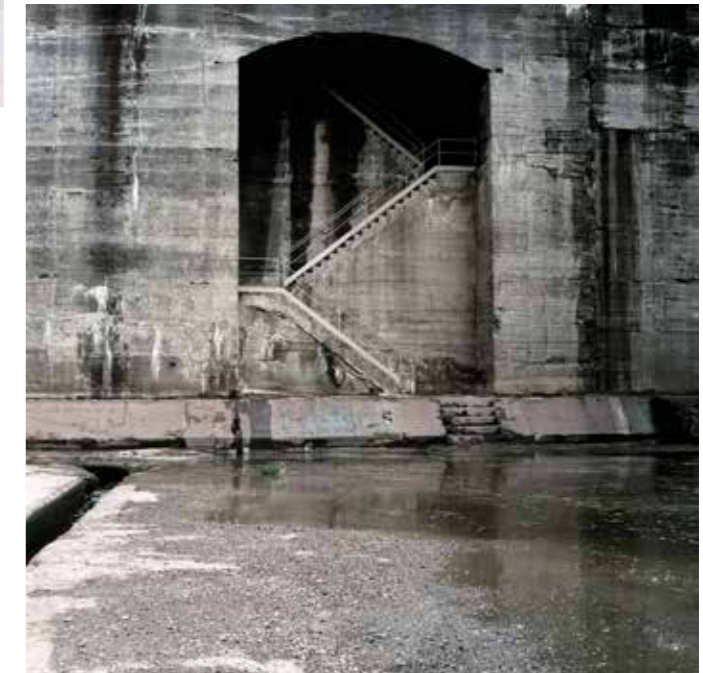
La proximité des formes et du mobilier avec le corps, leur fonction d'accueil et de soin, traduisent l'intention de l'artiste d'évoquer l'humain par le biais du souvenir et des affects.



Juliana Góngora, *Les humeurs*, 2017. Œuvre produite au MAC VAL dans le cadre du programme de résidences d'artistes et de l'Année France-Colombie. Détail de l'œuvre en cours de réalisation. Photo © Juliana Góngora.

Claire Adelfang photographie des vestiges industriels ou militaires, des lieux oubliés ou inaccessibles au public. Elle s'immerge dans l'atmosphère particulière de chacun de ces espaces pour en livrer une vision personnelle. Son objectif n'est pas de documenter les architectures en donnant à comprendre leur fonction passée, mais au contraire, par le cadrage, en isolant des rapports de lumière et de forme, de les rendre étranges, muettes, abstraites. Les trois vues présentées dans l'exposition *Sans réserve* proviennent d'infrastructures navales gigantesques, mais les photographies sont prises à hauteur d'homme, traduisant l'intimité de l'artiste avec son sujet.

Alcôve montre un des accès au fond d'une forme-écluse construite en 1933 pour permettre aux plus gros bateaux, dont le paquebot Normandie, d'accéder à un des bassins du port de Saint-Nazaire. En ménageant un très long premier plan, en rejetant le ciel hors-champ, l'artiste empêche l'observateur de se situer et de déchiffrer l'ouvrage de béton. Celui-ci a pourtant une valeur historique forte: il a été le lieu d'un raid britannique en mars 1942, à savoir l'opération Chariot. Il s'agissait d'endommager la forme-écluse par le biais d'explosifs pour empêcher le plus grand cuirassé de la marine allemande de s'y retrancher.



Claire Adelfang, *Alcôve*, 2011. Tirage argentique contrecollé sur aluminium, 120×120 cm. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © D.R.

En 1970, l'écrivain hongrois Ferenc Karinthy (1921-1992) décrit dans *Épépé* un environnement effrayant, celui d'une grande ville qui semble s'étendre à l'infini, dont l'activité ne connaît pas de répit, et où les personnes interagissent avec brutalité, comme de simples éléments d'un grand corps collectif. Le héros est Budaï, un linguiste hongrois qui s'y retrouve coincé suite à une méprise, et qui restera jusqu'à la fin totalement étranger à la langue et au fonctionnement en apparence insensé de cette civilisation. Dans cette métropole inhumaine, rappelant d'autres œuvres de science-fiction, Budaï fait l'expérience de l'isolement, de l'incommunicabilité et sent l'angoisse d'être privé de tout échange et de toute considération.

Le hall ne désemplit toujours pas, Budaï est bousculé, comprimé, il doit se frayer un chemin jusqu'au tourniquet de sortie. Le gros portier en fourrure et galon d'or le salue cette fois encore avec respect. Dans la rue la cohue n'a pas diminué non plus, la multitude tangue, oscille dans tous les sens formant des courants et des tourbillons. Tout le monde est pressé, halète, joue des coudes dans la masse; une petite vieille, un foulard sur la tête, pétarade à côté de lui en lui donnant un coup de pied dans la cheville et accessoirement quelques coups de coude dans les côtes. Sur la chaussée, les véhicules se suivent de près en essaims tout aussi denses, s'agglomèrent et redémarrent sans laisser nulle part une chance aux piétons de traverser, formant constamment des bouchons en un incessant fracas de moteurs et de klaxons: il voit toutes sortes de marques, des voitures et des camions, d'immenses remorques et de gigantesques véhicules de transport, des trolleybus, des autobus, mais il ne peut repérer aucune des fabrications connues de chez lui ou d'ailleurs. Il est manifestement perdu dans l'affluence du soir, et où qu'il tente d'y échapper, partant d'abord à droite, puis à gauche de son hôtel, la cohue est partout la même. Il tourne dans une rue latérale, une masse compacte de peuple y ondoie tout autant sur les trottoirs, comme les véhicules sur la chaussée, il avance à grand-peine. Il est vrai qu'il ne se hasarderait pas à aller trop loin, au risque de se perdre et de ne pas retrouver l'hôtel ensuite.

Des réclames lumineuses clignotent en hauteur; la plupart des magasins sont encore ouverts. Ils vendent de tout, avec un large choix dans les vitrines: des vêtements, des chaussures, de la vaisselle, des fleurs, de l'électroménager, des tapis, des meubles, des bicyclettes, des objets en plastiques, des cosmétiques, c'est ce qu'il aperçoit à première vue. Les clients sont nombreux partout, on voit des files qui serpentent à l'intérieur, souvent jusqu'à la rue. Les deux épiceries devant lesquelles Budaï est passé sont les plus remplies de monde, même le passage devant elles sur le trottoir est problématique car la

densité y dépasse toute mesure, tous ceux qui n'arrivent pas à se fourrer à l'intérieur s'accumulent devant la porte, formant des colonnes compactes : il juge sans espoir de parvenir à y acheter quelque chose.

Ferenc Karinthy, *Épépé*, Ozoir-La Ferrière, Éditions In Fine-Austral, 1996, pp. 15-16.

Henry David Thoreau

Paru en 1854, *Walden ou La vie dans les bois* est le récit d'une parenthèse de solitude dans la vie d'Henry David Thoreau (1817-1862). Le penseur et écrivain américain décide à l'âge de 28 ans de vivre seul dans une cabane qu'il s'est construite dans la forêt, à quelques kilomètres de sa ville natale, Concord, dans le Massachussetts. Il y vivra deux ans, à l'écoute de la nature, dans la plus grande frugalité, cultivant et vendant des haricots, observant les êtres vivants qui l'entourent et comment lui-même se transforme à leur contact. Le texte mêle développements philosophiques, réflexions subtiles sur les saisons, emprunts à de grands textes de morale ou d'éthique issus de traditions orientales, introspection, et récit du quotidien.

Mon plus proche voisin est à un mille de là, et nulle maison n'est visible que du sommet des collines dans le rayon d'un demi-mille de la mienne. J'ai tout à moi seul mon horizon borné par les bois ; d'un côté un aperçu lointain du chemin de fer, là où il touche à l'étang, et de l'autre la clôture qui borde la route forestière. Mais en grande partie c'est aussi solitaire là où je vis que sur les prairies. C'est aussi bien l'Asie ou l'Afrique que la Nouvelle-Angleterre. J'ai, pour ainsi dire, mon soleil, ma lune et mes étoiles, et un petit univers à moi seul. [...] Encore l'expérience m'a-t-elle appris quelquefois que la société la plus douce et tendre, la plus innocente et encourageante, peut se rencontrer dans n'importe quel objet naturel, fût-ce pour le pauvre misanthrope et le plus mélancolique des hommes. Il ne peut être de mélancolie tout à fait noire pour qui vit au milieu de la Nature et possède encore ses sens. Jamais jusqu'alors n'y eut telle tempête, mais à l'oreille saine et innocente ce n'était que musique éolienne. Rien ne peut contraindre justement homme simple et vaillant à une tristesse vulgaire. Pendant que je savoure l'amitié des saisons j'ai conscience que rien ne peut faire de la vie un fardeau pour moi. La douce pluie qui arrose mes haricots et me retient au logis aujourd'hui n'est ni morne ni mélancolique, mais bonne pour moi aussi.

[...] Je trouve salutaire d'être seul la plus grande partie du temps. Être en compagnie, fût-ce avec la meilleure, est vite fastidieux et dissipant. J'aime à être seul. Je n'ai jamais trouvé de compagnon aussi compagnon que la solitude. Nous sommes en général plus isolés lorsque nous sortons pour nous mêler aux hommes que lorsque nous restons au fond de nos appartements. Un homme pensant ou travaillant est toujours seul, qu'il soit où il voudra. La solitude ne se mesure pas aux milles d'étendue qui séparent un homme de ses semblables. L'étudiant réellement appliqué en l'une des ruches serrées de l'université de Cambridge est aussi solitaire qu'un derviche dans le désert.

Henry David Thoreau, *Walden ou La vie dans les bois*, Paris, Gallimard, 2013, pp. 152-153 ; p.158.

« L'isolement » appartient aux *Méditations poétiques* d'Alphonse de Lamartine (1790-1869), recueil écrit en 1817, à un moment particulièrement mélancolique de la vie de l'auteur. Celui-ci s'est retiré dans la campagne bourguignonne pour faire le deuil d'une femme aimée. Le moment du jour et les détails du paysage sont pittoresques et romantiques, même s'ils n'apportent aucun réconfort au poète débordé par la tristesse. La correspondance entre les sensations offertes par le paysage et l'état d'âme intérieur est un des ressorts du romantisme, en peinture comme en littérature.

L'isolement

Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,
Au coucher du soleil, tristement je m'assieds ;
Je promène au hasard mes regards sur la plaine,
Dont le tableau changeant se déroule à mes pieds.

Ici, gronde le fleuve aux vagues écumantes ;
Il serpente, et s'enfonce en un lointain obscur ;
Là, le lac immobile étend ses eaux dormantes
Où l'étoile du soir se lève dans l'azur.

Au sommet de ces monts couronnés de bois sombres,
Le crépuscule encor jette un dernier rayon ;
Et le char vaporeux de la reine des ombres
Monte, et blanchit déjà les bords de l'horizon.

Cependant, s'élançant de la flèche gothique,
Un son religieux se répand dans les airs :
Le voyageur s'arrête, et la cloche rustique
Aux derniers bruits du jour mêle de saints concerts.

Mais à ces doux tableaux mon âme indifférente
N'éprouve devant eux ni charme ni transports ;
Je contemple la terre ainsi qu'une ombre errante :
Le soleil des vivants n'échauffe plus les morts.

De colline en colline en vain portant ma vue,
Du sud à l'aquilon, de l'aurore au couchant,
Je parcours tous les points de l'immense étendue,
Et je dis : Nulle part le bonheur ne m'attend.

Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières,
Vains objets dont pour moi le charme est envolé ?
Fleuves, rochers, forêts, solitudes si chères,
Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé !

Que le tour du soleil ou commence ou s'achève,
D'un œil indifférent je le suis dans son cours ;
En un ciel sombre ou pur qu'il se couche ou se lève,
Qu'importe le soleil ? je n'attends rien des jours.

[...]

Quand la feuille des bois tombe dans la prairie,
Le vent du soir s'élève et l'arrache aux vallons ;
Et moi, je suis semblable à la feuille flétrie :
Emportez-moi comme elle, orageux aquilons !

Alphonse de Lamartine, *Anthologie de la poésie française*, Marcel Jullian dir., Paris, Robert Laffont, 2005, pp.150-151.

Caspar David Friedrich

Pour cette représentation allégorique d'un rapport spirituel et empathique à la nature et à l'espace, le peintre romantique Caspar David Friedrich donne une très grande place au ciel et compose un paysage plutôt régulier et paisible. Si son personnage, comme souvent dans ses tableaux, est solitaire et de dos, offrant au spectateur une surface de projection et permettant d'évoquer la relation intime à l'environnement, il n'est pas en position de dominer la nature, de s'y mesurer de manière prométhéenne. Il s'y immerge par la couleur et en y progressant, comme pourrait l'indiquer l'amorce de chemin qui bifurque vers la droite et la profondeur de la composition.



Caspar David Friedrich (1774-1840), *Femme devant le soleil couchant*, 1818. Huile sur toile, 22×30,5 cm. Musée Folkwang, Essen, Allemagne. Photo © Museum Folkwang, Essen.

Félix Vallotton

Autour des années 1880, les artistes du mouvement Nabi (Maurice Denis, Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Félix Vallotton, etc.) empruntent aux estampes du Japon plusieurs éléments plastiques qui leur permettent de dépasser l'académisme de la peinture européenne. Ils abandonnent ainsi la perspective héritée de la Renaissance, où l'observateur est fixe et donne la mesure de l'espace, et le travail des volumes en modelé d'ombre et de lumière. Mais surtout, ils donnent un rythme très nouveau à leurs compositions en ménageant de larges « vides » ou en optant pour des cadrages décalés. Pour représenter un groupe de spectateurs du Théâtre du Châtelet, Félix Vallotton combine une vue plongeante et frontale, concentre les personnages dans un seul coin, et fait disparaître la ligne d'horizon. L'espace paraît plat et le spectacle lui-même est hors-champ.



Félix Vallotton (1865 - 1925), *La troisième galerie du théâtre du Châtelet*, 1894. Huile sur carton marouflé sur bois, 49,7×61,7 cm. Musée d'Orsay, Paris. Photo © Musée d'Orsay / RMN.

Le 24 août 79, le Vésuve entre en éruption et détruit en partie la ville de Pompéi. La majorité des habitant-e-s de la ville peut s'enfuir, mais les cendres, la chaleur, les débris d'architecture tuent plus de mille personnes. Les premières fouilles sont conduites en 1709.

« Les fouilles ont mis au jour une ville figée au moment exact de l'éruption, il y a plus de 1900 ans. L'état de conservation du site provient de la couche de matériaux éruptifs – jusqu'à 7 mètres – qui a recouvert le site et l'a protégé des pillages et des intempéries. Les cendres ont également brûlé tous les tissus vivants, puis se sont déposées, créant à la fois une gaine protectrice et une image en creux de l'objet détruit. Grâce à l'ingénieuse technique de moulage développée par Giuseppe Fiorelli qui fait couler du plâtre au sein des poches de cendre (la décomposition des matières organiques crée un espace vide au sein de ces poches) avant de briser la coque de cendre durcie, on peut voir aujourd'hui les victimes dans l'attitude où la mort les a surpris? »

Extrait de la notice Wikipédia consacrée à Pompéi:
<https://fr.wikipedia.org/wiki/Pomp%C3%A9i>



Moulages en plâtre de corps retrouvés ensevelis dans les décombres, Via Nocera, Pompéi. Photo © D.R.

Evgueni Khaldei

Pendant la Seconde Guerre mondiale, le photographe ukrainien Evgueni Khaldei (1917-1997) a combattu dans l'Armée rouge et en même temps photographié les personnes, les décombres, les morts, les destructions. Il a également « couvert » le procès de Nuremberg et plusieurs conférences de paix. Au cours de l'été 1946, il se trouve à Paris alors que les belligérants (à l'exception de l'Allemagne) négocient un traité de paix, qui sera signé le 10 février 1947. Les sessions sont à huis clos. La photographie de Khaldei traduit la solennité de la rencontre, puisque les casquettes et chapeaux restent « au vestiaire », et fonctionne comme une synecdoque : l'accessoire témoigne d'une présence, même hors-champ, par-delà la porte fermée. Les galons, couleurs, formes des couvre-chefs peuvent permettre l'identification des militaires ou des civils soviétiques, américains, polonais, français, italiens, hongrois, etc.



Evgueni Khaldei, *La première conférence de paix, Paris, juillet 1946*. Photographie noir et blanc, tirage gélatino-argentique, 45,2×59,2 cm. Collection de Ernst Volland et Heinz Krimmer. Photo © Evgueni Khaldei.

William Hogarth

Le peintre anglais William Hogarth (1697-1764) est un observateur souvent satirique de son époque, de l'aristocratie, des mécanismes du pouvoir, mais aussi du peuple. Ici, il exécute sur commande le portrait d'un groupe d'amis, appartenant au même milieu, influents à la cour, et hommes politiques partisans des *whigs*. Les échanges de regard, le partage de fruits et de vin, la présence d'une barque, indiquent leur familiarité. Mais le tableau comporte d'autres messages moins explicites : le personnage à gauche, qui regarde un clocher avec sa longue-vue, n'est pas aristocrate. C'est un pasteur, un scientifique, mais surtout un franc-maçon rénovateur, comme deux des personnages ainsi que le peintre lui-même. On peut alors comprendre la clef et le plan d'architecture comme des signes de reconnaissance. Par ailleurs, les deux personnages qui, de trois-quarts, regardent vers le spectateur et le peintre, comme complices, étaient liés par une relation amoureuse. L'un est John Hervey, le commanditaire du tableau. On peut alors voir ce portrait de groupe comme un hommage à leur proximité clandestine.



William Hogarth, *John Hervey et ses amis*, vers 1740. Huile sur toile, 101,6×127 cm. Ickworth, The Bristol Collection (The National Trust). Photo © NTPL/John Hammond.

Dans le laboratoire de l'art

De nombreux artistes d'aujourd'hui conçoivent leur démarche créative sur le modèle du laboratoire de recherche. Ils font appel aux méthodes et à l'imaginaire des sciences et de l'expérimentation pour produire des œuvres dans le champ des arts visuels, de la danse ou de la musique.

Ces œuvres, volontairement traversées par une expérience et dont les auteurs ne préméditent pas le résultat final, remettent en question le mythe de l'artiste visionnaire et tout-puissant. Elles mettent en scène le rapport entre l'artiste et la matière, et déjouent l'idée du secret d'atelier.

Des œuvres de l'exposition *Sans réserve* sont présentées ci-dessous selon une analogie avec des démarches d'expérimentations scientifiques.

Mettre en place un protocole d'expérience

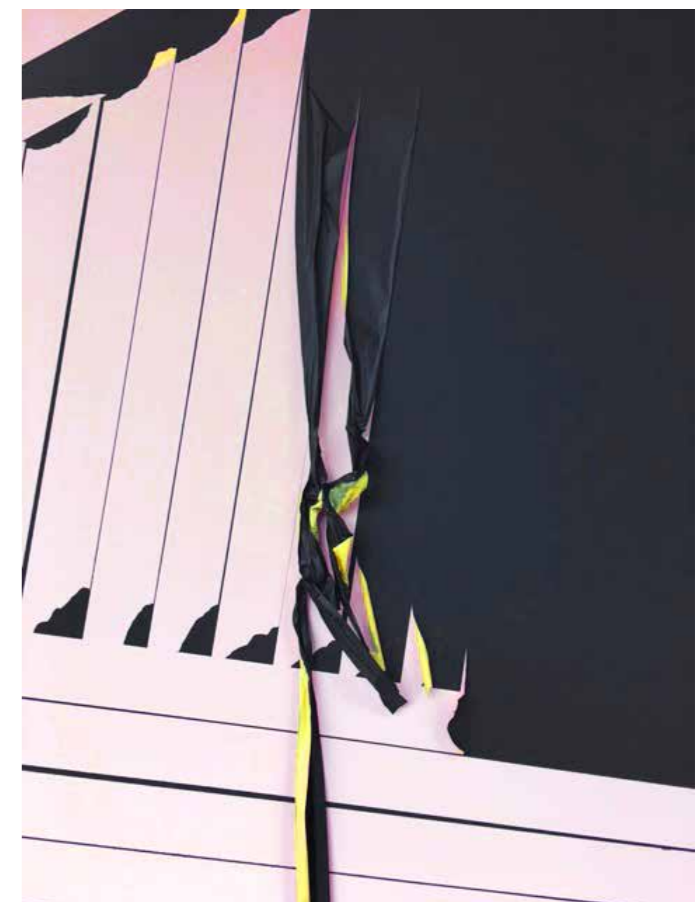
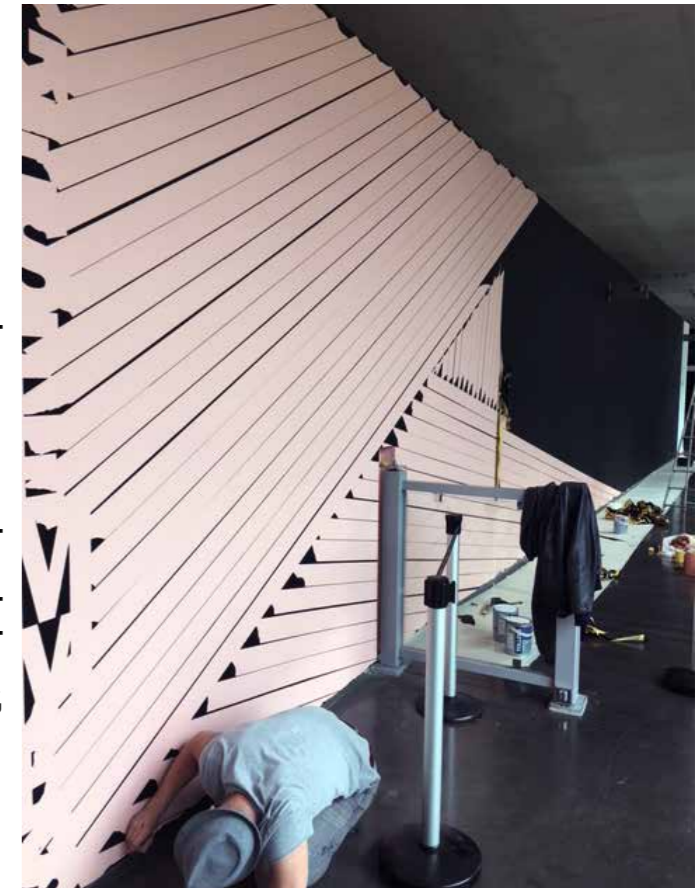
Sylvie Fanchon

Depuis le début des années 1990, Sylvie Fanchon suit un ensemble de règles préalablement fixées pour peindre. Elle se restreint à l'usage de deux couleurs par tableau, toujours appliquées en aplat, interrogeant sans cesse le rapport entre deux valeurs colorées.

Dans la série des *Tableaux Scotch* auquel appartient le grand mural *SAGESFEMMES* réalisé spécifiquement pour le MAC VAL, l'artiste applique une première couleur puis positionne des bandes adhésives à la surface du tableau avant de recouvrir le tout de noir. Lors du retrait des scotchs, les motifs apparaissent alors en réserve. Ces compositions révèlent la superposition délicate des peaux de peinture, troublant la relation entre le fond et la forme. En travaillant en série à partir d'un même principe, l'artiste semble pouvoir explorer l'épuisement des possibles ouverts par un système restrictif, sans que ne se pose la question du sujet.



Sylvie Fanchon, *SAGESFEMMES*, 2017. Acrylique, dimensions variables, production MAC VAL. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Marc Damage.



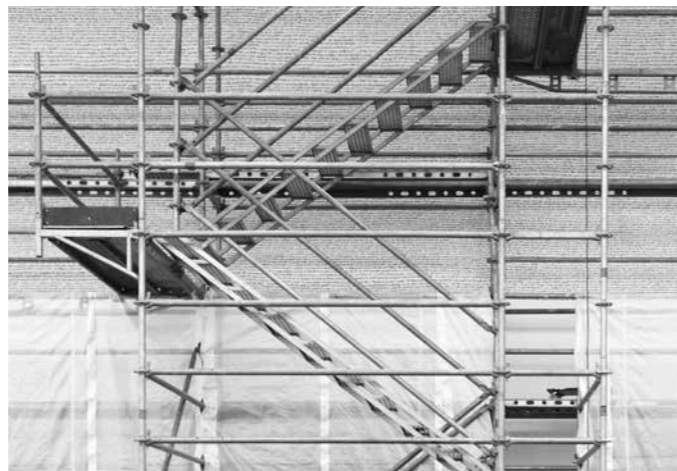
Vues de l'œuvre *SAGESFEMMES* en cours de réalisation. Acrylique, dimensions variables, production MAC VAL. Prises de vue réalisées par l'équipe du MAC VAL. Photos © D.R.

Mettre en place un protocole d'expérience

Jean-Christophe Norman

Performeur et plasticien, Jean-Christophe Norman réécrit des extraits ou la totalité de romans illustres à la craie, à même le sol aux quatre coins de la Terre.

Invité par le MAC VAL, Jean-Christophe Norman a proposé un protocole de création sous forme d'une longue performance : réécrire son livre *Grand Mekong Hotel* (constitué de plusieurs centaines de pages) en recouvrant la plus haute cimaise du musée, dans un rectangle. Par cette action de recouvrement, il immerge le visiteur dans la dimension plastique et picturale de l'écriture. Si notre première envie est de décrypter le texte, nous sommes vite confrontés à la réalité. Nous naviguons au cœur du récit, voyagons à travers les mots, dérivons parmi les pans de lignes. Par le geste de l'artiste, l'écriture est associée au temps, à l'espace, au corps et au déplacement.



Vues de l'installation *Terre à terre* en cours de production à vue du public, en mars 2017. Encre sur mur, 7 m x 20 m. Production MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photos © Jean-Christophe Norman.



Tester des réactions chimiques

Dove Allouche

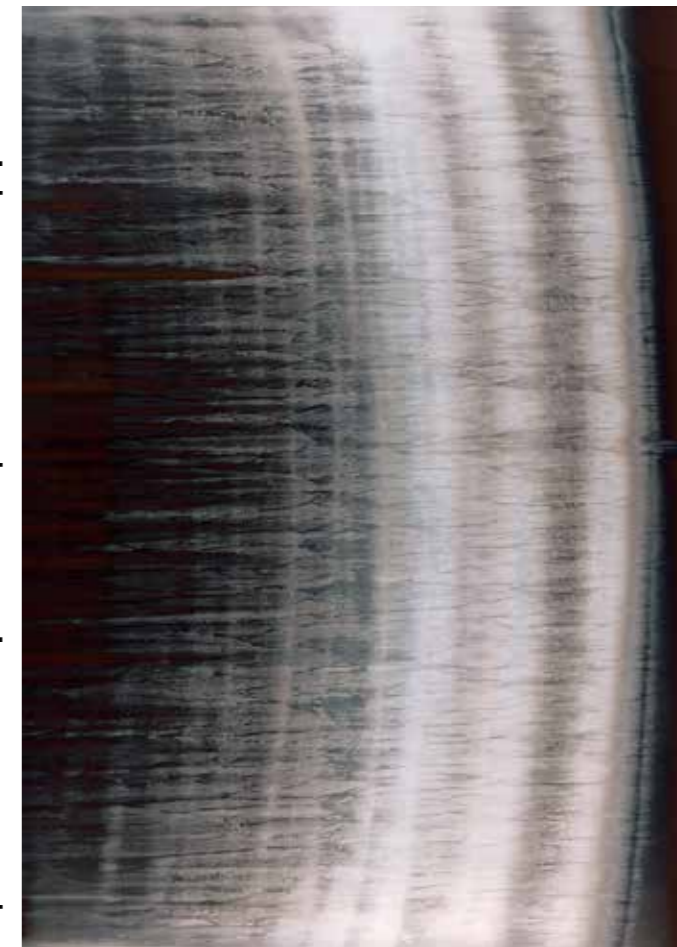
Dans *Sunflower*, Dove Allouche revisite une technique traditionnelle de fabrication de miroir et la croise avec une technique photographique. L'œuvre a été réalisée dans une cabine d'argenture, une pièce où toutes les sources de lumière sont occultées. L'artiste a travaillé sur du papier photographique Cibachrome, appartenant à une « préhistoire photographique » car il n'est plus produit.

Étape 1: dans le noir complet, de l'étain liquide est pulvérisé sur le papier photosensible en plusieurs couches avec un pistolet. Cet étain sert d'accroche.

Étape 2: toujours dans le noir complet, de l'argent pur liquide est pulvérisé au pistolet. Plus une zone a reçu d'argent, plus elle sera réfléchissante.

Étape 3: Dove Allouche ouvre les rideaux. La lumière fait réagir le papier Cibachrome non recouvert par l'amalgame étain-argent. Des zones couleur bronze apparaissent. La réaction photosensible du papier Cibachrome se stabilise au séchage.

L'artiste qualifie ces images d'héliotropiques. Comme le tournesol, elles sont sensibles à la lumière. Les œuvres de Dove Allouche sont souvent porteuses de paradoxe: dans le cas de *Sunflower*, l'œuvre est faite dans l'obscurité mais cherche la lumière pour apparaître. Autre paradoxe: elle est le fruit d'un procédé photographique donc de reproduction de l'image. Pourtant, il est extrêmement difficile de traduire fidèlement cette œuvre en photographie pour en restituer la matière et ses miroitements.



Dove Allouche, *Sunflower*, 2015. Étain et argent sur papier Cibachrome, 180 x 126 cm. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Dove Allouche.

Tester des réactions chimiques

Jérôme Robbe

En 2011, Jérôme Robbe étale sur les 375 m² de la terrasse du Musée Chagall de Nice des tonnes de peinture et de plaques de marbre récupérées sur des chantiers. Pendant neuf mois, il laisse ce paysage de peinture évoluer et sécher lentement au gré des réactions chimiques, des changements climatiques, sous les yeux des visiteurs. Lors du démontage de cette installation, qui était vouée à disparaître, il décide d'en conserver une partie. Il découpe et roule une bande de la peinture, qu'il recycle en une machine à produire et vendre de la peinture « au mètre ». Ainsi, l'expérience picturale de l'installation originelle se transforme en une évocation de son antithèse : un dispositif industriel de production de tableaux. Les gestes de Jérôme Robbe évoquent les pratiques du *dripping* (peinture jetée, versée sur la toile posée au sol) ou du *all over* (composition sans centre ni bords) initiées par le peintre Jackson Pollock (1912-1956).



Jérôme Robbe, *Country Trash*, 2012. Structure de métal, marbre, peinture sur bâche, 160×170×600 cm. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Marc Damage. © Adagp, Paris, 2017.



Vue de l'installation de Jérôme Robbe *a.m/P.M* au Musée national Marc Chagall de Nice (26 juin - 7 novembre 2011). Peintures et marbre, 250 m². Photo © Pascal Mournard - François Fernandez. © Adagp, Paris, 2017.

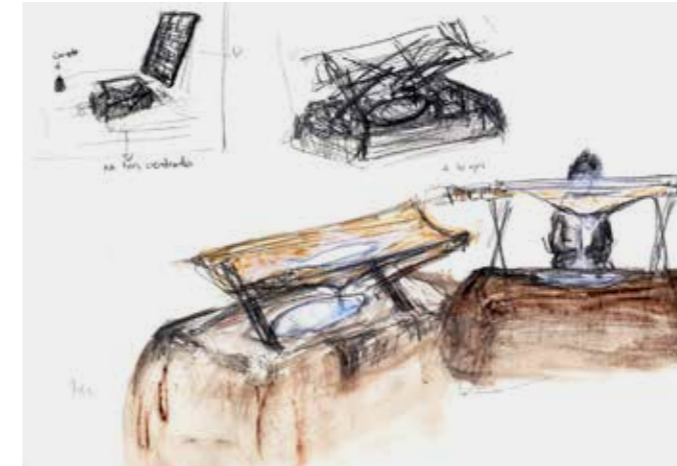
Tester des réactions chimiques

Juliana Góngora

Au MAC VAL, pour l'exposition *Les humeurs*, Juliana Góngora utilise le sel et la terre comme matériaux principaux. Des mouchoirs en tissu remplis de sel et imbibés d'eau, noués et suspendus au plafond, laissent s'échapper des stalactites, des larmes qui coulent sur un sol de terre. L'artiste s'intéresse à l'action des matériaux : par expansion, le sel agit sur les tissus, cristallise et rigidifie les matières. C'est une substance qui « conserve » et par extension qui « prend soin de ».

Dans le cadre de l'Année France-Colombie 2017 et de son programme de résidences, le MAC VAL invite Juliana Góngora (née à Bogota en 1988 où elle vit et travaille) pour une résidence de production de mai à juillet 2017. Dans ses sculptures, vidéos ou installations, Juliana Góngora explore les fonctionnalités et les possibilités de transformation de la matière. Elle réalise des œuvres poétiques qui évoquent subtilement la fragilité de la transformation et de l'équilibre.

Manifestation organisée dans le cadre de l'Année France-Colombie 2017.



Dessin préparatoire de l'artiste en vue de l'exposition *Les Humeurs* présentée au MAC VAL à partir du 21 octobre 2017. Photo © D. R.



Vue dans l'atelier, en préparation de l'exposition *Les Humeurs* présentée au MAC VAL à partir du 21 octobre 2017. Photo © D. R.

Benoît Maire

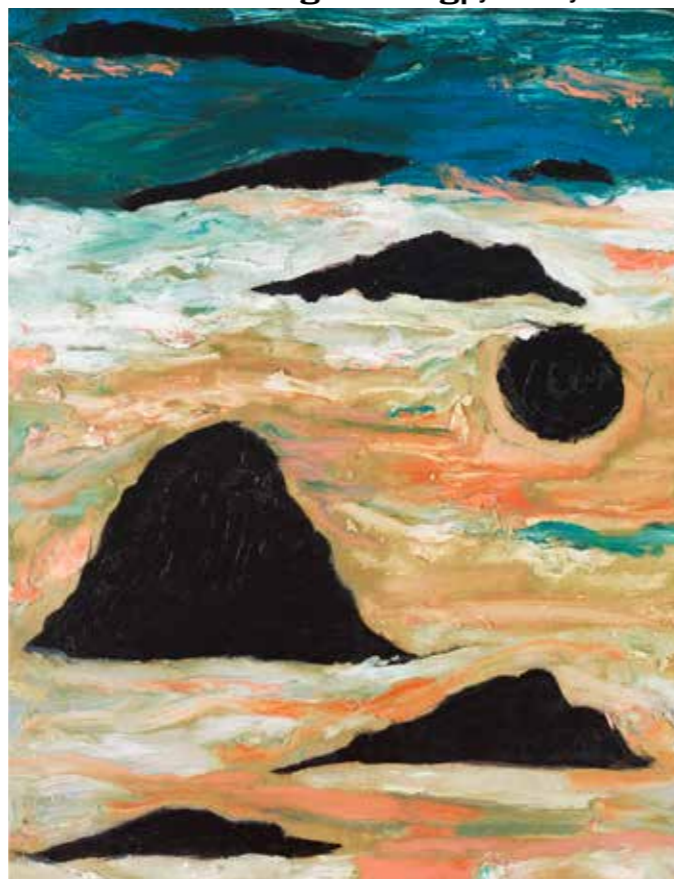
« Comment mesurer la vitesse de la course d'un nuage ? Comment donner corps à cette matière atmosphérique ? Ces interrogations l'animent, et c'est en peinture qu'il y répond. (...) »

Cette forme qui naît d'une simple courbe ou d'un aplat de couleur est sans cesse répétée dans la matière, envahit toutes les toiles. Benoît Maire expérimente la peinture, ses techniques et ses gestes. Il teste les pigments, les mélanges, parfois très dilués, coulant sur la toile tels des cieux diluviens, ou bien très chargés, explorant la matière picturale dans son épaisseur. Novice, il donne à voir ses expérimentations et revisite de nombreux courants picturaux. Certaines de ses peintures sont proches d'estampes japonaises, dans le traitement du sujet et l'occupation du format. D'autres rappellent les Nabis, associant une forme simplifiée, cernée, à de larges aplats mordorés. D'autres encore sont expressionnistes, tourmentées, romantiques. Les tracés maladroits de ces formes nuageuses sont dus aux imperfections des outils inventés et moulés par l'artiste, rassemblés dans *L'esthétique des différends*. »

Extrait du texte d'Anne-Laure Flacelière consacré aux œuvres de Benoît Maire dans le catalogue de *Sans réserve*, 8^e exposition des œuvres de la collection du MAC VAL.



Benoît Maire, *Peinture de nuages*, 2015. Huile sur toile, 150×100 cm. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Marc Domage. © Adagp, Paris, 2017.



Benoît Maire *Peinture de nuages*, 2016. Huile sur toile, 65×50 cm. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Marc Domage. © Adagp, Paris, 2017.

Oliver Beer

Au cœur de l'œuvre de l'artiste britannique Oliver Beer, les interactions entre l'espace architectural et la voix humaine alimentent un corpus de performances acoustiques, de vidéos, de partitions et d'installations, nommé le *Resonance Project*. Ce projet évolue au gré des lieux investis. Ici, l'œuvre est fondée sur une partition arrangée pour deux voix et deux pianos que l'artiste a composée durant son enfance. Les protagonistes de cette vidéo ont l'âge qu'il avait alors. La pièce fut jouée à l'occasion de l'ouverture de la nouvelle salle de concert du Performing Arts Centre de Sevenoaks (Kent, Royaume-Uni).

Le montage et les prises de vue de cette vidéo mettent en scène, d'une manière poétique et mystérieuse, le processus physique de résonance et comment les ondes sonores générées par les enfants se propagent dans les pianos ainsi qu'au sein de l'architecture.



Oliver Beer, *Composition for Two Pianos and an Empty Concert Hall*, 2011. Vidéo HD, couleur, son stéréo, durée 11'53". Photo © Oliver Beer.

Les recherches de Bastien Gallet portent sur la philosophie, l'art sonore et en littérature. Dans un ouvrage collectif sur la notion d'*experimental*, il analyse les démarches de Pierre Schaeffer en musique, de Wassily Kandinsky et Marcel Duchamp dans le champ des arts visuels pour définir la nature des œuvres que l'on dit « expérimentales », « processuelles » et parfois « *in progress* ».

L'expérimentation dont l'œuvre et les écrits de Duchamp dessinent les contours pourrait être ainsi caractérisée: 1/ elle opère dans l'ignorance volontaire de toute théorie de l'art et de tout système des arts: elle est hors esthétique; 2/ elle est très au fait des techniques des procédés, des fonctionnements, etc. (artistiques et artisanaux, la différence entre art et artisanat étant une considération esthétique); 3/ sa fin n'est pas l'œuvre (qui relève de l'esthétique) mais la forme (plus ou moins imprévisible) que produira le surgissement organisé (manipulé) du hasard; 4/ les expériences qu'elle met en branle n'ont en droit pas de fin (les hypothèses qu'elles soumettent ne sont pas vérifiées, seulement énoncées), sont *stoppées (rentrayées)* par un objet (qu'on expose et qui devient *par hasard*, du seul fait de sa rencontre physique avec une institution – par exemple le musée –, l'œuvre), mais sont indéfiniment répétables et donc effectivement fertiles (productives d'inframince); 5/ elles traversent les arts, les techniques et les savoirs, redistribuant à chaque fois autrement leurs identités et leurs différences.

Ajoutons tout de suite que Duchamp n'est pas un cas isolé. Pour revenir sur les exemples dont je suis parti, les musiciens n'auront cessé tout au long du 20^e siècle d'ajuster, de rentrer et d'emboutir, c'est-à-dire de tenter des connexions hasardeuses et injustifiées entre des instruments et des objets, des objets et des corps, des objets entre eux et des morceaux de toutes choses systématiquement détournées de leur usage, puis de construire des machines à reproduire et à amplifier soniquement ces contacts désordonnés afin que l'expérience n'en finisse pas.

Extrait de l'article de Bastien Gallet « Brûler toute esthétique » publié dans *In actu – De l'experimental dans l'art*, ouvrage dirigé par Elie During, Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm et Dork Zabunyan, publications des Marquisats. École supérieure d'art de l'agglomération d'Annecy, Les Presses du Réel, 2009.

Cité et mis en contexte par Bruno Latour (sociologue, anthropologue et philosophe des sciences), le philosophe Étienne Souriau explore le moment de la recherche et de la découverte dans l'acte de création.

C'est là l'innovation philosophique la plus importante de Souriau, celle qu'il désigne du beau mot d'instauration. Comment saisir « l'œuvre à faire » en évitant de devoir choisir ce qui vient de l'artiste et ce qui vient de l'œuvre, voilà ce qui l'intéresse avant tout (Souriau, 1956).

Pour comprendre l'obsession de Souriau, prenons une des nombreuses descriptions qu'il fait de l'acte de création : « Un tas de glaise sur la sellette du sculpteur. Existence réique¹ indiscutable, totale, accomplie. Mais existence nulle de l'être esthétique. Chaque pression des mains, des pouces, chaque action de l'ébauchoir accomplit l'œuvre. Ne regardez pas l'ébauchoir, regardez la statue. À chaque action du demiurge, la statue peu à peu sort de ses limites. Elle va vers l'existence – vers cette existence qui à la fin éclatera de présence actuelle, intense et accomplie. C'est seulement en tant que la masse de terre est dévouée à être cette œuvre qu'elle est statue. D'abord faiblement existante, par son rapport lointain avec l'objet final qui lui donne son âme, la statue peu à peu se dégage, se forme, existe. Le sculpteur d'abord la pressent seulement, peu à peu l'accomplit par chacune de ces déterminations qu'il donne à la glaise. Quand sera-t-elle achevée ? Quand la convergence sera complète, quand la réalité physique de cette chose matérielle et la réalité spirituelle de l'œuvre à faire se seront rejointes et coïncideront parfaitement ; si bien qu'à la fois dans l'existence physique et dans l'existence spirituelle, elle communiera intimement avec elle-même, l'un étant le miroir lucide de l'autre ».

L'erreur d'interprétation serait évidemment de croire que Souriau décrit ici le passage d'une forme à une matière, l'idéal de la forme passant progressivement à la réalité, comme une potentialité qui deviendrait simplement réelle à travers le truchement de l'artiste plus ou moins inspire². Il s'agit au contraire d'une instauration, d'un risque pris, d'une découverte, d'une invention totale : « Mais cette existence croissante est faite comme on voit, d'une modalité double enfin coïncident dans l'unité d'un seul être progressivement inventé au cours de ce labeur. Souvent nulle prévision : l'œuvre terminale est toujours jusque là un certain point une nouveauté, une découverte, une surprise. C'est donc cela que je cherchais, que j'étais destiné à faire ».

Ce qui fascine Souriau dans l'art (comme ce qui me fascine dans le laboratoire), c'est le *faire faire*, c'est le *faire exister*, c'est-à-dire la réplification, la redondance, le rebondissement de l'action par l'artiste (ou par le chercheur) et le recueil de l'œuvre (ou l'autonomie du fait).

- 1 « Réique » est un néologisme pour parler de la chose phénoménale d'abord puis objective ensuite.
- 2 Opposition classique introduite par Deleuze entre le couple potentiel / réel et le couple virtuel / actuel. C'est le second qui intéresse Souriau, ce qui explique d'ailleurs l'intérêt que lui porte Deleuze.

Texte extrait de l'article de Bruno Latour « Prendre le pli des techniques », édité dans le numéro spécial de la revue *Réseaux* (coordonné par Christian Licoppe), août-septembre 2010, Vol. 28, n°163. Texte téléchargeable dans son intégralité sur le site Internet de Bruno Latour : <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/122-LICOPPE-PLI-TECH-FR.pdf>.

John Cage

John Cage travaille sur le son des pianos dès la fin des années 1930 : il fixe des objets (vis, dés à coudre, gommes, morceaux de tissus, pièces métalliques, etc.) qui modifient la vibration et donc la résonance des cordes lorsque qu'un pianiste en joue. Acteur majeur de la musique expérimentale, John Cage est célèbre comme initiateur d'une passerelle entre le travail sur le son et les arts plastiques, s'inspirant entre autre beaucoup des idées et des manières de faire de Marcel Duchamp.

« Pour John Cage, libérer la musique consistait à la faire sortir de la forme fixe et, surtout, à accepter le son comme un organisme autonome, le laisser se déployer en dehors de toute considération logique ou esthétique car les sons préexistent dans la nature et le rôle du compositeur est précisément de les libérer. » (Extrait de la notice de l'Encyclopaedia Universalis)

Pour écouter une pièce de John Cage pour piano préparé, *Three Dances for Two Pianos*, enregistré en 1945 : <http://www.wnyc.org/story/piece-wartime-radio-history-john-cage/>



Portrait photographique du compositeur américain John Cage (1912-1992).
© John Cage Trust.

Marcel Duchamp

Le geste de l'artiste et le protocole de création de cette œuvre met en scène le rôle du hasard et du laisser-faire face à la matière dans l'expérimentation artistique.

« 3 stoppages étalons Du hasard en conserve.1914.

L'idée de fabrication

– Si un fil droit horizontal d'un mètre de longueur tombe d'un mètre de hauteur sur un plan horizontal en se déformant à son gré et donne une figure nouvelle de l'unité de longueur. (...)

« Cette expérience fut faite en 1913 pour emprisonner et conserver des formes obtenues par hasard, par mon hasard. Du même coup, l'unité de longueur : un mètre, était changé d'une ligne droite en une ligne courbe sans perdre effectivement son identité en tant que mètre, mais en jetant néanmoins un doute pataphysique sur le concept selon lequel la droite est le plus court chemin d'un point à un autre. »

Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, collection « Champs essais », 1994.



Marcel Duchamp, *3 Stoppages-Étalons*, 1913-1914, réplique de 1964. Assemblage, 28×129×23 cm. Collection du Musée national d'Art moderne, Paris. Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP. © Succession Marcel Duchamp. Adagp, Paris, 2017.

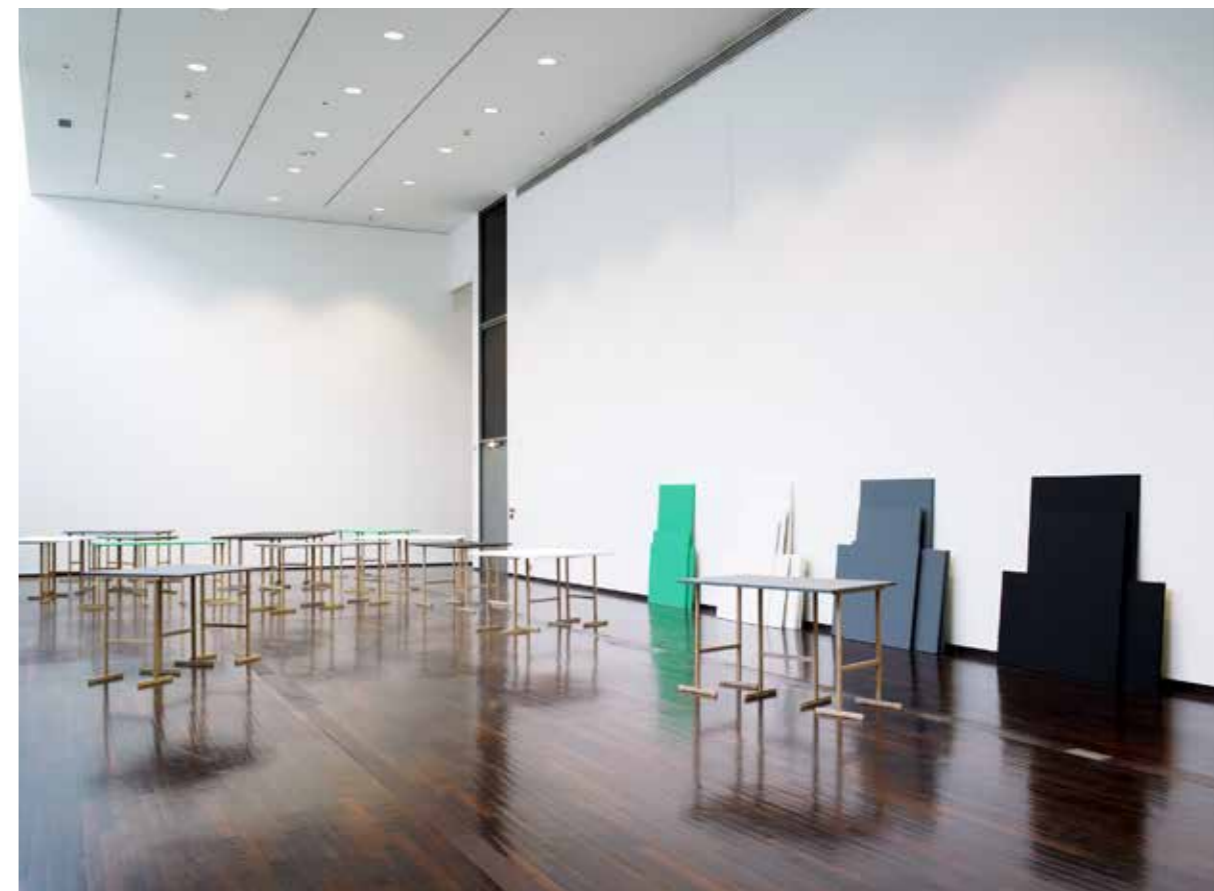
Claude Rutault

Claude Rutault met le protocole au centre de son travail de peintre. Plutôt que de réaliser directement les tableaux, il choisit d'écrire la peinture sous forme de *définitions/méthodes*. Il existe un recueil complet de celles-ci qui, sous forme de recettes de conception, de modes d'emploi conceptuels, explorent l'interaction entre l'artiste, l'œuvre et le « preneur en charge » (collectionneur, institutions culturelles, galerie d'art, etc.).

Le MAC VAL conserve une *définition/méthode* dans sa collection. Depuis l'ouverture du musée, celle-ci a déjà été exposée plusieurs fois. En voici deux actualisations différentes : l'une en 2005 lors de la première présentation de la collection à l'ouverture du MAC VAL. La seconde en 2014, dans le cadre de l'exposition de la collection *Avec et sans peinture*. Grâce à son principe, l'artiste crée des œuvres qui s'adaptent à leur milieu d'exposition et qui prennent des formes différentes à chaque nouvelle présentation.



Claude Rutault, *d/m 264 - promenade n°4*, 1995. Actualisation de 2005, à l'occasion du Parcours #1 des œuvres de la collection du MAC VAL. Huile sur toile, tréteaux de bois. Nombre de toiles variables selon l'arrangement choisi par l'artiste. Photo © Jacques Faujour.



Claude Rutault, *d/m 264 - promenade n°4*, 1995. Actualisation de 2014, à l'occasion de l'exposition des œuvres de la collection du MAC VAL *Avec et sans peinture*. Huile sur toile, tréteaux de bois. Nombre de toiles variables selon l'arrangement choisi par l'artiste. Photo © Marc Damage.

Dieter Roth

« À travers la multiplicité de ses pratiques artistiques, Dieter Roth met en avant les principes opposés de construction et de destruction dans le but de les rapprocher. Dans cette optique, il s'intéresse aux processus de changement, en choisissant des matériaux organiques. En 1969, il présente ainsi du lait caillé sur du papier ou des tas de moisissures pour l'exposition *Decomposition* à la Galerie Art Intermedia à Cologne. *Big Island* relève de ces recherches: de la matière organique en décomposition est présentée sous une bulle en Plexiglas. Si le spectateur essaie d'identifier la matière exposée, en menant une fouille quasi archéologique du regard, il se heurte à un magma de pourriture dans lequel il est impossible de différencier quelque élément que ce soit: sa perception et son interprétation jouent donc un rôle majeur dans la lecture de l'œuvre. Le recours aux produits alimentaires en putréfaction pointe la souffrance de ce qui s'altère, mais permet surtout à Dieter Roth d'insister là encore sur la dégradation de l'œuvre d'art qui, contrairement aux idées convenues, n'est pas éternelle et ne doit surtout pas l'être. Il déclare à ce propos: " Tout a commencé de la manière suivante: je voulais faire des choses qui tombent en poussière". »

Extrait du catalogue *Collection art contemporain - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, sous la direction de Sophie Duplaix, Paris, Centre Pompidou, 2007.



Dieter Roth, *Big Island*, 1971-1975. Bois, métal, carton, matière organique, plastique, plexiglas, 168×167,5×34 cm. Panneau mural en relief: techniques mixtes sous bulle de plexiglas avec cadre et support en bois peint. Collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, 2008. Photo © Bertrand Prévost - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP © Dieter Roth Estate.

Visions

Voir, pour pouvoir représenter. Mais à partir de quel point de vue? Comment les manières de voir le monde, au moyen d'outils techniques et conceptuels, jouent sur les manières de le représenter? Dans un même mouvement, comment ces représentations influencent notre rapport au monde et au paysage? Du macro au micro selon les outils de vision utilisés, du dehors, de face ou au milieu selon le dispositif proposé, vision binoculaire ou œil machine, de l'illusion de la perspective à l'immersion dans un panorama, les artistes de l'exposition *Sans réserve* nous offrent un répertoire de manières de voir et de faire image.

Amélie Bertrand

Ce qui intéresse Amélie Bertrand c'est le décor et la surface. Elle n'entreprend jamais de créer des espaces réels, uniquement des espaces peints, supprimant toute unité de temps comme de lieu.

Dans *Palmiers* la perspective est faussée, un semblant de profondeur attire vers un arrière-plan bouché, presque inexistant. Les arbres et leurs ombres portées sont contradictoires.

Avec *Electric Dream*, les plans se concurrencent dans une surenchère de motifs végétaux, mêlant, à diverses échelles, branches et feuillages, tandis que la transparence de certaines superpositions accentue le trouble visuel.

Elle détoure puis compose ses tableaux sur ordinateur avec des images issues d'Internet et de catalogues de bricolage. Cette première étape lui permet de vider l'image de tout indice contextuel. Se constitue ainsi un répertoire de motifs qui se côtoient dans une organisation frontale.

Ses images se composent entre aplats, dégradés et profondeur dans des constructions spatiales complexes. Ces décors illusionnistes s'inscrivent dans une tradition picturale allant des débuts de la perspective jusqu'à la Pop culture.



Amélie Bertrand, *Electric Dream*, 2016. Huile sur toile, 220×180 cm. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Aurélien Mole. © Adagp, Paris, 2017.



Amélie Bertrand, *Palmiers*, 2014. Huile sur toile, 150×130×4,5 cm. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Aurélien Mole. © Adagp, Paris, 2017.

C'est dans le désert d'Atacama au Chili, en 2014, que Christian Boltanski a créé l'installation *Animitas*. Des centaines de clochettes rituelles japonaises résistent aux éléments extrêmes en ce lieu inhospitalier, pourtant chargé de la mémoire des hommes, de la Préhistoire jusqu'à la dictature d'Augusto Pinochet. De cette installation, l'artiste a conservé la trace dans un enregistrement vidéo. Pour le MAC VAL, il a désiré créer une œuvre qui propose de vivre cette expérience du passage du temps et du recueillement.

En collaboration avec les architectes Mauricio Pezo et Sofia von Ellrichshausen, Christian Boltanski fait construire un bâtiment à l'architecture spécifique. Conçu tout en courbe, il sert à la fois d'écran incurvé et de scène pour recevoir la vidéo projetée et son décor qui prolonge l'image, afin de renforcer l'immersion du regardeur dans le paysage proposé. Cette architecture, tel un panorama, s'offre aux visiteurs pour faire vivre, l'espace du temps désiré, une expérience du silence, du temps suspendu, des retrouvailles avec des inconnus.



Christian Boltanski, Mauricio Pezo, Sofia Von Ellrichshausen, *PANORAMA, Bell Pavilion, Animitas*, 2016. Installation mixte, architecture, vidéo full HD, couleur, son, durée 13h16'. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Marc Domage. © Adagp, Paris, 2017.

Large de vue est une série de quarante-cinq photographies, composée de paysages où figurent parfois une femme de dos : l'artiste.

En s'approchant, on peut voir que chaque photographie comporte une instruction gravée sur la vitre, donnant ainsi un équivalent littéraire, parfois décalé par rapport à ce qui nous est montré. On peut y voir une autre référence à Erik Satie qui de la même manière, donnait des indications sur ses partitions.

Certains, tels « visible » ou « à voir », sont mis en correspondance avec les paysages où le regard est invité à se promener ou à se heurter au personnage de dos. Elle combine, dans une forme synthétique, autoportrait et figure romantique, introspection et représentation objective du monde. Spontanément, le personnage de dos, debout dans un paysage immense, évoque la figure du peintre romantique du 19^e siècle, celle de Caspar David Friedrich : individu solitaire face au monde, au réel. À y regarder de plus près, ce personnage se précise pour devenir une figure métaphorique de la vision, ou plutôt de la voyance. Il est voyant de quelque chose qu'il nous montre et qu'il cache en même temps.



Elina Brotherus, *Large de vue. Hommage à Erik Satie (2006)*. Tirages argentiques couleur sur papier contrecollés sur aluminium, cadre, verre gravé. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Jacques Faujour. © Adagp, Paris, 2017.

Clément Cogitore a réalisé les photographies de la série *Digital Desert* dans le désert marocain, en parallèle du tournage de son film *Ni le ciel, ni la terre*. Tel un peintre utilisant tour à tour l'outil photographique ou cinématographique, il compose ici une nature morte.

Au centre d'un paysage minéral, dont la texture est renforcée par la grande définition de l'image, l'œil distingue difficilement un amas d'uniformes militaires. « Digital Desert » est le nom d'un camouflage développé par l'armée US au motif pixélisé conçu pour tromper les satellites et les drones.

Clément Cogitore explore les capacités perceptives de l'œil et du capteur numérique. Dépouilles, déserteurs, fantômes ? Les corps se sont mystérieusement absentés, comme dématérialisés par une succession d'interfaces numériques. Reprenant l'esthétique hi-tech et épurée des outils digitaux, tablettes tactiles ou smartphones, le support accueillant l'image participe lui aussi de ce trouble sur la réalité de ce qui est vu.



Clément Cogitore, *Digital Desert #1*, 2012. Tirage C-Print sous Diassec, 120×180 cm. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Photo © Clément Cogitore. © Adagp, Paris, 2017.

Sophie Ristehlhueber développe un travail de séries déclinant les traces de souffrance sur les corps et les paysages. Cette photographie fut prise au Koweït en 1991, quelques mois après la fin de la guerre. Elle réalise là-bas la série *FAIT*, capturant les marques du conflit, dont elle isole ce cliché aérien qui lui rappelle *L'élevage de poussière* – photographie d'un détail du *Grand Verre* de Marcel Duchamp prise par Man Ray en 1920.

À cause de l'élevage de poussière se construit ainsi dans l'aller-retour entre l'infiniment grand et l'infiniment petit et signe la perte de repères qui illustre selon elle notre rapport au monde et aux images, notre difficulté à voir malgré les moyens techniques.

À travers la plasticité de l'image, elle interroge l'actualité politique mais aussi notre rapport à la représentation. Au-delà de sa propre histoire visuelle émaillée de références à l'histoire de l'art, elle sonde les dynamiques plus ou moins conscientes à l'œuvre dans nos manières de nous positionner pour observer et retranscrire le réel.



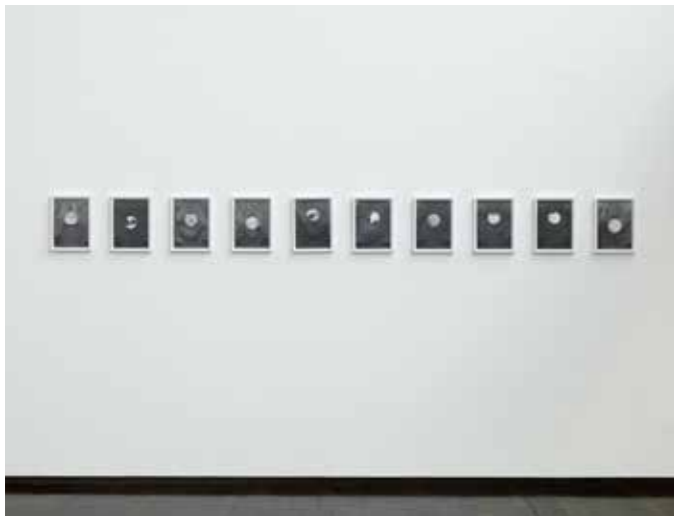
Sophie Ristehlhueber, *À cause de l'élevage de poussière*, 1991-2007. Tirage pigmentaire noir et blanc contrecollé sur aluminium, encadré sous plexiglas. Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2017.

Jean-Christophe Norman

Ojos est une série de dessins réalisés au graphite sur papier, à partir d'illustrations photographiques extraites de *La Dernière Expédition au mont Everest*. Ce récit, publié chez Payot en 1928, relate la disparition d'Andrew Irvine et George Mallory lors de l'ascension de l'Everest en juin 1924. Les deux alpinistes britanniques ont été vus pour la dernière fois sur la crête nord de l'Everest, à 8600 mètres d'altitude, et l'hypothèse qu'ils aient pu atteindre le sommet n'a jamais été confirmée. Images circulaires, perceptions éloignées de l'expédition données à voir à travers la lentille d'un objectif, ces reproductions ressemblent à des planètes, à des astres qui se détachent sur un fond sombre. Il faut les regarder attentivement pour distinguer les silhouettes des hommes de la cordée, se détachant comme des ombres chinoises sur la paroi blanche de l'Everest. Ces dessins d'aventure nous proposent un voyage imaginaire, dont la fin est à inventer. À travers cette série, Jean-Christophe Norman offre une réflexion sensible sur l'image, et plus largement sur sa représentation, sa révélation.



Détail, Jean-Christophe Norman, *Ojos*, 2014. Graphite sur papier, 29,7×21 cm (chaque). Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Jean-Christophe Norman. Photo © D.R.



Jean-Christophe Norman, *Ojos*, 2014. Graphite sur papier, 29,7×21 cm (chaque). Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. © Jean-Christophe Norman. Photo © Marc Damage.

Erwin Panofsky

Refusant de réduire la perspective à un simple problème technique ou mathématique, l'historien de l'art Erwin Panofsky (1892-1968) entend établir, à travers l'analyse de l'usage de la perspective angulaire de l'Antiquité à la Renaissance, que le recours à la perspective s'appuie sur une philosophie de l'espace qui est elle-même solidaire d'une philosophie de la relation entre le sujet et le monde.

Pour pouvoir opérer la construction d'une espace entièrement rationnel, c'est-à-dire infini, continu et homogène, on présuppose facilement dans toute cette « perspective centrale » deux données essentielles : d'abord, que notre vision est le fait d'un œil unique et immobile ; ensuite que le plan d'intersection de la pyramide visuelle peut à juste titre passer pour une reproduction adéquate de l'image visuelle. Or ces deux présupposés reviennent en vérité à faire hardiment abstraction de la réalité, s'il nous est permis dans ce cas de désigner « réalité » l'impression visuelle subjective. [...]

De cette structure propre à l'espace psychophysiologique, la construction qui vise à la perspective exacte fait radicalement abstraction. En effet, tout se passe comme si elle avait pour fin, et non seulement pour effet, de réaliser dans la représentation de l'espace cette infinité et cette homogénéité dont l'expérience immédiatement vécue de ce même espace ne sait rien, de transformer en quelque sorte l'espace psychophysiologique en espace mathématique. Elle nie par conséquent la différence entre le devant et le derrière, gauche et droite, corps et étendue intermédiaire (« espace libre ») afin de fondre l'ensemble des parties de l'espace et de ses contenus en un seul et unique quantum continu ; elle ignore que notre vision est le fait non pas d'un œil unique et immobile, mais de deux yeux constamment en mouvement et que, par conséquent, le « champ visuelle », prend la forme d'une sphéroïde ; elle ne se soucie pas d'avantage de l'énorme différence existant entre l'« image visuelle », psychologiquement conditionnée, qui transmet le monde visible à notre conscience et « l'image rétinienne » mécaniquement conditionnée qui se peint sur l'œil, organe anatomique. Et pourtant cette différence existe, car notre conscience possède une « tendance à la constance » à la constitution de laquelle collaborent vue et toucher et qui confère aux objets perçus une dimension et une forme attribuées à ces objets en tant que tels, conduisant ainsi à négliger sinon à ignorer les modifications apparentes qui, dans l'image rétinienne, affectent la dimension et la formes des objets.

Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, pp. 42-43.

Éric Janicot est historien de l'art et du graphisme. Il a écrit de nombreux ouvrages sur l'art moderne chinois du début du 20^e siècle, ainsi que ses relations et ses apports conceptuels avec l'art occidental.

La conception du paysage chinois est située à l'opposé de celle d'Occident. Le lettré fait partie intégrante de sa création tandis qu'en Europe, le choix d'un point de vue privilégié induit sinon une séparation, du moins une distance entre l'artiste et son modèle.

Selon Zong Baihua (écrivain et historien de l'art, 1897-1986), l'espace panoramique du paysage chinois- vue en plongée, contreplongée ou profondeur – définit un univers pictural qui englobe le spectateur. Son regard erre parmi les multiples éléments et sections qui composent le microcosme paysagé. De l'intérieur, il opère la lecture. Dans la construction perspective occidentale, la position de l'artiste et le point de focalisation sont uniques et facilement repérables. Tout comme le peintre, le spectateur se retrouve à l'extérieur de l'œuvre, du paysage. Une séparation entre sujet et nature est opérée. Zong Baihua semble ignorer, ici, l'épanouissement du paysage romantique européen qui développe des visions panoramiques où les convergentes curvilignes intègrent le spectateur à l'espace de l'œuvre. On peut considérer la salle des Nymphéas de l'Orangerie comme l'aboutissement de cet espace totalisant où le spectateur se retrouve à la manière de Monet, entouré par les étangs de Giverny. La conduite curviligne de la perspective linéaire étant remplacée par le choix de longs supports horizontaux concaves.

Pour Zong Baihua, la perspective albertienne est à l'origine de la fuite éperdue de l'homme occidental face à l'univers auquel il s'oppose fondamentalement.

Éric Janicot, *50 ans d'esthétique moderne chinoise*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, p. 68.

«L'œil n'a plus son rôle comme témoin historique», commente Harun Farocki (1944-2014) réalisateur et auteur allemand. Dans son travail, il met en évidence, grâce à un montage d'images récupérées, cette évolution des formes de la vision et de leur rôle à l'échelle politique. Aujourd'hui, de nombreuses images sont réalisées de manière autonome par des machines (satellites, drones, caméras de surveillance...) sans contrôle direct de l'œil humain. Dans le contexte de l'imagerie militaire, des machines intelligentes enregistrent seules les données du réel, sont en mesure d'analyser celles-ci et d'initier des actions mécaniques en dehors de toute intervention humaine. Ce phénomène se développe conjointement à celui d'une différenciation toujours plus incertaine entre les images de synthèse et les images photographiques.

André Habib: J'aurais une question concernant *Images du monde et inscription de la guerre* (1988), ainsi que *Œil/Machine* (2000). Vous vous êtes beaucoup intéressé aux vues aériennes, aux différentes formes de rationalisation de l'espace et de la réalité, qui nous placent, en effet, à distance du danger [...]. Dans ces images, l'humain est absent, la mort est complètement évacuée de l'image. Ces images apparaissent avec la guerre du Golfe. Aujourd'hui, quand on regarde le type d'images qui nous proviennent d'Irak, on assiste à autre chose. Ces images abstraites, «opérationnelles», ont été remplacées par des images prises par des journalistes intégrés dans le corps militaire. [...]. Croyez-vous que les images opérationnelles que nous avons vues lors de la première guerre du Golfe sont devenues obsolètes dans le contexte médiatique actuel? Y aurait-il une sorte de besoin de revenir à la «réalité», ou du moins de produire des effets de réalité?

Harun Farocki: Oui, en effet. Je crois qu'ils se sont trompés d'échelle. Ils avaient pensé qu'il était possible d'offrir une image strictement stratégique de la guerre, sans sang. Saddam a fait paraître [dans les journaux irakiens] des images où l'on voyait des centaines de morts, et personne ne voulait les publier [aux États-Unis], puisque tout le monde s'était aligné sur le modèle de cette image stratégique. Car au fond, on essayait de faire comme si l'armée irakienne n'existait pas vraiment.

«D'une image à l'autre: Conversation avec Harun Farocki», revue *Hors Champs*, mai-juin 2017, par André Habib et Pavel Pavlov, 20 décembre 2007. <https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article290#nh1>

Quand David Hockney (1937) a découvert l'ouvrage *La Perspective inversée* (1919) de Pavel Florenski (1882-1937), il y a vu la confirmation et la théorie de ce qu'il expérimentait en peinture depuis quelques temps déjà : des compositions dans lesquelles le regard élargit son champ suivant des lignes fuyant vers la gauche et la droite, au lieu de converger vers un axe ou un point central, conformément à la perspective telle qu'elle est définie à la Renaissance par Leon Battista Alberti (1404-1472).

Je me suis rendu compte que cela faisait plus de vingt ans que je maniais la perspective inversée, et que j'aurais dû développer tel et tel aspect. J'ai toujours joué avec la perspective, car j'ai toujours su qu'il y avait un problème. Tous les peintres savent qu'il y a un problème : elle ne fonctionne pas pour représenter ce qui est proche. Donc je m'y suis remis. Le concept m'apparaît plus clairement maintenant. Il fait de celui qui regarde le centre du tableau [...] tout le monde accepte la perspective et puis basta. L'affaire est réglée, toute l'idée qui sous-tend l'histoire de l'art c'est : on a fini par y arriver, elle est là pour rester. Alors qu'elle n'est qu'une loi d'optique, c'est tout. Et puis nous sommes entourés de photos, et la photo, c'est l'acmé de l'image-perspective. L'appareil photo « voit » de manière géométrique, alors que nous voyons de manière psychologique. Vous savez ce qu'Edvard Munch a dit sur la photo ? « La photo ne peut rivaliser avec la peinture, car elle n'entend rien de l'enfer ni du paradis... ». Je trouve cela très profond.

Interview de David Hockney : « Je ne pense pas qu'on puisse conquérir la réalité », par Elisabeth Franck-Dumas, *Libération*, 16 juin 2017.

« En définissant le paysage comme la partie d'un pays que la nature présente à un observateur, qu'avons-nous oublié ? Car l'espace ouvert par le paysage est-il bien cette portion d'étendue qu'y découpe l'horizon ? Car sommes-nous devant le paysage comme devant un spectacle ? Et d'abord est-ce seulement par la vue qu'on peut y accéder – ou que signifie regarder ? ». Voici quelques-unes des questions abordées par François Jullien (1951), philosophe français, helléniste et sinologue, dans son ouvrage *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*. Dans ce champ tensionnel instauré par le paysage, le perceptif devient en même temps affectif. Le paysage n'est plus simplement affaire de vue, mais du vivre.

On peut s'arrêter face au paysage comme devant un « spectacle » — spectaculum, dit Pétrarque, du haut du Ventoux : le regarder d'un « point de vue », en contempler l'harmonie et la variété, en apprécier la composition ; et peut-être y déceler, plus minutieux, quelque géométrie sous-jacente. On peut aussi scruter l'horizon bornant cette étendue, en balayer le panorama en « observateur », déclarer « C'est beau ! », et s'en aller.

Mais un paysage peut être tout autre chose.

Il peut nous absorber dans le jeu incessant de ses corrélations, activer notre vitalité par ses mises en tension diverses ; comme aussi réveiller notre sentiment d'exister par ce qui s'y singularise. Il nous donne à rêver par son lointain, nous rend « songeur ». Le perceptif y devient affectif et la physicalité des choses, s'y rendant évasive, se baigne d'un infini au-delà. La coupure entre le sensible et le spirituel s'y défait enfin. Car il n'y a plus là un « coin » du monde mais apparaît soudain, dans son tout, ce qui fait monde : s'y révèle ce par quoi il y a monde. De là que ce lieu discrètement devient un lien ; que je noue un sentiment de connivence avec lui et que je ne peux le quitter.

Ou, si je le quitte, il m'habite encore. « Nostalgie » le dit-il assez bien ?

[...] Si donc je risque ce « vivre de » dont j'ai fait titre [...] c'est pour faire jour à cette autre possibilité : pour penser ce que nous appelons « paysage » non plus comme la « partie » de pays que la nature « présente » à un « observateur », mais en tant que ressource où vivre peut indéfiniment puiser.

J'y [par cet essai] rejoins aussi, par un autre biais, la question soulevée par l'« intime », le paysage en étant un condensateur : quand se trouve entamée la frontière séparant l'intériorité de son dehors et que le plus discret, se rencontrant en aparté, se révèle aussi le plus intensif.

François Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, 2014, pp. 9-10.

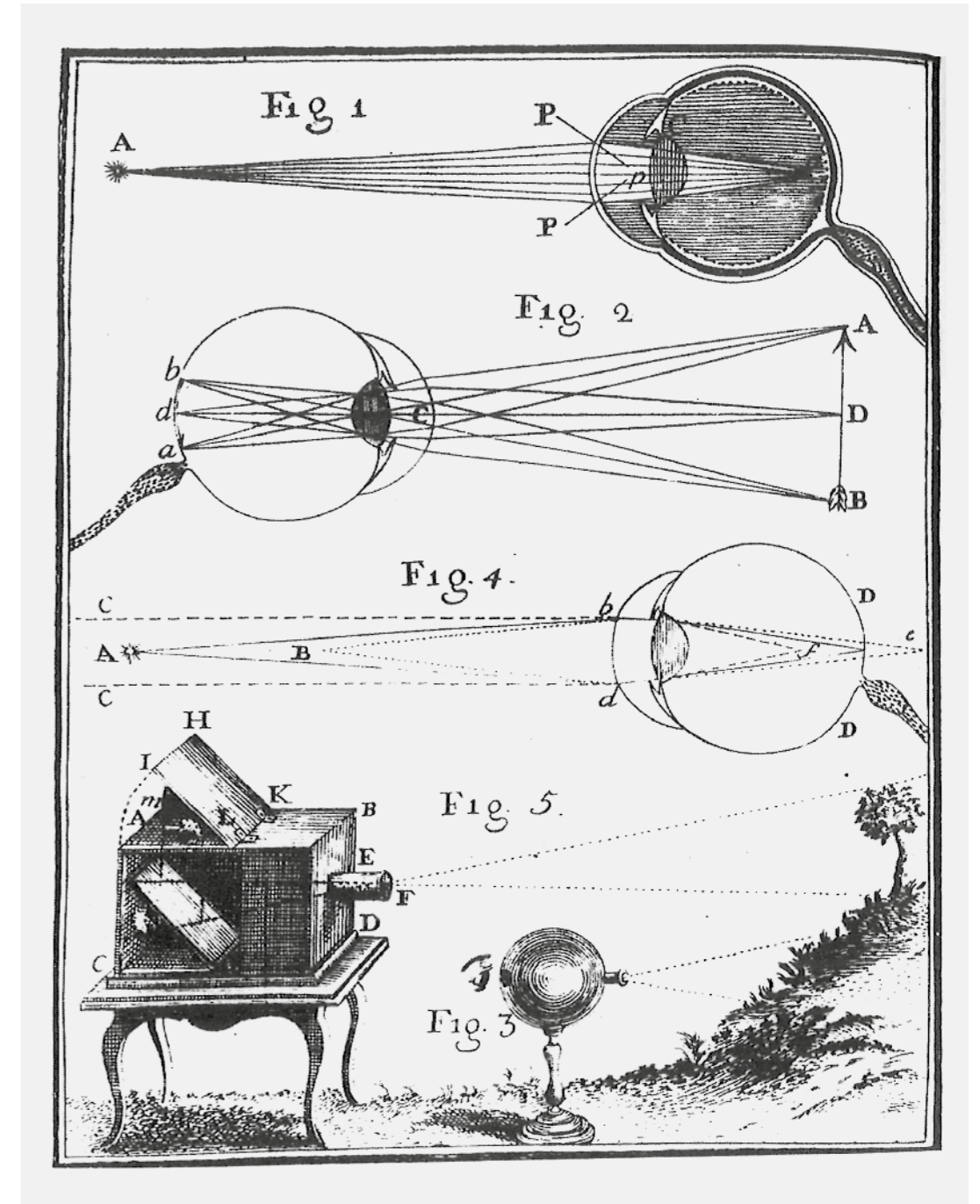
Johannes Vermeer

Deux tableaux de Vermeer représentent clairement le paradigme de la chambre noire cartésienne: *Le Géographe* et *l'Astronome*, tous deux peints vers 1668. On y voit un personnage masculin absorbé dans de savantes recherches solitaires, dans la pénombre d'une pièce rectangulaire qui ne semble percée que d'une seule fenêtre. Tous deux détournent le regard de l'ouverture qui donne sur le dehors. Ils ne connaissent pas le monde extérieur par une observation sensorielle immédiate, mais par l'examen mental de sa représentation « claire et distincte » sans sortir de la pièce. Le sombre isolement de ces érudits plongés dans la réflexion entre quatre murs ne fait en rien obstacle à leur compréhension du monde qui les entoure, car la division entre l'intériorité du sujet et l'extériorité du monde est ici une condition préalable à une connaissance de celui-ci tendant vers l'objectivité.



Johannes Vermeer, *L'Astronome*, 1668. Huile sur toile, 51×45 cm, Musée du Louvre, Paris.
© 1995 Photo RMN/ René-Gabriel Ojéda.

La peinture flamande du 17^e siècle semble se détacher de *l'ut pictura poesis* italienne (c'est-à-dire « la poésie ressemble à la peinture »). Relevant d'une culture visuelle, elle se rapproche des sciences de l'observation. Svetlana Alpers dans *L'Art de dépeindre: la peinture hollandaise au 17^e siècle*, (Paris, 1990) n'hésite pas à la mettre en relation directe avec les avancées scientifiques de l'époque, notamment celles de Johannes Kepler (1571-1630), célèbre astronome allemand qui a étudié les effets des lentilles et les nouvelles perceptions du monde visible qu'elles engendrent.



« Comparaison de l'œil avec la chambre noire. Début du 18^e siècle », in Jonathan Crary, *L'art de l'observateur, vision et modernité au 19^e siècle*, Éditions Jacqueline Chambon, 1994, p. 82.

À l'aune de ses recherches sur la perspective, David Hockney a réalisé le documentaire *Day on the Grand Canal with the Emperor of China* (1988), consacré à un rouleau chinois du 18^e siècle avec pour sous-titre: « La surface est une illusion, mais la profondeur aussi ».



Wang Hui, troisième rouleau du *Voyage dans le Sud de l'empereur Kangxi*, 1698. Encre sur papier, 67,9 cm×1393,8 cm, The Met Fifth Avenue, New York. Photo © D.R.

Détail, Wang Hui, troisième rouleau du *Voyage dans le Sud de l'empereur Kangxi*, 1698. Encre sur papier, 67,9 cm×1393,8 cm, The Met Fifth Avenue, New York. Photo © D.R.

Claude Monet

Claude Monet (1840-1926) a peint le grand ensemble des *Nymphéas* pour qu'il soit suspendu en cercle, comme si une journée ou les quatre saisons s'écoulaient devant les yeux du spectateur.

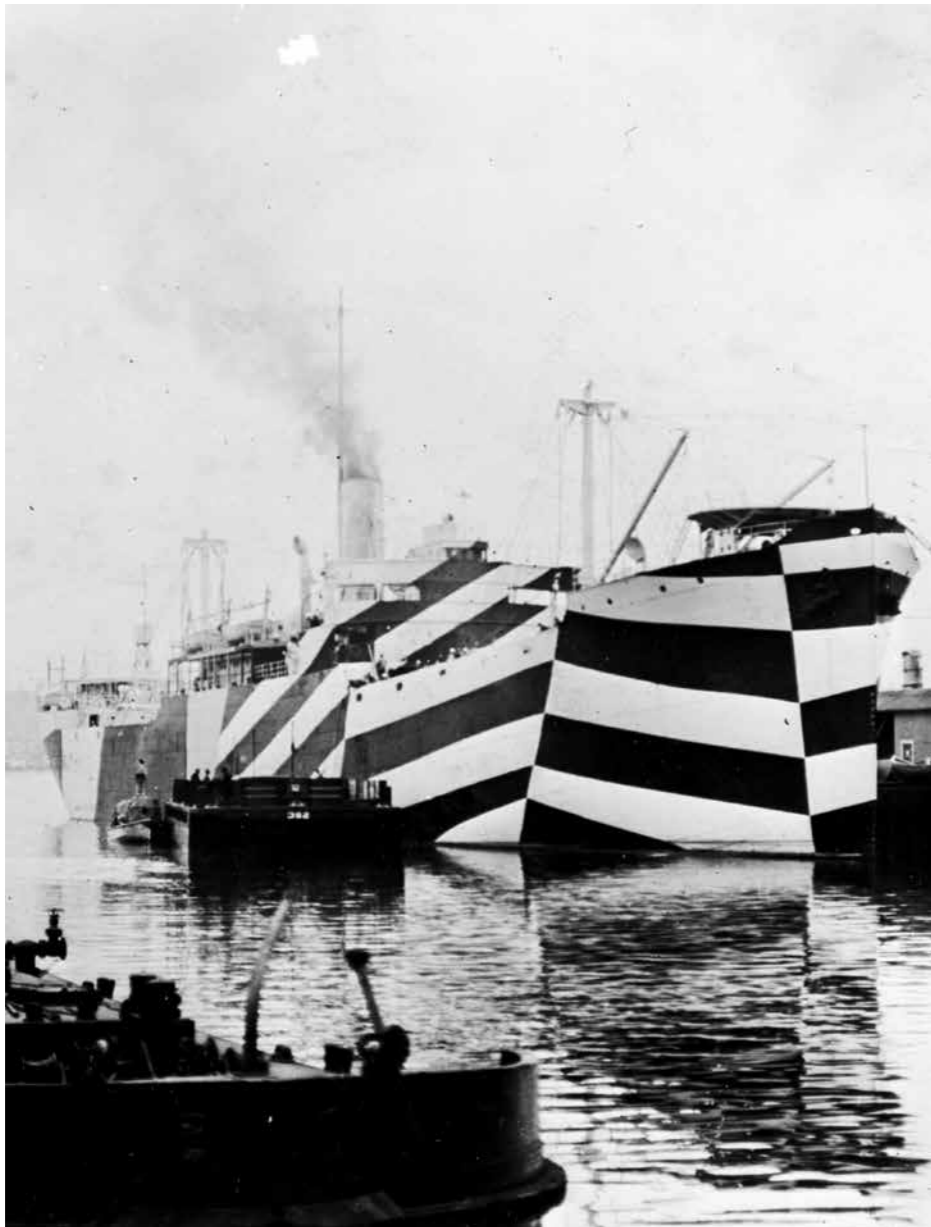
Il s'investit beaucoup dans le projet architectural de l'Orangerie aux côtés de l'architecte Camille Lefèvre (1876-1946). Ce sont huit panneaux de deux mètres de haut, d'une longueur totale de 91 mètres, qui sont disposés dans deux salles ovales formant le signe de l'infini. Leur orientation est-ouest les place dans la course du soleil. On accède aux deux salles successives par un vestibule, qui constitue la transition avec le monde extérieur. Enfin, la lumière naturelle qui provient du plafond est censée plonger le visiteur dans un état de grâce voulu par le peintre. Les dimensions et la surface couverte par la peinture environnent et englobent le spectateur où se déploie le paysage, donnant « l'illusion d'un tout sans fin, d'une onde sans horizon et sans rivage » selon les termes mêmes de Claude Monet.



Vue de la salle des *Nymphéas* (1914-1922), Claude Monet, Paris, Musée de l'Orangerie. Photo © Sophie Boegly.

Le camouflage disruptif, aussi connu sous le nom de *razzle dazzle* aux États-Unis (*dazzle* signifiant « embrouiller » en anglais) et sous celui de *dazzle camouflage*, était une technique de camouflage destinée à protéger un navire des tirs d'artillerie et de torpilles, en empêchant l'adversaire d'estimer avec précision sa position et son cap. Attribué à l'artiste Norman Wilkinson (1878-1971), peintre illustrateur et affichiste britannique, ce camouflage repose sur un motif complexe formé d'un enchevêtrement de lignes irrégulières et de couleurs très contrastées, afin de briser la silhouette du navire.

Très utilisé à la fin de la Première Guerre mondiale puis avec moins de succès pendant la Seconde Guerre mondiale, il devint rapidement obsolète à cause des progrès réalisés dans la télémétrie et de l'avènement d'une nouvelle technique de détection : le radar.



USS West Mahomet en *dazzle camouflage*, 1918. Photo © D.R.

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 Cortinavis
T + 33 (0)1 43 91 14 67
paulinecortinavis@macval.fr

Chargé de 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 Dubus et Anaïs Linares
T + 33 (0)1 43 91 64 23
reservation@macval.fr

Conférenciers

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

Professeur relais

Jérôme Pierrejean,
professeurrelais 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
Vitry-sur-Seine
www.macval.fr
T + 33 (0)1 43 91 64 20
F + 33 (0)1 79 86 16 57

MAC

VAL



Anne Brégeaut, *Slow*, 2006 Vinyle 33 tours, acrylique. 9×30×24 cm.
Collection MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne.
Photo © Marc Damage. © Adagp, Paris, 2017.